

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ВИПУСК 8



Донецьк - 2008

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірка наукових статей

Випуск 8

Донецьк
Юго-Восток
2008

УДК 78(08)
ББК 85.31
М89

Редакційна колегія:

Воєводін В. В. — ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор;

Черкашина-Губаренко М. Р. — член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

Тишко С. В. — доктор мистецтвознавства, професор;

Кияновська Л. О. — доктор мистецтвознавства, професор;

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

Редактори-упорядники:

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

Скрипник О. В. — проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, заслужений діяч мистецтв України, професор.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 2 від 01.10.2008 р.)*

*Збірка увійшла до переліку № 10 наукових фахових видань
з «Мистецтвознавства», бюлетень ВАК України № 9, 2002.*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
Серія КВ № 7300*

© Донецька державна музична
академія імені С. С. Прокоф'єва, 2008

О. В. Тюрікова

**КАЛЕНДАРНІ ПІСНІ ЗИМОВОГО ЦИКЛУ:
ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДОНЕЦЬКОЇ ТА СУМІЖНИХ ОБЛАСТЕЙ)**

У сучасній культурі відбуваються колосальні зміни, до того ж зі значним прискоренням в останні кілька десятиліть. Стан швидкоплинних явищ чи їхніх прикмет обумовлюється новаціями у техніці та технологіях, які зачіпають не лише науку, освіту, виробництво, мистецтво, але й сферу буденності, звичайного народного життя. Важливою складовою тут здавна були фольклорні традиції з календарними чи родинними обрядодіями й супровідним до свят відпочинком і музикуванням, з вуличними гуляннями у святкові та звичайні дні (найбільше це практикувалося молоддю), зі співом чи інструментальним награванням під вечір, на відпочинку після польових або господарських робіт, з колисковою чи утішкою для дитини тощо. Такою, майже незмінною довгі століття, і навіть тисячоліття, була в селянському середовищі фольклорна сфера культури.

Сьогодні фольклор швидкими темпами відходить у небуття, зникає як частка культури. Звичайно, можна заспокоюватися тим, що на межі XIX–XX століть звучали такі ж самі прогнози і занепокоєння, однак вони не справдилися. Та при всьому цьому нинішня ситуація не зрівняна з попередньою, бо шалений техніцизм проник уже в усі найдальші та найменші закутки села як основного середовища функціонування або хоч би пасивного збереження фольклорних зразків.

© О. В. Тюрікова, 2008

Означений процес неможна зупинити, навіть завдяки діяльності так званих вторинних фольклорних ансамблів, які ось уже півстоліття активно утворюються не тільки в містах (де народився цей рух), але й у сільській місцевості. Отже, спробуємо проаналізувати наявну у фольклорному середовищі ситуацію, аби визначити, що сьогодні уявляє собою зимовий календарно-обрядовий пісенний репертуар, як він функціонує, які має стильові якості та особливості збереженості, розповсюдження, тенденції чи потенції до трансляції і трансмісії тощо. Матеріалом для дослідження став фольклорний репертуар, записаний в останні кілька років у Донецькій та суміжних Луганській, Харківській, Дніпропетровській областях. Такі польові обстеження проводяться щоліта членами Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору (голова Ілько Фетисов) та регулярно організовуються Учбово-методичним центром культури Донецького обласного управління культури і туризму (особливо активною експедиційна практика була протягом 2007–2008 рр.).

Перш ніж буде представлений конкретний пісенний матеріал, зробимо кілька попередніх зауважень, пояснюючих методологічні підходи автора. Вважаємо за можливе фольклорний матеріал з названих областей розглядати як певну географічну та стильову єдність. Остання, безумовно, не є іманентною, однак не могла не утворитися в сучасному культурному просторі. І це не зважаючи на те, що в контексті фольклорної творчості передача традицій, конкретних творів завжди відбувалася природно непомітно і ненав'язливо, між родичами та односельцями, від покоління до покоління.

Наступною методологічною позицією автора є визнання основоположних характеристик фольклору, способів його функціонування, передачі й, відповідно, збереження. Отже, типовою ознакою фольклору є його усна природа, традиційність, похідна звідси пов'язаність з патріархальним укладом життя, особлива консервативність, яка, втім, виявляється не в застиглоті та незмінності, а в повільній, іноді надто повільній, рухливості або динаміці. Саме останнє у поєднанні зі швидкоплинністю сучасного життя і обумовлює протікання трансформаційних процесів у фольклорній творчості.

Чи не першої кардинальної зміни в контексті усного побутування фольклорна пісня, танець, інструментальне награвання зазнали у зв'язку з виникненням так званого міського фольклору, який «допу-

стив» у свою систему письмовий чинник, тобто елементи, що походили з письмової культури. Маємо на увазі акордову гармонію у пісенному багатоголоссі, акордові музичні інструменти, нові танці тощо.

Друга кардинальна зміна фольклору виявилася розтягнутою в часі і відбувалася, теж з прискоренням, протягом ХХ століття. Але її підготовка і поступове оформлення зароджуються ще у ХVІІІ столітті, коли розпочалася писемна фіксація фольклорних творів. Відтак, у ХІХ століття виникає окрема наукова галузь, яка вже займається не тільки фіксацією, але й дослідженням фольклору. В ХХ столітті широко розгортається робота зі словесних та нотних фольклорних публікацій. Усвідомлення процесу руйнування фольклору під натиском цивілізації, розвиток концертних форм виконання народної музики сприяли тому, що в письмовій чи академічно-професійній культурі виникає нова виконавська одиниця — народний хор, який був покликаний виконувати важливу функцію збереження народнопісенного скарбу. Не будемо зараз торкатися питання відповідності народнохорового виконавства до фольклорного, бо це тема окремого дослідження, але відзначимо, що із завданням збереження народної пісні (спеціально підкреслимо, не у фольклорній чи автентичній, а в новій, сучасній виконавській формі, тобто в умовах сценічного життя) народний хор справлявся і справляється досить добре.

Фактично саме народно-хорове сценічне виконавство стало найсуттєвішим кроком на шляху заміни середовища побутування народної пісні з фольклорного традиційно-святкового і побутового, аматорського, для себе, а не для інших, на сценічно-демонстраційне, для інших, тобто для глядачів, відвідувачів концертних залів. Посилення цієї тенденції і майже остаточна руйнація традиційного селянсько-фольклорного виконавського середовища відбувається приблизно за останні півстоліття, відтоді, як виникає ще одна форма сценічного виконання й, отже, збереження фольклору — фольклорно-ансамблева. Фольклорний рух, позначений діяльністю так званих вторинних фольклорних ансамблів, які винесли на сцену автентичну пісню в автентичній же манері виконання, завершив остаточне оформлення другої кардинальної зміни фольклору.

Останньою методологічною підставою для дослідження є дотримання позиції О. Мурзіної щодо переважання у фольклорній творчості еволюційних трансформацій над революційними [3]. Також у форму-

ванні власного погляду на проблему змін і трансформацій у фольклорі автор даної статті спирається на методологію подібних досліджень в роботах С. Грици, І. Земцовського, В. Чистова, Е. Алексеева.

Це є теоретичні основи. Звернімося до фольклорного матеріалу.

Протягом експедицій щонайменше останніх п'яти років автором статті була записана достатня кількість колядок, щедрівок, мала-нок, засіванок, три «кози». Зібраний матеріал дозволяє робити певні узагальнення і висновки.

Перше узагальнення стосується того, в якому вигляді чи в якому стані зберігаються сьогодні зимові календарні пісні? Одразу підкреслимо, що немає жодного виконавця, який би не знав хоч одного зимово-календарного тексту. Однак, за достатньої кількості записаних зразків, не всі вони зберігаються в активній формі, тобто співаються регулярно, щорічно і відповідно до функції. Частина пісень призабута, бо зберігається лише пасивно, тому переказується або пам'ятається у скороченому, тобто «зруйнованому» вигляді. Активність чи пасивність збереження обумовлюється характером або типом виконавців. І тут ми стикаємося з *другим* чинником для узагальнення.

Отже, серед виконавців виокремлюються різні типи згідно з їхньою талановитістю, наявністю міцної пам'яті, виконавською активністю (участь або не участь у сільській самодіяльності), усвідомленням своєї фольклористичної місії тощо. Так, у с. Єгорівка Волноваського району, с. Семенівка Краматорської міськради Донецької області, с. Лиман Зміївського району Харківської області та ін. живуть і утворюють фольклорні виконавські групи співачки, які займають дуже активну позицію щодо збереження фольклору, свідомо виходять на сцену, жалкують за тим, що з кожним роком зменшується кількість виконавців традиційних народних пісень, у тому числі колядок і щедрівок. Правда, при цьому всі співачки відмічають, що і сьогодні в селах відбуваються колядування, але колядувати ходять переважно діти і молодь. На жаль, сучасні колядники — назвемо їх стихійними, але не тотожними з традиційними — знають дуже обмежену кількість пісенних зразків. Діти, наприклад, найчастіше знають коротенькі колядочки, які і у традиції не співалися, а декламувалися чи уявляли собою речитацию на двох-трьох звуках. Як правило, носії фольклорних традицій не схвалюють подібні колядування. У відповідь на зазначену ситуа-

цію дехто з них займає педагогічну, повчальну позицію. Це пояснюється тим, що такі виконавці чітко усвідомлюють свою місію — як знавці та охоронці традиції вони можуть, повинні або й зобов'язані вчити нащадків правильному колядуванню.

Так, в с. Микольському Волноваського району Донецької області мешкає Ірина Федорівна Сердюк, 1929 р. н. Ця жіночка, будучи албанкою за національністю, знаючи й албанські пісні та традиції, все життя присвятила запису, вивченню і виконанню (у свій час, коли в селі функціонував фольклорний ансамбль) українських та російських народних пісень. При цьому сьогодні тільки вона одна в селі знає традиційні весільні пісні, колядки і щедрівки, які багато років тому записала і вивчила від своєї сусідки. Ірина Федорівна навчила зимових пісень своїх онуків і відповідно реагує на колядників, які приходять до її хати, тобто просить колядників заспівати, і коли у відповідь чує тишу, тут же починає співати і вчити тих, хто прийшов.

В с. Єгорівка, правда, довелося наштовхнутися на дещо протилежну ситуацію. Тут, коли на сеансі запису дійшла черга до «Кози», то жіночки сказали, що не можуть точно і повністю пригадати її текст, бо давно вже її не співають, тому її треба поспитати у місцевих хлопчиків-підлітків, які її точно знають, оскільки кожного року ходять по селу з «козою».

І ще один тип виконавця виокремлюється серед носіїв фольклорної традиції. В м. Сніжному ми зустрілися з Лідією Володимирівною Дроздовою — вчителькою місцевої музичної школи, яка виросла і виховувалась паралельно у м. Сніжному (російськомовному і з відповідною селищно-міською культурою) та в с. Дубова Черкаської області, звідки походять її батьки. У батьківському селі вона долучилася до фольклорних традицій ще змалечку. За останні 5–10 років Л. В. Дроздова відчула потяг до пропаганди фольклорних традицій (обрядів, ігор, пісень) серед учнів своєї школи та між своїми родичами, чому сприяла і культурна ситуація в Україні, обумовлена інтересом до національних традицій, їх відродженням або, принаймні, програмними вимогами активного включення фольклору в навчальний процес. Від неї ми записали дуже цікаві та повні тексти колядок і щедрівок, котрі їй допомогла пригадати мати, яка народилася і виросла в Дубовій. З мелодіями ж Л. В. Дроздова поступає досить вільно, точніше, не пам'ятаючи добре мелодію, вона

її співає так, як уявляє її звучання в традиції. Але оскільки жіночка має музичну освіту (музичне училище), все життя пропрацювала в школі, інтонаційний склад її музичного мислення базується на фольклорній музиці, але не обмежується тільки відтворенням. За термінологією І. Земцовського це — «виконавство-творчість» [2]. Не дивно, що Л. В. Дроздова і сама пише пісні до свят, тематичних концертів і заходів, тож творчі імпульси «спрацьовують» і під час виконання призабутих народних пісень.

Третє спостереження над зимовим репертуаром стосується його стилістики. Зимові пісні та декламації можна поділити щонайменше на три групи. *Перша група* — це коротенькі пісеньки, що проговорюються або проспівуються на двох-трьохзвучній мелодії. Як правило, це власне дитячі (для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку) колядки, щедрівки, а також маланки і засіванки, які використовуються і дітьми, і дорослими. Тут також зустрічаються тексти, які є імпровізаційними і складаються «на ходу». Спонтанність їх створення зазначають і самі виконавці. Так, у Новоайдарі Луганської обл. зі сміхом переказали колядку, яку склав чоловік, що любив випити і скористався для цього якраз святковою ситуацією. Він зайшов до хати, запитав, чи можна пощедрувати («тогда как раз маланковали»), подививсь на ікону і сказав: «Маленький мальчик сел на диванчик. Смотрит на иконку, наливай мне, бабушка, самогонку». Запис зроблений 2005 р. від росіянки Г. Ф. Логвинової, 1926 р. н., яка все життя проживає на Луганщині, тому, зберігаючи розмовною російську мову і знаючи багато суто російських народних пісень, дотримувалася й українських традицій, зокрема, маланкування і щедркування. Від неї також записаний цікавий російський текст щедрівки з приспівом «Щедро, щедро, да добрый вечер». Зрозуміло, що подібний текст міг з'явитися тільки у російсько-українському середовищі, яке і є саме у Новоайдарі.

Мабуть так само до імпровізацій варто віднести і такий факт. У Харківській області під час пригадування саме колядок і щедрівок, був виконаний жартівливий текст, що реально пов'язаний з воєнними роками:

*Щедрик-ведрик — Гітлер мошенник,
За яку ласку з'їв ти ковбаску.
Все тобі кішки мало,
Щоб воно тобі поперек стало.*

Друга група — це колядки, щедрівки і маланки, типові і власне традиційні для Східної України, з традиційними ж, у більшості вузькооб'ємними мелодіями, суто народного або фольклорного складу. Прикладом таких зразків є «Меланія рум'янія», «Ой сів Христос та й вечеряти», «А на нашім дворі виростало древо» тощо.

Третя група — так звані церковні коляди. Вони поділяються на дві підгрупи за географічною приналежністю. Частина колядок прийшла на Донбаські землі із західноукраїнських земель, типу «Нова радість стала», «Добрий вечір тобі, пане господарю» (її, до речі, визнають «советською», тобто пізньою, сучасною). Іншу підгрупу складають варіанти колядок, які за манерою виконання, стилістикою наспівів та поетичних текстів наближуються до власне церковної традиції. Такі зразки записані у с. Єгорівка (місцеві мешканці вважають себе нащадками чернігівських та полтавських переселенців середини XIX ст., точніше роком заснування села вважається 1843). Тут відомі колядки «Ой дивное народжене», «Вийди, Боже, вийди, Творче», «Днесь поющих вкупє все іграють».

Ці мелодії значно відрізняються від інших календарних і ліричних пісень. Їх навіть співають іншою манерою, подібною до церковного співу. В мелодії, а особливо у багатоголосі прослуховується кантова традиція з терцевим паралелізмом верхніх голосів, з квартовими ходами «басу» і з терцевим «унісоном» (замість реального або октавного) наприкінці строфи. Подібний варіант колядки «Ішла Марія лугом, берегом. Алілуя» записаний і у с. Синиченому Ізюмського району Харківської області.

Четверте спостереження стає висновком стосовно збереженості традиційного складу зимових пісень. Тут на увагу заслуговують два красномовних факти. Серед мелодій колядок і щедрівок інколи зустрічаються такі, що скоріш нагадують дитячі не обрядові пісеньки (типу «чукикалок», пісеньок з казок тощо) або їх ще можна порівняти з пісеньками сучасних авторів для дітей дитсадкового віку або для перших занять музикою. Як правило, це коротенькі мелодії мажорного нахилу, вузького об'єму, з поступеним рухом і чіткою тональністю. Подібні зразки зимових пісень записані в с. Іскра Великоновоселківського району та в с. Микольському Волноваського району Донецької області. Такі мелодії є свідченням сучасного переінтонування, яке призводить до втрати їхньої обрядової першооснови.

Зовсім дивний факт зафіксований у с. Дронівка Артемівського району Донецької області. Запис пісень тут був здійснений у серпні 2007 р. від О. Й. Бут (1928 р. н.). Ця жіночка завжди гарно і багато співала, довгий час співала у церковному хорі, майже до останнього запрошувалася на відспівування небіжчиків (псалмова традиція тут і зараз дуже міцна). Серед п'яти зразків, що включають дві щедрівки, маланку, засіванку і колядку, виявилася відома для даного регіону колядка «Нова радість стала». Її розповсюдженість в районі обумовлюється тим, що тут у трьох селах Званівці, Роздолівці та Чубарівці живуть переселенці 1951 р. з бувшої Дрогобицької області (нині це територія Польщі). Олександра Йосипівна визначила цю колядку як пісню, що співається на поминах на 40-й день, на рік.

Таку «помилку» ймовірно можна пояснити наступним. По-перше, оскільки інших пісень з західноукраїнського репертуару немає серед дронівських, то можна допустити, що співачка відчуває «чужо» стилістику. По-друге, за своїм текстом ця колядка має церковний зміст, чого немає в інших зимових піснях. По-третє, стилістика псалмів з їхньою церковною тематикою і відповідною мелодикою також в значній мірі відрізняється від суто фольклорних українських зразків, які входять до основного побутового репертуару співачки, тим більше, що псалмова традиція Донбасу внутрішньо також досить неоднорідна. В усякому разі серед поетичних текстів зустрічаються зразки з українізованими або староукраїнськими текстами і відповідними мелодіями, так і з власне російськими текстами, що відповідають сучасній російській мові, а в мелодиці відчутна або церковна традиція, або стилістика масової (колгоспної) пісні. Отже, не дивно, що цей зразок був віднесений до псалмової традиції. Правда, коли у жовтні 2007 р. на запис пісень у Дронівці зібралася вже п'ять жінок, «помилка» була виправлена і взагалі сумісними зусиллями співачки пригадали, що цю колядку вивчили не так давно, років три тому з отцем Костянтином, що служить в Артемівську і у Званівці.

Представлена зимово-календарна пісенна практика реально підтверджує постулат І. Земцовського про те, що синкретизм, фольклоризм та переінтонування є трьома постійно діючими процесами в культурі усної традиції [1, с. 7].

Підсумовуючи розвідку, відзначимо, що всупереч тому, що шар зимових календарно-обрядових пісень є найдавнішим у фольклорному комплексі, і, отже, має найбільш усталений мелодичний і поетичний склад, однак і ці музично-поетичні утворення втрачають традиційну архаїку, а натомість вбирають нову (для традиційної) інтонаційність. Отже, як самостійна та самодостатня, історично первинна система, фольклор дійсно зникає. Проте зберігається як складовий чинник, як принцип музичного мислення, як знак чи елемент в культурі, що має загалом письмовий характер (враховуємо тут і академічну і масову популярну музику).

Література

1. Земцовский И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксі // Механизм передачи фольклорной традиции. — СПб.: РИИИ, 2004. — С. 5–25.
2. Земцовский И. Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. — М.: Музыка, 1977. — С. 28–75.
3. Мурзина Е. Об исследовании динамики фольклорной традиции // Музыкальное искусство социалистического общества. — М., 1982. — С. 79–81.

А. В. Скрыпник

**АЛЕАТОРИКА В КОМПОЗИЦИОННО-
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СИМФОНИЙ
СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(НА ПРИМЕРЕ SINFONIA LARGA И СИМФОНИЯ № 4 «LIRICA»
ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА)**

Многоликую панораму музыкального искусства XX века можно представить в виде пёстрой мозаичной картины, где в едином целом уживаются подчас противоположные эстетико-стилевые тенденции, типы мышления, принципы языковой организации. Рождённые временем сложные концептуальные идеи привели к мощному прорыву в новое художественное пространство, что обусло-

© А. В. Скрыпник, 2008

вило кардинальное переосмысление сложившихся типовых норм, жанров, элементов музыкального языка.

Эмансипация звука, поиски оригинального звукового материала как первовещества любого музыкального произведения стали базовыми для возникновения различных техник композиции, среди которых одно из важных мест заняла алеаторика (от латинского *alea*, что означает игральная кость, жребий, случайность).

При всём разнообразии трактовок алеаторики, содержащихся в работах Н. Гуляницкой, Э. Денисова, Ю. Холопова, Ц. Когоутека, П. Булеза, В. Лютославского, Д. Шультгина, во главу угла ставится принцип случайности.

Учитывая степень свободы, допускаемой автором в музыкальной композиции, выделяют два типа алеаторики: абсолютная, представителями которой являются Джон Кейдж и Карлхайнц Штокхаузен, проповедующие «произвол в выборе самой материи» (Э. Денисов), и ограниченная, контролируемая, для которой характерна нерегламентированность тех или иных параметров музыкального текста в рамках целостной композиции. Этот тип алеаторики широко апробирован в сочинениях Пьера Булеза и Витольда Лютославского. Именно относительная алеаторика получила большое распространение в симфонической музыке современных украинских композиторов — Е. Станковича, В. Сильвестрова, И. Карабица, Г. Ляшенко, И. Щербакова, В. Зубицкого, В. Рунчака, Ю. Гомельской, А. Скрыпника.

Целью статьи является рассмотрение различных аспектов функционирования алеаторической техники в оркестровом письме современных украинских композиторов. При этом закономерно возникает вопрос о соотношении данного вида техники и композиционно-драматургической организации симфонии, иными словами, на сколько органично входит алеаторика в единое симфоническое пространство, каким образом способствует внутреннему течению драматургического процесса.

Именно такой ракурс раскрытия проблемы представляется чрезвычайно важным, ибо позволяет выявить индивидуальный рельеф формы, возникающей на перекрещивании двух разнонаправленных тенденций, конструктивной и деструктивной, что способствует созданию оригинально-авторского варианта жанра симфонии.

Материалом для анализа алеаторической техники послужили **Sinfonia Larga** для 15 струнных и **Симфония № 4 «Lirica»** для струнного оркестра Евгения Станковича. Их выбор обусловлен как высокими художественными качествами сочинений, так и многообразием применения различных видов алеаторической техники.

Оригинальность и самобытность **Sinfonia Larga** (1973) сделала её заметным явлением в украинской оркестровой музыке, новым шагом в развитии лирико-философской линии, связанной с углублённым исследованием внутреннего мира современного человека, сложным соотношением микро — и макрокосмоса. Именно в **Sinfonia Larga** в откристаллизованном виде предстали многие стилевые принципы симфонического творчества композитора, характерные черты его драматургии, композиционного строения, языковой системы, несущей в себе значительный эвристический потенциал при опоре на глубинные принципы национального мышления.

С этой точки зрения показательна архитектура произведения, представляющего собой одночастную композицию, по определению Е. Зинькевич симфонию-драму, решённую «в чёткой сонатной форме» [2, с. 44]¹.

Вместе с тем динамический профиль симфонии, особенности импровизационно-вариантного развёртывания материала, свободная метрическая организация свидетельствуют о глубинном претворении формообразующих принципов уникального жанра украинского устно-профессионального творчества — думы, таящей в себе эмбрионы симфонического мышления. На думную сущность генетической программы **Sinfonia Larga** указывает Е. Зинькевич: «Её экспрессивно-патетическая декламация, импровизационный харак-

¹ От начала до ц. 1 — вступительный раздел главной партии; цц. 1–5 — главная партия (тема); ц. 5 — «шов» между главной и побочной партиями; ц. 6 — побочная партия; ц. 7–8 переход к разработке; ц. 8а — конечный итог переходного раздела (фон разработки); 4 тт. после ц. 8а — разработка до ц. 13, где ц. 11 — кульминационная зона разработки; ц. 12 — главная кульминация разработки; ц. 13 — реприза главной партии; цц. 14–16 — связующий раздел, где ц. 15 — наивысший кульминационный момент репризы; цц. 16–20 — побочная партия; цц. 21–22 — кода (разделы сонатной формы указаны по определению Е. Зинькевич [2, с. 44–56]).

тер со свободным метрическим развёртыванием, неравносложность музыкальных “строк”, изменчивость ритмики вполне согласуются с думной лексикой» [1, с. 71]. Этим объясняется сочетание в произведении строгой организованности, продуманности всех деталей, с алеаторической свободой ряда моментов. Причём алеаторика применяется фрагментарно на определённых драматургических этапах, конкурируя на равных с традиционной манерой письма, внося элементы мобильности в классические принципы формообразования.

В этом смысле показателен переходный раздел к разработке (ц. 7–8а). В нём происходит драматургическое переключение из стадии неторопливого развёртывания в фазу активного действия, следствием чего является «накопление и уплотнение тематической энергии» [1, с. 60]. Главную роль в процессе интенсивного нагнетания играют вычлененные из предыдущего изложения интонации причета². Они составляют основу всех мелодических линий, переходящих в гомогенный пласт (ц. 8а), образующий своеобразную звуковую кулису, которая станет фоновым пластом, поддерживающим тематический рельеф разработки. Эта звуковая кулиса зиждется на принципах сонористики и алеаторики. Огромная роль в создании этого звукового эффекта — суммарной звучности принадлежит имитационной полифонии, точнее *quasi* диагональному канону в унисон.

Начиная с т. 2 ц. 8а у 2-й скрипки, с т. 3 у скрипок (3–7) и с т. 4 — 1-й и 8-й скрипок, автор определяет рамки повторяющегося отрезка репризой. Начало этого «квадрата» отмечено указанием *rosso a rosso acceler.*, а в тт. 4, 5 композитор оформляет продолжение этих повторяющихся отрезков в каждой партии скрипок условным знаком $||: :||$ — что означает — «произвольное повторение указанного музыкального отрезка» [3, с. 2].

Каждой партии скрипок с тт. 4, 5 ц. 8а и по тт. 1, 2 ц. 9 детерминируется условность темпа. Так 1-й и 6-й скрипкам предписано играть *quasi prestissimo*, 2-й и 7-й скрипкам — *quasi presto*, 3-й скрипке — *quasi allegro molto*, 4-й скрипке — не меняя темпа, т. е. $q = 58$ (начало ц. 8а, где все скрипки играют в одном темпе), 5-й скрипке предписано играть *quasi a tempo*, 8-й — *quasi moderato*. Стабиль-

² Заметим, что из двузвучной попевки в объёме малой секунды произрастает вся ткань произведения.

ным в группе скрипок остаётся только динамика, которая сопряжена с партиями виолончелей (ремарка композитора «каждая партия скрипок выписывается вместе с партией 1-й виолончели для ориентира» [3, с. 22]). Непредвиденное сочетание звуков по вертикали зависящее от трактовки исполнителей, переменного прочтения ими указанного темпа (дирижёр регулирует метр только у альтов, виолончелей, контрабаса и динамику у скрипок), создаёт континуум, достигающий, с одной стороны, «колористического эффекта (ощущение многоголосого птичьего щебета)», с другой — формирующий «своеобразную эмоциональную подцветку, очень тревожную, предельно напряжённую» [1, с. 60].

Этот сонорно-алеаторный фон остаётся неизменным до конца разработки. При этом направленность развития обусловлена общей тенденцией усиления напряжения, возрастанием ладо-тональной неустойчивости и неопределённости за счёт предельной хроматизации каждой мелодической линии. Своего апогея драматическая сгущённость достигает в кульминации, где унисонному проведению темы императивного характера у низких струнных противопоставлен сонорно-алеаторный фон у скрипок.

Обширная кульминационная зона завершается «ниспаданием» (ц. 12), здесь «полный кластер *tutti* на *ffff* и поистине скрябиновский “обвал” — становятся выразителями катастрофы. Этот яркий по своей эмоционально-смысловой и изобретательной наполненности эпизод решается <...> сочетанием полифонических и сонористических приёмов. Имитационное наложение ниспадающих мелодических линий, находящихся в секундовом отношении, их ритмическое несовпадение, глиссандирование, кластерная педаль в средних и низких голосах — всё это создаёт эффект сброса звуковой лавины» [1, с. 62–63].

В мощном провозглашении на четыре форте звучит наиболее усложнённый, расширенный вариант нисходящей плачевой попевки. Она проводится в виде канона у скрипок и альтов: вступление голосов идёт по целотонной гамме, каждая линия охватывает почти полный хроматический звукоряд. Ощущение единого мощного потока, скользящего по наклонной плоскости вниз, усиливается приёмом полиметрии (показательно отсутствие единых тактовых черт), ритмической свободой и нерегулярностью, метрическим не-

совпадением отдельных голосов, что в сочетании с протяжённым глissандо 5-й скрипки достигает почти зримой рельефности.

Таким образом, заданные автором алеаторические параметры суммарно оказываются очень сильным выразительным средством достижения эмоционально-смысловой вершины сочинения.

Ощущение всеобщего хаоса с помощью контролируемой метроритмической и отчасти звуковысотной алеаторики знаменует фазу драматургического перелома, программирует концептуальный итог симфонии, завершающейся *fis-moll* ным аккордом, обрастающим в дальнейшем побочными и двойными тонами, олицетворяющим «неустойчивую устойчивость». Подобное многоточию окончание расширяет художественное пространство сочинения, предоставляя слушателю возможность самостоятельного решения выдвинутой вечной проблемы — Человек и Мир.

К этому подводят мобильные моменты репризного раздела, в частности, всевозможные ускорения и замедления (1 т. до ц. 13; 1-й т. ц. 14; тт. 4-й, 5-й, 8-й ц. 15; тт. 3-й, 4-й, 5-й ц. 18). Несмотря на чётко выписанную в этих фрагментах нотную графику, точности в ритмическом плане достичь невозможно. Ограничением исполнительской свободы служит размер и указания дирижёра.

В репризе применяются и другие виды недетерминированной звуковысотности, ритма и темпа:

— самые высокие звуки на указанной струне (т. 18-й ц. 13 у скрипок);

— варианты произвольных высоких звуков с трелью — начиная с т. 4 ц. 17 и до *Grand pausa* (1 т. до ц. 19) в партиях 3-й, 4-й, 6-й, 7-й скрипок. Автор в указанных моментах предписывает «каждую трель играть в другом темпе: *Presto*, *Allegro*, *Moderato* и т. д. и на относительно другой звуковой высоте» [3, с. 2];

— «нерегулярное аритмическое движение с ускорением и замедлением» [3, с. 49] — вся ц. 19 у альтов, 3-й, 6-й, 7-й, 8-й скрипок;

— «широкое *vibrato* в пределах 1/4 тона» [3, с. 53] в партиях скрипок, виолончелей и контрабаса — вся ц. 21.

Иной уровень применения алеаторики, как одной из техник, влияющих на организацию формы в целом, находим в **Симфонии «Lirica»** (1977) Е. Станковича. Само название «*Lirica*» свидетельствует об определённой концептуально-семантической направлен-

ности сочинения, в центре которого находится изменчивый, полный тонких эмоциональных движений внутренний мир остро чувствующей, рефлектирующей современной личности. Отсюда замена событийно-действенного ракурса, столь характерного для драматургической «программы» жанра симфонии, на действенно-психологический, отражающий полный противоречий, сомнений, драматических коллизий микромир лирического героя.

С этим связана композиционная организация произведения, в которой репрезентантом сонатно-симфонического цикла выступает одна драматургически ёмкая, сложная по своему «рельефу» медитативная часть, фокусирующая в себе различные параметры человеческой сущности. Композиция симфонии строится на последовательном чередовании стабильных и мобильных фрагментов, порождающая антиномию закономерного и случайного.

Заложенный автором контраст становится решающим драматургическим принципом. Оставаясь в рамках лирической эмоционально-образной сферы, основные темы соотносятся, вместе с тем, как различные её полюса. Так, первая тема, звучащая у солирующей виолончели, воспринимается как внутренний монолог-размышление, построенный на интонациях романтического вопроса. Это «типично романтическая модель лирического мелоса: утончённого, трепетно-нежного, мечтательно-хрупкого» [1, с. 29]. Исследователь приводит конкретные аналогии между открывающей симфонию темой и скрябинскими темами томления «с характерным для них эмоционально-образным двуединством (томление — патетическая приподнятость) и мелодическими изломами (сочетание секундового движения с последующим скачком со слабой доли на сильную)» [1, с. 29].

С внутренней многослойностью первой темы, порождающей обильные вариантные преобразования, усиливающие лирическую экспрессию, контрастирует цельная и ясная тема народно-песенного характера (т. 32). Здесь композитор применяет приём единовременного контраста, вертикальное сочетание предельной устойчивости, ясности — песенная, чётко тонально очерченная виолончельная мелодия, и размытости, стихийности, неопределённости — алегаторический пласт скрипок и альтов.

В тт. 32–37, имеется точное темповое указание на вариантное прочтение текста — *Molto cantabile, legato, ritmato ad libitum* и ре-

марка «неравномерные длительности» [4, с. 9]. Предложенная нотная запись партий у скрипок и альтов ориентирована на свободную ритмику и рассогласованность звучащих партий. «Этот звуковой “нимб” создаётся сонорно-алеаторным миксажем 12 голосов <...>, в каждом из которых неспешно струится диатоническая мелодия (в большинстве голосов — от *fis*³), сотканная из интонационных бликов темы-песни» [2, с. 94]. Опорным (стабильным) моментом в этом эпизоде выступает solo 1-й виолончели, исполняющей тему-песню, которая воспринимается как символ неисчерпаемости извечных жизненных начал.

Следует отметить также, что алеаторика у Е. Станковича, очень часто реализуется через такой тип многоголосия, который порождает эффект своеобразной гетерофонии. В определённых фрагментах (тт. 53–60, 142–157, 188–189) гетерофонная звучность в сочетании с темповой независимостью, произвольностью исполнения элементов текста, обладающих к тому же внутренней мобильностью (всевозможные ускорения и замедления, оформленные графически или посредством агогики), создаёт колеблющийся сонорно-алеаторный фон.

Так, в тактах 53–60 ремарка автора: «Фигурации исполняются независимо от общего темпа, каждым самостоятельно» [4, с. 14] предписывает каждому исполнителю уклоняться от единого темпа, руководствоваться внутренним ощущением пульса течения времени при формальной метрической организации материала. Единый размер для всех инструментов (т. 53 — 4/4, т. 54 — 6/4, т. 55 — 5/4, т. 56 — 7/4, т. 57 — 2/4 и т. д.) лишь предполагает метрическую пульсацию, которая является определяющей для 1-й и 2-й скрипок и 1-й виолончели (с т. 58 — 3-й скрипки, 3-го альтя и 2-й виолончели).

В тт. 142–157 у альтов и с 4-й по 8-ю скрипок, при стабильности нотографии, допускается более свободное прочтение текста исполнителями, отклонение от метра в пределах такта. Quasi квадраты — определённое количество звуков, ограниченное рамками реприз и тактовой чертой, повторяемые в пределах указанных автором, — проигрываются исполнителями свободно особенно с т. 147,

³ При идентичности нотного текста (буквально точное графическое написание) происходит смена тональности — в первом случае — это *Des-dur*, во втором — *G-dur*.

где каждый квадрат заканчивается звуком с фермой, что предполагает разночтение метра. Аналогичный пример находим в тт. 188–189 в партиях скрипок и альтов. Исполнителям сложно контролировать размер, где на протяжении двух тактов предписано играть *accelerando*, *poco ritenuto*, *molto ritenuto*. Указания дирижёра, а не размер в тактах здесь являются определяющими для исполнителей.

Показателен эпизод симфонии (тт. 158–164), который несёт важную смысловую нагрузку. Он выступает в роли лирической кульминации. Сравнивая т. 158 с тт. 159–164, находим, что ритмический, штриховый и звуковысотный параметры остались без изменения³. Изменилась психологическая нагрузка восприятия информации. Каким образом?

Один и тот же материал подан в разных временных измерениях. По поводу особого типа времени в произведении указывает Е. Зинкевич: «Настоящее время симфонии Ligica можно сравнить с английским Present Continuous Tense — ддящимся, “вневременным” настоящим. Это, безусловно, не хронологическое, а психологическое время: именно оно способно переживаться непрерывным или прерывистым, разорванным (как в разработке, где “проживаемые” эмоциональные фазы “разбросаны” по разным “строфам”, разъединены кулисами, паузами), сжиматься или растягиваться, как в начале репризы (т. 165), где эмоция модулирует в медитацию (замедленный ритм движения, мерцающая — разгорающаяся и затухающая — пульсация фона, настойчивое, упорное продвижение мелодии)» [2, с. 99].

В первом случае (т. 158) он закодирован в рамки одного условного такта, т. е. как бы хронометрически спрессован. Мобильность и многообразие вариантов прочтения заложены композитором. Реплика автора: «По указаниям дирижёра играют только первая скрипка и первая виолончель, а остальные исполнители — самостоятельно, до паузы с фермой, лишь приблизительно придерживаясь указанных темпа, характера, динамики» [4, с. 36] предписывает исполнителям частичное отклонение от темпа (*Senza tempo*), динамики (*PP* у скрипок и альтов, *PPP* у 3-й виолончели и контрабаса) и характера данного эпизода (*Dolcissimo*, *molto espr.*).

³ При идентичности нотного текста (буквально точное графическое написание) происходит смена тональности — в первом случае — это *Des-dur*, во втором — *G-dur*.

В тт. 159–164 тот же самый материал, но в тональности *G-dur* вписан в метрическую систему, всё контролируется: и темп — *a tempo* (*Quasi più mosso*), и метр (указан размер), и характер. В этом фрагменте исполнители подчинены воле композитора и дирижёра, тем самым достигается стабильность.

В главной драматической кульминации (тт. 250–276) важное место принадлежит алеаторике. Унисон восьми скрипок сопровождает экспрессивный, напряжённый сонорно-алеаторный фон. У альтов и виолончелей (тт. 252–256) квадраты со свободной ритмикой *poco acceler.*; далее у альтов (тт. 257–260) квадраты с *acceler. ad lib.*, у виолончелей квадраты *ad lib.*; у контрабаса (тт. 259–260) ремарка «играть за подставкой на указанной струне» [4, с. 60]. С т. 261 у альтов и 1-й виолончели ремарка «Играть предельно быстро» [4, с. 60] и далее с т. 263 у альтов (1-й, 2-й) и виолончелей «Играть аритмично. Форшлагги очень короткие» [4, с. 61], с т. 273 альтам и виолончелям «Повторять тот же нотный рисунок, постепенно передвигаясь вверх (*quasi glissando*)» [4, с. 64].

Таким образом, анализ алеаторики в оркестровой музыке Евгения Станковича показал разнообразные формы проявления этой техники в структуре произведений, различные аспекты влияния её на композиционно-драматургическую организацию симфоний. На основании этого можно сделать вывод, что алеаторика способствует расширению возможностей многомерной организации музыкальной материи и является важнейшим средством воплощения художественного образа.

Литература

1. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е — начало 80-х годов). — К.: Музична Україна, 1986. — 184 с.
2. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича. — Сумы: «Регулярный сад». Научное приложение к журналу «Зелёная лампа», 2000. — Вып. 1. — 252 с.
3. Станкович Е. *Sinfonia Larga*: для 15 струнных. Партитура. — К.: Музична Україна, 1977. — 56 с.
4. Станкович Е. Симфонія № 4 «Лігіса»: для струнного оркестру. Партитура. — К.: Музична Україна, 1982. — 72 с.

**УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА МУЗИКА:
ОСОБЛИВОСТІ МАСОВОГО ВПЛИВУ**

Однією із складових сучасної масової культури є естрадна музика — багатовимірний художній та соціальний феномен, особливості якого, порівняно з академічною музикою, спостерігаються на рівні сприйняття, функціонування, побутування, а також тематики, жанра, формоутворення, музично-виражальних засобів. Естрадна музика у структурі масової культури є особливим явищем, найбільш емоційним й потужним у впливах на індивідуальну свідомість. Багатогранність і неоднозначність, безперервна трансформація й динамізм естрадної музики актуалізують необхідність дослідження її різноманітних жанрів та стилів.

Естрадна музика є однією з галузей масової музики. Масова музика уявляється нам як амбівалентне явище, що поєднує ознаки професійної музики та фольклору. Її поширення пов'язане, з одного боку, з виконанням функції об'єднання, «усуспільнення» почуттів людей як найбільш демократичного та впливового в соціальному сенсі виду музики. З іншого боку, саме масове суспільство має потребу в мистецтві, здатному оперативно реагувати на безперервне зростання та змінюваність його запитів.

Вивчення феномену масової музики як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками має наслідком досить вагомий науковий здобутки. Хоча у мистецтвознавчій та культурологічній думці колишнього Радянського Союзу феноменові масової музики приділялося недостатньо уваги. Вона інтерпретувалася скрізь призму антагоністичності соціалістичному способу життя «буржуазної розважальної музики» (П. Гуревич, Ю. Давидов, В. Молчанов та ін.). Радянська популярна музика досліджувалася лише в контексті панівного методу соціалістичного реалізму. Звідси, протягом тривалого часу у фаховій вітчизняній літературі залишався нерозробленим категоріальний апарат компонентів сучасної «масової музики».

Уперше в радянському музикознавстві запровадив у науковий обіг термін «масова музика» А. Сохор. Враховуючи рівень орієнтованості музики на широке коло слухачів, які не мають спеціальної музичної підготовки, вчений причисляє масову музику не до суто естетичних, а передусім до соціально-побутових явищ, динаміка розвитку яких підпорядковується насамперед соціальним законам. На його думку, до цієї сфери музичного мистецтва належать естрадні пісні, фольклор, інструментальна оркестрова й біт-музика з репертуару тогочасних гітарних вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) [10, с. 235].

Натомість В. Конен окреслює жанрові та видові межі масової музики, виходячи з протиставлення професійної композиторської творчості та фольклору [4, с. 16].

Як стверджують Г. Ашин, А. Мідлер [1, с. 114], до виникнення естетичного феномену «масової музики» призвели явища суто соціальні — утвердження класу «робітничої буржуазії», поширення й загальнодоступність елементарної освіти й формування у зв'язку з цим відповідного типу культури. Водночас дослідники, наприклад, А. Попов, негативно оцінюють її вплив на сучасну соціальну дійсність, називаючи опосередкованою причиною багатьох небажаних явищ [7, с. 46].

В дисертаційному дослідженні В. Березан [2], розглядаючи методологічні, історико-теоретичні та методичні аспекти естетичного виховання школярів засобами сучасної музики масових жанрів, розкриває зміст поняття «музика масових жанрів», характеризує її функціональний потенціал та особливості її впливу на молодь. Психолого-педагогічній проблематиці присвячена також дисертація Г. Шостака «Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків» [12].

Першою в Україні спробою розкрити специфіку режисерської роботи над постановкою естрадних концертів, театралізованих видовищ, визначити рівень їх масовості, а також показати психологічний процес підготовки режисера естради в умовах актуалізації масових і театральних дійств став навчальний посібник В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ» [3].

Актуальним проблемам української естради присвячують свої сторінки спеціалізовані періодичні видання. Серед таких можна назвати бюлетень «Шоу-бізнес», журнал «Галас», газету «Музичний

тиждень “Території А”». Кожні два роки виходить друком каталог «Музичний реєстр України». Майже всі діячі та структури українського шоу-бізнесу мають власні сайти в Інтернеті. Масові періодичні видання також регулярно інформують читачів про естрадне життя.

Втім, віддаючи належне теоретикам, які досліджували масову музику, слід констатувати, що активні процеси в цій галузі викликають необхідність висвітлення нових проблем, серед яких особливості її «масовізації» та масового впливу. Розкриття цієї проблеми є метою представленої статті.

Потрібно зазначити, що поділ музики на «легку» та «серйозну» було запроваджено в СРСР у 40-і роки [9, с. 444]. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п'єси, пісні, біт-музика, оперета належать до «легкої» музики, тоді як академічні жанри — опера, балет, симфонічні, камерно-інструментальні твори — до «серйозної». Разом з тим, останнім часом якісна різниця між цими двома основними видами музики стає дедалі умовнішою. Щодо поп-музики (від англ. popular music — популярна, загальнодоступна, «легка» музика), то у сучасній культурології це поняття включає різні стилі й жанри музичного мистецтва і пов'язане з розвинутою системою надання музично-розважальних послуг [8, с. 684].

Головний принцип поп-музики — використання стильових стереотипів і прийомів, які забезпечують масове поширення музичного твору, а, отже, його комерційний успіх. Вони можуть бути запозиченими з класичної музики, фольклору, етно, джазу тощо. У 1950-ті роки це поняття використовувалося лише стосовно року, пізніше — біту, а нині воно об'єднує велике розмаїття музичних стилів: диско (або євродиско, тобто танцювальна музика, типова для європейських дискотек) та інші мішані стилі (джаз-рок та ін.), а також фолк, кантрі (фольклор сільського білого населення США), соул (поєднання ритм-енд-блюзу, госпел та спірічуелс), фанк (поєднання госпел і танцювальної музики африканського походження), реггі (традиційні елементи музики народів Карибського басейну) [8, с. 684]. Однак між поп — та «справжньою» рок-музикою спостерігається непримиренне протиріччя, що не дозволяє поставити їх в рамки одного виду естрадного музичного продукту.

У радянський період активно розроблялася не тільки термінологія масової музики, а й особливості її жанрів. О. Журбін, О. Зажсоць-

кий, І. Кон, Д. Ухов запропонували поняття «молодіжна музика», витлумачуючи її як музику, що виконується «молодими для молодих». Молодіжна музика інтерпретувалася як така, що користується популярністю в молоді (традиційна естрада, «диско», рок-музика тощо).

Спираючись на класифікацію жанрів популярної (легкої, масової) музики, музикознавець І. Набок виокремив такі з них:

— традиційний фольклор, що спирається на типові для національної музичної системи засоби виразності та образну сферу (кантрі, спірічуелс);

— стереостипізовані жанри розважальної музики — мюзикл, оперета тощо;

— сфера джазової імпровізації;

— молодіжні контр- і субкультури, у тому числі рок-, панк-музика тощо;

— сучасна поп-музика як результат комерційної трансформації рок-музики [6].

До популярної музики можна віднести ті твори, які постійно «на слуху» широких мас населення, незалежно від їх жанрово-стильової належності. Це може бути і класична, і народна, і рок-, і джазова композиція, тобто така, що інтонаційно легко схоплюється і відтворюється вокально. Серед зразків такої музики — пісні з кінофільмів, модні танці, романси, народні пісні, військові марші, джазові мелодії, арії з популярних опер та оперет, деякі зразки симфонічної музики.

На відміну від популярної музики поп-музика — це явище суто ринкового характеру, продукт музичного шоу-бізнесу. Початок її бурхливого розвитку припав на добу стильового формування ритм-енд-блюзу і рок-н-ролу. Поп-музика як найбільш доступний і поширений вид естради певною мірою може претендувати на статус популярної музики, однак насамперед серед молоді. Отже, «поп» — це категорія насамперед вікової приналежності, нею цікавиться перш за все молодіжна аудиторія, а «рок» — явище соціокультурного порядку — це контркультура соціального протесту, особливого погляду на життя. Невипадково у середовищі «рокерів» не визнають «попсу», а сама рок-музика у процесі свого розвитку стала інтелектуальним середовищем спілкування нонконформістів.

Щодо головних, ключових ознак популярної музики, які вирізняють її серед інших видів розважального мистецтва, то в роботах

зарубіжних дослідників це поняття розкривається через серію визначень. Так, більшість учених сходяться на тому, що загалом цей феномен властивий для індустріального та постіндустріального суспільства. Відповідно така музика створюється та масово розповсюджується на засадах ринкового попиту. Причому той факт, що вона призначена для прослуховування, не для відтворення, зумовив основний спосіб розповсюдження популярної музики — аудіо-записи, на відміну від «серйозної», що призначена також для відтворення і тиражується, крім аудіозаписів, у нотних записах.

Друга відмінна риса полягає в тому, що популярна музика завжди персоніфікована. Незалежно від того, створюється вона професіоналами чи непрофесіоналами, їх імена, як правило, відомі широкій публіці, принаймні відоме ім'я виконавця, через якого твір набув популярності. Крім того, при створенні популярної музики автор цілковито вільний у виборі композиторської техніки. Далі, термін «популярна музика» не можна ототожнювати із поняттями «народна музика» і «поп-музика» — останнє стосується лише великого комплексу музичних стилів, що почали розвиватися на початку 60-х років ХХ сторіччя. Зокрема, за словами Т. Чередниченко, «нова» поп-музика виникла у середині 50-х років; до її джерел відносять такі музичні стилі та явища, як джаз, ритм-н-блюз, кантрі, рок-н-рол. Інтернаціональний характер феномена «нової» поп-музики забезпечує англійська мова, що використовується в ній майже тотально [11, с. 117].

А. Сохор, розглядаючи масову музику, зауважує, що на перших етапах свого розвитку радянська пісня отримала загальну назву «масової»: «Поняття “масова пісня” збереглося до наших днів і дуже часто використовується щодо всієї радянської пісні» [10, с. 241].

Зазначимо, що оновлення естрадної пісні завжди органічно пов'язане передусім із змінами у сферах її побутування. Специфічними для масового пісенного жанру є його духовно-практичне спрямування (термінологія А. Сохора) й реалізація прикладних функцій (розважальної, обрядової та декоративної). У тогочасному радянському пісенному мистецтві спостерігаємо звернення до сфери почуттєво-особистого, індивідуального в багатомільйонній аудиторії радіослухачів. Це вимагало професіоналізму й належної міри щирості композитора та виконавця.

Ліризація масової пісні громадянського спрямування в моральному відношенні посилюється висловленням глибокої патріотичності почуттів. В її образно-емоційному складі вагомим значення набувають пейзажні мотиви (оспівування неосяжних ланів, річок, гірських круч, квітучого саду тощо). Самостійне тематичне відгалуження цього пісенного напрямку втілюється у циклові пісень про столицю нашої держави — Київ. Масовими за популярністю стали пісенні шедеври: «Київський вальс» П. Майбороди на слова А. Малишка, «Києве мій» І. Шамо на слова Д. Луценка. Зазначені твори стали музично-поетичними символами славетного міста над Дніпром.

Важливою рисою образно-інтонаційної драматургії масової ліричної пісні є глибокий психологічний зв'язок між емоційним життям людини і природою, передача почуттів людини в поетичній паралелі з художніми образами. Високі зразки лірики, представлені у творчості П. Майбороди, Г. Жуковського та І. Шамо, позначилися на інших жанрово-тематичних різновидах естрадної пісні. Поширилися, зокрема, обсяги використання хорових, частіше жіночих і дитячих вокалізів, які, створюючи ритміко-кolorистичне тло для партії соліста, посилюють емоційну виразність творів усіх жанрових пластів.

Особливостями розвитку української радянської естрадної пісні стали поєднання прийомів народного традиційного виконавства із деякими елементами західної масової музичної культури і виникнення на цій основі нових естрадних жанрів, а також суттєве посилення впливу масової естради на творчість композиторів академічного напрямку, внаслідок чого у ній відбувалася жанрова переорієнтація.

У 70-х роках загальною рисою світової естради як різновиду масової культури стає поширення шлягерів (від нім. Schlager — ходовий товар та schlagen — бити в барабан) — особливо популярних пісень, підпорядкованих музичній моді. Незабаром, зокрема у процесі проведення фестивалів «Червона рута» стало зрозуміло, що Україна володіє непоодинокими зразками шлягерів у різних жанрах масової музики (осучаснені традиції козацької й кантової авторської пісні, поліський магічно-заклинальний поп, коломийковий реп), які сягають світового рівня [5, с. 4].

Загалом важливість фестивалю «Червона рута» та подібних йому в історії української пісенної естради полягала в тому, що було виявлено багато нових авторів та виконавців на ниві масової ест-

радної пісні та рок-музики. Характерною рисою етнічних фестивалів є орієнтованість на національну автентичність у всьому розмаїтті жанрів і стилів популярної естрадної музики в Україні. Завдяки такому підходу ці музичні форуми стали справжньою школою удосконалення виконавської майстерності.

Обов'язковою складовою сучасного українського медіа-простору є трансляції фестивалів та конкурсів естрадної музики: «Слов'янський базар», «Червона рута», «Таврійські ігри», «Пісенний вернісаж», «Мелодія», «Надія», «Весела», «Боромля», «Оберіг», «Море друзів», конкурсів імені В. Івасюка та ін. Такі передачі сприяють забезпеченню обізнаності масової аудиторії з вітчизняною естрадою й обмінові досвідом виконавської майстерності. Широка інформаційна підтримка, яку надають таким фестивалям засоби масової інформації, забезпечує його переможцям визнання в Україні та за кордоном.

В умовах розгортання нового етапу духовного відродження українського народу зростає значення масової музики у пропаганді національних культурних цінностей. Водночас в процесі «масовізації» можливе і навіть неминуче певне зниження якості видатних культурних творів. Тим більше, що в останній час масовість стала невід'ємною характеристикою багатьох соціальних процесів, вона спостерігається в різних областях соціально-економічного і культурного життя.

Кожне втілення масової культури, кожне її виявлення потребує свого аналізу, оцінки. ХХ століття свідчить, що в авангарді художнього розвитку реально виявляються не тільки і не стільки різного роду експериментальні напрямки, стільки утворення масової культури.

Таким чином, аналізуючи процеси, які відбуваються в розвитку сучасної української естрадної музики, правомірно констатувати її зростаючий вплив на суспільну свідомість, що дає підстави вважати сучасну українську естрадну музику важливим чинником розвитку національно-культурного життя. Як специфічна форма естетичного буття українська естрадна музична культура функціонує на рівні буденної свідомості, акумулює й розповсюджує культурний досвід в умовах сучасного соціуму, незалежно від технічного рівня та міри розвиненості комунікативних систем. Вона є

одночасно музичним явищем, виявом суспільної свідомості й соціальним феноменом.

Література

1. Ашин Г., Мидлер А. В тисках духовного гнета: (Что популяризуют средства массовой информации США). — М.: Мысль, 1986. — 253 с.
2. Березан В. Підготовка майбутнього педагога до естетичного виховання школярів засобами сучасної музики масових жанрів: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. — АПН України. Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. — К., 2000. — 20 с.
3. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ: Навч. посіб. — К.: Дакор, 2003. — 303 с.
4. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. — 156 с.
5. Корній Л. «Червона рута» — школа національної поп-музики // Голос України. — 1996. — 27 січня.
6. Набок И. Идеологическая функция музыки. — Л.: Музыка, 1987. — 78 с.
7. Попов А. Социально-психологическое, психологическое, физиологическое и биохимические аспекты влияния поп-музыки на молодежь // Музыка созидаящая и разрушающая / Сост. А. Лисенков. — М.: Сов. Россия, 1989. — С. 38–58.
8. Поп-музыка // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А. И. Кравченко. — М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. — 684 с.
9. Різник О. Музика // Нариси української популярної культури. — К.: УЦКД, 1998. — С. 439–451.
10. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. Т.1. Сост. Ю. Капустин. — Л.: Сов. композитор, 1980. — С. 234–264.
11. Чердниченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. — М.: Музыка, 1985. — 192 с.
12. Шостакович Г. Музыка масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. — Український держ. педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К., 1996. — 22 с.

**ЗВУКОВІ СВІТИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
АВАНГАРДУ 1960-Х РОКІВ**

Минуло небагато часу відтоді, коли авангардні явища вважалися продуктом кризової буржуазної свідомості і тому неприпустимими для творчості радянських митців. Зі зміною соціо-політичної ситуації в країні, зумовленої розпадом СРСР, стала можливою їхня оцінка с позиції історичної перспективи. Нині авангард називають одним з провідних векторів культури минулого століття (О. Соколов [10]), виявляють наявність двох його хвиль та риси спадкоємності між ними.

Український музичний авангард 1960-х останнім часом все більше привертає уваги дослідників. Музикознавцями вже зроблено певний внесок у справу його актуалізації. В музикознавчих працях О. Зінкевич, М. Нестьєвої, Б. Сюті, С. Павлишин та ін. названі явища осмислюються в контексті української культури, розробляються питання естетики та поезики авангардних творів провідних майстрів часу — В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького тощо.

Одним з дискусійних донині залишається питання змістовності авангардного мистецтва. В наукових студіях можна зустріти як думки про кризовість і антихудожність творів «музичного абстракціонізму», так і спроби визначення новаторської сутності мистецтва «розширеного споглядання» (В. Матюшин). Подальша розробка проблеми зумовлена необхідністю цілісного осягнення семантичного простору українського авангарду та поглиблення уявлень щодо його філософських концепцій.

Метою статті є систематизація змістовних пошуків українського музичного авангарду на основі визначення типів звукових світів, що відтворили у своїй творчості композитори-шістдесятники.

В сучасному мистецтвознавстві теорія авангарду є достатньо широко розробленою. В наукових студіях цей феномен вивчається

з позиції естетики (І. Воробйов, Д. Затонський), поетики (Б. Шеффер, Ц. Когоутек, Й. Бек), семантики (М. Епштейн, Д. Житомирський, О. Леонтєва, К. Мяло) та прагматики (М. Шапір). Загальноприйнятим є трактування авангарду як естетичної концепції, яка виникає тоді, коли накопичується агресія щодо застарілих форм і значень у суспільній свідомості.

Основоположне значення в теорії музичного авангарду мають праці Санкт-Петербурзького дослідника І. Воробйова [2]. Вченим визначено провідні риси естетики явища, що зумовлюють єдність його різних шкіл і напрямів: естетичний нігілізм (естетика заперечення), антиромантизм, футурологічна і соціальна орієнтованість. Головна риса естетики музичного авангарду — естетичний нігілізм — пов'язана з запереченням традицій мистецтва класико-романтичної доби. Запереченню піддаються сформовані у вказаний період жанрово-стильові нормативи музики й музикування, натомість розробляються нові техніки композиторського письма: додекафонія, серійна техніка, пуантилізм, сонористика, алеаторика тощо. Ці техніки, на думку своїх апологетів, мали вивести музичну творчість на якісно вищий рівень художньої досконалості¹.

Дослідниками доведено, що більшість творчих експериментів авангардистів скеровувалася не тільки пошуком нових технічних засобів, але й мала глибинні філософсько-концептуальні посили. На початку ХХ століття, у час своєрідного вибуху новаторських пошуків, вельми актуальним став інтерес до втілення духовного начала в мистецтві (маніфест В. Кандинського «Про духовне в мистецтві»), мистицизму, культових обрядів і сакральних традицій. Прорив у нові

¹ Відомо, що додекафонія, серійна техніка розроблялися в творчості нововіденців з метою вдосконалення музичної структури через проєціювання на неї законів світової гармонії, що виявляються в природі, житті, й мистецтві. А. Шенберг, один з засновників додекафонії, підкреслював високе призначення нового мистецтва. Свою місію композитор вбачав у тому, щоб «сказати дещо важливе людству», тому свою музику вважав «пророцьким посланням», що вказує людям «шлях до більш високих форм життя» [5, с. 308].

художні сфери здійснювався паралельно з проривом у нові містичні і духовні сфери².

З цієї точки зору не є великим перебільшенням думка про те, що ідейний стрижень кожної техніки певним чином впливає на закріплення за нею якоїсь зони виразових можливостей. Так, раціонально-організовані додекафонія і серійна техніка сприяють вираженню ідеї числової гармонії, логічної досконалості структури як законів будови Всесвіту. Пуантилізм, пов'язаний з ідеєю автономізації окремих звуків-крапок, є вираженням філософських ідей «відображення великого в малому», макрокосму в мікркосмі. Алеаторика, що апелює до імпровізаційності й спонтанності творчого процесу виконавця, актуалізує змістовний пласт, пов'язаний з глибинними, непідконтрольними свідомості пластами психіки, тайнами мікркосму людської душі. Сонористика, музика темброзвучностей, за визначенням сучасного підручника з теорії композиції, сприяє розширенню кордонів звучущого матеріалу і цим відкриває в музиці третій вимір, завжди маркуючи «вихід за межі» (подолання тонової диференціації, вихід за межі суто музичних звучань, залучення шумів) [10]. Зв'язок між технікою і змістом музичного твору актуалізує дослідницькі звернення до проблем семантики авангардного мистецтва.

Достатньо складною і малорозробленою на даному етапі є проблема типологізації змістовних пошуків українського авангарду 1960-х. В цьому аспекті плідним може виявитися застосування концепції М. Епштейна, що розкриває специфіку авангарду у співвідношенні з релігійною свідомістю, вірніше феноменом «релігійного безсвідомого» (термін М. Епштейна). Останній, на думку дослідника, виник в епоху «масового атеїзму» в результаті перекручування психічних сфер: «В суспільстві репресуються і заганяються в підпілля вже не стільки низові (вітальні інстинкти, жорстокість, агресія, руйнування. — *О. Д.*), скільки вищі, релігійні мотиви і нахили <...> Релігійне опускається в надра свідомості, звідки дає про себе знати численністю ясних і заплутаних шифрів» [12, с. 274].

² Згадаймо численні приклади використання новаторських технік для втілення образів космічного, космогонічного, есхатологічного характеру (А. Шенберг, О. Скрябін, Ч. Айвз), містичних задумів російського авангарду першої хвилі (І. Вишнеградський, А. Лур'є, М.Обухов).

Важливим моментом для пояснення семантичної природи явища є формулювання М. Епштейна, що авангард — це художнє освоєння саме тих сфер буття, які є незримими, невідчутними, невисловлюваними. Залежно від способу пізнання і вираження в мистецтві різноманітних метафізичних сфер, Вищого духовного начала дослідником виокремлюється два напрями авангарду: катафатичний і апофатичний.

Катафатичний напрям пов'язаний з вираженням, втіленням вищих еманцій Духу способом твердження. До нього відносяться твори, в яких композитор через якісь вказівки наводить нам, який саме світ він моделює як Вищу реальність (наприклад, Космос, Нірвана тощо).

Апофатичний напрям пов'язаний з вираженням, втіленням вищих еманцій Духу способом заперечення. Сутність методу пояснюється на прикладі визначення поняття через заперечення. В даному випадку можлива така логіка: Вища реальність — це не ..., не Тобто наводиться ряд заперечень для того, щоб інтуїтивно відчувати що ж це є. Спосіб заперечення обирається тому, що предмет визначення є настільки химерним, що не піддається іншому висловлюванню як тільки через ряд заперечень.

Спільним місцем для авангардних студій є і думка про багатолікість цього явища, що пояснюється існуванням локальних і конкретно-історичних його варіантів.

Для української студентської молоді 1960-х років захоплення авангардом мотивувалося не просто бажанням «іти в ногу з часом», а стало, передусім, вираженням ідеї духовної свободи, способом звільнення від ідеологічних примушень тоталітарної системи. В цьому полягає докорінна відмінність вітчизняного авангарду від зарубіжного. Останній розвивався не стільки як ідеологічне, скільки як суто художнє явище.

Завдяки використанню сучасних технік письма композитори шістдесятники здійснили прорив у нечувані раніше звукові світи, незнані до цього в українській музиці змістовні сфери. Базуючись на спостереженнях щодо деяких творів композиторів В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, І. Карабиця, Б. Буєвського нами виокремлено ряд звукових світів, що вписуються у вищеописану типологічну схему.

Катафатичний напрям українського музичного авангарду, що позитивно відображає зовнішні еманції Духу представлений таки-

ми звуковими світами: Макросвіт або Всесвіт, який нерідко виражається через пару опозицій Космос — Хаос; Мікросвіт; світ чистого смислопокладання; ритуально-символічна «дійсність»; механічний світ, антисвіт тощо.

Яскравим прикладом музичного втілення образу *Космосу* є цикл симфоній під назвою «*Космічні пасторалі*» В. Сильвестрова, який складається з Другої і Третьої симфонії та камерної симфонії «Спектри». Залучення до духовного універсуму відбувається в них шляхом медитативного поглинання у сфери філософського споглядання. На думку Н. Поспелової, в симфоніях Сильвестрова здійснюється діалог з філософською моделлю космізму в його пантеїстичному варіанті: відображається «жива матерія космосу, злиття часо-простору», гомін стихій [9].

Так, партитура Симфонії № 2 для флейти, ударних, фортепіано і струнного оркестру (1965) засвідчує своєрідність організації космічного часу й простору: замість розміру і тривалостей зазначається кількість секунд, що мають звучати короткі музичні побудови на зразок фраз, фон і рельєф часто зливаються в єдину сонорну масу, звуки-крапки позбавлені мелодичного тонового тяжіння і ладо-функціональних зв'язків ніби перебувають у позаземному безповітряному просторі. В кульмінаційних зонах, за спостереженням О. Зінкевич, виникають асоціації з «могутніми світовими вибухами і послідовним розсіюванням» [5, с. 101]. Основну роль в симфонії відіграє сонористична образність, що маркує, як зазначалося вище, вихід музики у третій музичний вимір. Не випадковими є як вибір одночастинної композиції, що з часів О. Скрябіна застосовується в творах з космічною семантикою, так і закінчення твору на зразок «відкритої форми». Сисловогагомою деталлю останньої сторінки партитури є математичний знак безкінечності (∞), що символізує безмежність Всесвіту.

Міркування про нетрадиційність авторського підходу до трактування жанру симфонії, в якому не діють структурно-композиційний та тонально-гармонічний фактор, наводять думки про її нове концептуальне рішення. Симфонія № 2 В. Сильвестрова чи не вперше в українській музиці представляє концепцію «*homo cosmicos*»³ (людина космічна), в протигагу до традиційно втілюваного образу

³ Термінологія Н. Герасимової-Персидської [3].

«*homo terrestrum*» (людина земна). Отже, цей твір можна вважати одним з первістків в осягненні вітчизняною музикою нової картини світу, ініційованої науковою революцією ХХ ст.

З ідеєю втілення світу *руйнування, дисгармонії, хаосу* пов'язаний, зокрема, показ картин війни, процесів нищення атмосфери мирного життя в «Симфонічних фресках» Л. Грабовського.

Саме ідея руйнування відтворюється в музиці завдяки різноманітному використанню сонорних прийомів: сонорних потоків, що складаються зі сплетіння декількох рухливих ліній з шістнадцятих у II частині «Тривога», сонорних плям — глісандо струнних і арф, кластерів фортепіано у III частині «Наліт», незвичних прийомів звуковидобування у VI частині «Хіросима»: тремоло флажолетів у струнних, на які накладаються триольні поспівки флейти і засурдинених перших скрипок.

Втілюючи образи *мікросвіту*, митці-авангардисти нерідко мали на увазі не мікрокосм людської душі, а атрибут музики ядерного сторіччя — світ елементарних фізичних частин, атомів і молекул, що невидимий незброєним оком. Авангардні твори в цьому сенсі не безпідставно вважають причетними до загальної тенденції дегуманізації мистецтва, що маркує процес зникнення з його семантичної палітри образу людини (Х. Ортега-і-Гасет). Так, ще на початку ХХ ст. ідеолог італійського футуризму Ф. Марінетті в одному з маніфестів проголосив: «Людина, яка зіпсована бібліотеками і затюкана музеями, не уявляє ні найменшого інтересу. Вона цілковито потопає в логіці та нудній добродійності, тому з літератури її треба виключити, а на її місце прийняти неживу матерію <...>. Людську психологію вичерпано до дна, і на зміну їй прийде *лірика станів неживої матерії /виділено нами — О. Д./ <...>* Ви повинні втілити електронний вихор та могутній ривок молекул» (цит. за: [12, с. 310]).

Відгомін цих ідей на ниві захоплення сучасними науковими відкриттями знаходимо у творчості українського композитора В. Годзяцького. Найяскравішим прикладом є його фортепіанна п'єса «Розриви площин» (1963), яку створено під враженням від наукової праці з атомної фізики — книги К. Г. Юнга «Яскравіше ніж тисяча сонць». Композитор спробував відтворити в музиці основні етапи з «життя» елементарних фізичних частин — атомів. Вісім етапів, за ви-

значенням Годзяцького, — Первозданність, Вібрація матерії, Перетин, Натягнення, Розриви, Катаклізми, Відновлена матерія, Розпад — складають процес народження живої матерії, яка розглядається ніби під збільшуваним склом. За авторським поясненням, «у назві п'єси підкреслено зв'язок, який існує між усіма фізичними явищами — у цьому разі між енергією звуку і проявами будь-якої енергії у просторі. Просторові відносини і характеристики перенесено на часові, музичні. Я уявляю звукову матерію у вигляді стереоекрану з періодично пульсуючими звуковими спалахами. Окремі ритмічно заряджені мотиви силкуються з'єднатися в єдину звукову безперервність. Звідси і термін — площина, що звучить, тобто суцільне, безперервне звучання» (цит. за: [5, с. 101]).

Світ *чистого смислопокладання* (О. Лосєв), що існує на рівні *Числа* як вищої смислової абстракції створюється завдяки використанню математичних розрахунків в процесі написання твору. Критерієм краси в цьому світі є гармонія числових відносин та логічна досконалість звуковисотної й часо-просторової організації твору, що стверджує ідею давніх греків про «приховану гармонію, яка сильніша за явну».

Прибличником ідеї «математичної музики» серед українців є Л. Грабовський, який має відповідну фахову освіту⁴. Прикладом втілення ідеї алгоритмічної композиції у 1960-ті роки є його чотири Гомеоморфії, у 1970-ті — твір *Concorso* для валторни соло. В анотації до авторського концерту⁵, складеної самим композитором, зазначається, що *Concorso* «скомпонований за ідеєю “породжуючої граматики” або алгоритму, побудованому на принципі однозначної відповідності множин випадкових чисел, з одного боку, та через множини спеціально окреслених і обмежених груп чисел, — множин попередньо відібраних композиційних елементів (ізолюваних висот, мелічних фігур, ритмічних одиниць чи фігур тощо)».

В одному з інтерв'ю композитор привідчинив таємницю свого творчого методу: «Що стосується алгоритмічної композиції, то у

⁴ Л. Грабовський закінчив економічний факультет Київського університету та Київську консерваторію (клас композиції Б. Лятошинського).

⁵ Мається на увазі авторський концерт з нагоди 70-річчя композитора, що відбувся в травні 2005 року в Києві.

мене свій метод, котрий я розвив на основі невеликої частини аксіом, що входить в комплекс поняття випадковості. Причина для використання подібного методу доволі проста — чим більше елементів мови, будь-якої — чи то літературна мова, музична чи інша — тим важче тримати все це під контролем і в полі зору, тим важче добитися пропорційності та врівноваги у використанні цих засобів. І допомогою в цій справі може бути і вже став комп'ютер» [4]. На запитання чи не є це «повіркою алгеброю гармонії» Л. Грабовський відповів: «Мої розрахунки допомагають мені краще чути те, що я хочу скомпонувати. Нові методи дають значно більше простору для того, щоб музика продовжувала бути природною. Той же метод стохастичної композиції за допомогою принципів теорії імовірності, теорії ігор та інших теорій, котрі використовував Ксенакіс, дав нові виміри, звільнив музику від певної скованості» [4].

Моделювання світів чистого смислопокладання в музиці Л. Грабовського, що продовжує лінію пошуків піфагорейської школи, перегукується з творчими експериментами ХХ ст. Я. Ксенакіса, Е. Денисова та ін., є поверненням музиці високої мети досягнення гармонії й логічної досконалості Світобудови.

Ще один звуковий світ визначений нами як *ритуально-символічна «дійсність»*. Ритуал, за тлумаченням культурологічного словника, це «історично утворена форма неінстинктивного передбачуваного, соціально санкціонованої символічної поведінки, в якій спосіб і порядок виконання дій строго канонізовані і не піддаються раціональному поясненню в термінах засобів і цілей» [7, с. 381]. Виходячи з цієї дефініції до названої образно-змістовної сфери можна віднести музичні твори синтетичного характеру⁶, в яких: 1) є ознаки впорядкованої символічної поведінки виконавців; 2) спосіб і порядок дій закріплені в партитурі системою авторських вказівок; 3) виконувані дії є раціонально непояснюваними в термінах засобів і цілей. Останнє свідчить про вплив на дану групу творів рис хепенінга — театралізованого авангардного дійства. Унікальним прикладом втілен-

⁶ Інший можливий варіант втілення ритуально-символічної «дійсності» — через образи язичницького ритуалу — вартій окремого розгляду в рамках теми фольклорно-авангардних зв'язків. Як приклад назвемо симфонію-легенду «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського.

ня в українській музиці ідей хепенінга є цикл «Драма» В. Сильвестрова. Це проявляється, передусім, у переміщеннях виконавців по сцені, партитура рухів яких містить детальні вказівки автора. На нашу думку, концепція опусу пов'язана з відтворенням моделі «ритуалу-переходу», що на музичному рівні реалізується у вигляді поступового переходу від музичних (реальних, за вказівкою автора) звучань у нереальні (шуми). Показовою є прерапації рояля за допомогою металевих тарілок, керамічних скляночок. Символічне значення в творі має також використання немuzичного елемента — паління сірників. В партитурі детально прописані етапи «звучо-інтонаційної реалізації» цього процесу, включаючи «чирк» — вогонь — дим. Для завершення першої частини ця подія має смислозагальнююче значення: в стислій і наочній формі відтворює ідею проходження через різні стани і кінцевий перехід-зникнення.

Один з пафосів мистецького авангарду — машина. *Механічний світ* в музичних творах здебільшого уособлюється через жанр токати та інші форми остінатного руху, що втілюють образ енергії безперервного руху, і є співзвучними динамічним процесам «сторіччя машин і швидкостей». В контексті авангардної творчості токати набуває різних смислових відтінків.

Характерний семантичний аспект втілення механістичної образності, представлений у токаті Б. Буєвського, що є першою частиною бі-циклу «Токата і мелодія». На наш погляд, трактування жанру в цьому випадку уявляється співзвучним образу-метафорі матеріалістично-орієнтованого суспільства «світ-труп», поданої О. Лосевим у праці «Діалектика міфу» (1930): «Всесвіт, в якому живе сучасна людина, механістичний і бездушний. Це “кладовище людей, що перетворилися у мішки з черв'яками”, де панує єдина мета — рух вперед проти душі, свідомості, релігії <...> «(цит. за: [17, с. 17]). Цьому «світу-трупу», не без жалю відмічає О. Лосев, люди служать вірою і правдою, віддають життя, не розуміючи, що матерія — це «мертве і сліпе всесвіту чудовисько» [там само]. Отже, токати в цьому випадку пов'язана з трактуванням механістичності як бездуховного начала.

Іншу сторону трактування токатності репрезентує друга частина бі-циклу І. Карабиця «Прелюдія і токати». Сенс токати в цьому випадку, можна розкрити через уявлення про *містику машини*, поши-

рене в російській філософській думці. В. Медушевський в праці «Духовно-нравственный анализ музыки» наводить таке його пояснення: «Бог створив природу для свободи. Жадаючи ж свавілля можуть сховатися від Бога в природу <...> в плотські мудрощі за законами матерії, яка керується зі сторони тварного світу <...>. В засвоєнні рис механізму свавілля знаходить сховище від відповідальності свободи» [8]. Отже, токато тут виступає філософським узагальненням дієвого образу свавільного самоствердження молоді особистості як однієї з можливостей відсторонення від відповідальності свободи.

Апофатичний (заперечувальний) напрям пізнання законів Вищої реальності представлений образами **анти-світу**, світу «назовні», «навіпаки», карнавального, бутафорського, в якому не діють закони традиційної логіки. Саме цей напрямок переконливо розкриває концепцію авангарду як жесту юродивого, запропоновану М. Епштейном. На думку дослідника, авангард і юродство споріднюють такі риси: свідоме і добровільне заперечення загальноприйнятого ідеалу прекрасного, спотворення свого естетичного лику; косноязыкість як спосіб виразити мовою мистецтва невиразність невиразного — речей, які вислизають від найменувань; приречення себе на нерозуміння публікою [12, с. 290–303].

Як приклад можна навести твори з циклу «4 етюди для магнітофону» В. Годзяцького, в яких функції музичних інструментів виконують побутові предмети: в «Реалізації 29/1» металевий кухль зі цвяхами, в «Емансипованому чемодані» звичайна валіза та пензль. В етюдів «Антифортепіано» та п'єсі «Антисвіт у ящику» використані незвичні способи гри на фортепіано, націлені на здобуття різноманітних сонорно-шумових ефектів, один з них — тертя гребінкою вздовж струн.

Очевидно, що виокремленими змістовними сферами не обмежується розмаїття звукових світів авангардного мистецтва. Ми спробували виділити лише основні змістовні сфери, які у конкретній творчій практиці нерідко даються у складних взаємодіях і перетинаннях, втілюючи значні філософські концепції. І якщо в мініатюрах, як, наприклад, «Розриви площин», ці змістовні сфери присутні у відокремленому вигляді, то у масштабних творах вони взаємодіють на рівні ідейно-естетичної концепції, складаючи драматургію на основі образних опозицій «Космос-хаос», «Макросвіт-мікросвіт», «Гармонія-дисгармонія», «Рациональне-інтуїтивне», «Духовне-бездуховне» тощо.

Підсумовуючи значення авангардних пошуків композиторів-шістдесятників зазначимо, що вони відіграли важливу роль в формуванні індивідуально-авторського стилю молодих митців, істотно оновили образно-змістовну й виражальну палітру української музики ХХ століття і стали необхідним містком в процесі виходу вітчизняного мистецтва на рівень світових досягнень.

Визначаючи сутність радянського (матеріалістичного) світу митці неозноразово використовували метафору порожнечі,⁷ яка, за І. Кабаковим, «є активним началом, вакуумом, що збісився і засмоктує в нікуди всі починання людини, що втягує у смерчеподібну воронку всю історію, традиції, культуру» (цит. за: [11, с. 256]). Митці-авангардисти по-своєму боролися з духовною пустелею сучасного їм світу, боролися зброєю смислу за повернення мистецтву втраченої ним метафізичної глибини. Навіщо?

За Й. Бродським, саме «смак до метафізики відрізняє твір мистецтва від простої белетристики» (цит. за: [12, с. 7]). Покоління авангардистів-шістдесятників пішло наперекір ідеологічним вимогам соцреалістичної епохи, щоб звільнити мистецтво від перспективи змістовного зубожіння, зупинити переможну ходу музичної «белетристики».

Література

1. А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. — М.: Наука, 1991. — 221 с.
2. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х и 1930-х гг. — СПб.: Композитор, 2002. — 291 с.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — Вип. 72. — К., 2008. — С. 3–8.
4. Десятерик Д. Числа неба и земли (интервью с Л. Грабовским) // <http://www.interesniy.kiev.ua/new/opinions/desyaterik/chisla>.
5. Зінькевич О. С. Український музичний авангард: загальна панорама // Сучасність. — 2002. — № 9. — С. 100–105.
6. История зарубежной музыки. — СПб.: Композитор, 2001. — Вып. 6. — 630 с.

⁷ І. Кабаков есе «Про порожнечу», В. Пелєвін «Чапаєв і пустота», М. Кундера «Жарт» та ін.

7. Культурология. XX век. Словарь. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 640 с.
8. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки: Пособие для студентов педвузов. — Глава 5. Музыкальные жанры // <http://portal-slovo.likelove.ru/art/35817.php>.
9. Поспелова Н. Космическая тенденция в современном композиторском творчестве // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. — Нижний Новгород, 1999. — Т. 1. — С. 221–229.
10. Техника современной композиции: Учебное пособие. — М.: Музыка, 2005. — 623 с.
11. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. — М.: Высшая школа, 2005. — 494 с.
12. Эпштейн М. Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. — М.: Высшая школа, 2006. — 559 с.

О. Б. Пилатюк

**МИРОСЛАВ СКОРИК У СПІЛКУВАННІ
З ВИКОНАВЦЯМИ СВОЇХ ТВОРІВ
(ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Творчість Мирослава Скорика в останні роки постійно стає об'єктом наукового зацікавлення: адже незвична для серйозного композитора популярність його творів у найширших колах публіки спонукає докладніше замислитись над природою цього феномену. В різних аспектах до його доробку звертались В. Задерацький, Л. Кияновська, С. Павлишин, Т. Гнатів, В. Кожухар, Ю. Щириця, М. Копиця, І. Пилатюк та багато інших. Проте одна із сфер дослідження залишається поки що недостатньо актуалізованою: проблема виконавських прочитань творів Скорика та його власне ставлення до інтерпретаторських концепцій своєї музики. А якраз ця сфера в останні роки набуває все більшої актуальності, оскільки здатність привабити публіку до того чи іншого опусу в пересиченому гіперінформативному суспільстві в першу чергу належить виконавцям. Від того, як композитор зуміє знайти порозуміння з інтерпретатором, наскільки конструктивним буде їх діалог, передусім при першому виконанні твору, яке нерідко визначає подальшу його сценічну долю,

© О. Б. Пилатюк, 2008

у великій мірі залежатиме «мале герменевтичне коло» нової музики (тобто перший комплекс суспільного видгуку на неї).

Саме ці міркування сформували тему даної статті: крізь призму власних висловлювань Мирослава Скорика визначити його пріоритети у спілкуванні з виконавцями, особливо ж — при виконанні нової музики, яке ще не може опертись на якийсь існуючий вже інваріант, не має ні виконавського, ні слухового досвіду. Основним джерелом інформації про відношення до феномену виконавства його музики стало інтерв'ювання композитора автором статті, здійснене 2005 року, внаслідок чого вдалось отримати відповіді на чітко поставлені запитання: «яке ставлення композитора до перших виконавців його творів?», «які найбільш позитивні, а які негативні враження залишило те чи інше виконання?», «які ідеальні вимоги до виконання своїх творів Ви могли б поставити?», «що найбільше заважає серйозній музиці здобути достойне місце в сучасному українському суспільстві, і як це пов'язано з виконавством?» та деякі аналогічні.

Ці питання формулювались з повним усвідомленням тієї передумови успішного функціонування музичного твору, наскільки важливим у розумінні спрямованості твору на аудиторію видається заглиблення в психологічне підґрунтя спілкування «композитор — виконавець», особливо у випадку прапрем'єри, в'яснення адекватної моделі цієї взаємодії. Як правило, композитори спираються у співпраці з виконавцями своїх творів на дві принципово протилежні моделі поведінки. Перша з них побудована на довірі до інтуїції інтерпретатора — автор дає виконавцеві змогу «домислювати» концепцію художнього прочитання тексту, залишає йому свободу вибору, аж до корекції тексту, особливо в сучасних авангардових творах з елементами алеаторики чи інших прийомів композиторської техніки, що дозволяють вільніше поводження з текстом. Друга, навпаки, стверджує абсолютний примат автора і його волі в інтерпретації, не припускає суб'єктивного бачення виконавця і вимагає суворо дотримуватись авторських вказівок і всього того, що написано в тексті.

Націленість на слухача, яка у випадку прапрем'єри набуває значно більшої ваги, диференціюється за декількома параметрами: на початковому, підготовчому етапі йдеться про те, *наскільки* система

музичної виразності, обрана і продумана композитором для втілення свого ідеального задуму, здатна передати цілісний художній образ слухачам, **яким** слухачам, якій аудиторії вона відповідатиме, нарешті, в **якому** контексті першовиконання, на думку композитора, матиме найбільший шанс на успіх, які додаткові імпульси (програма, попередня анотація музикознавця, попередня реклама, анонси, ювілейні урочисті акції тощо) найпозитивніше впливатимуть на слухацький резонанс?

Значення прапрем'єри для відношення композитора до свого твору важко переоцінити. Це питання може проектуватись на його подальший творчий шлях. Наскільки успіх (неуспіх) прапрем'єри здатний змінити ставлення автора до даного твору і навіть мати далекосяжніші наслідки, тобто, змусити автора переглянути засади свого індивідуального стилю, змінити спрямування творчості.

Звісно, що кожен з композиторів по-різному підходить до цих параметрів, в залежності від особистих пріоритетів, світоглядних основ, врешті, від психологічного типу, який вони репрезентують. Що цікаво: жоден з композиторів не міг у своїх рефлексіях і міркуваннях з приводу поставлених питань зосередитись виключно на прапрем'єрі того чи іншого власного твору або навіть на загальних категоріях цього явища. Для кожного з них кілька поставлених в різних аспектах питань про прапрем'єру ставало поштовхом до репрезентації свого бачення соціального буття власної творчості, до виявлення потаємних пружин задумів, до співпраці з виконавцями, до феномену творчості.

Відтак можна зробити висновок — ймовірно, не всезагальний, проте слушний для певної частини композиторів, — що кожне виконання свого твору автор сприймає майже з тією ж гостротою і первинністю відчуття, що й прапрем'єру, оскільки все це являє собою в його сприйнятті і уяві нерозривний комплекс цілісного існування музичного твору, близького до діяльності живого організму.

Для того, щоби ці вступні спостереження спроектувати на конкретний приклад — творчу долю музики Мирослава Скорика та його спілкування з виконавцями, слід коротко зупинитись на передумовах його світоглядного становлення, тобто, в яких історичних обставинах, в якій системі вимог до творчості, естетичних пріоритетів і цінностей формувався наш видатний сучасник. Адже володар всіх можливих державних нагород, народний артист України,

лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, кавалер почесної відзнаки президента України, ордена «За заслуги» III ступеня, професор Мирослав Скорик, здавалося б, міг дозволити собі доволі зверхньо поставитись до виконавців, вважаючи, що його музика сама собою може врятувати будь-яку, навіть не зовсім вдачу інтерпретацію. Але насправді стосунки Скорика з виконавцями складаються цілком інакше. Більше того: небагато можна знайти сучасних композиторів, які б з такою повагою, уважно і доброзичливо ставились до тих, хто виносить на сцену його музику. Такий психологічний настрій видатного митця щодо своїх виконавців обумовлений рядом об'єктивних обставин.

Життєва — історична! — ситуація змусила його максимально мобілізуватись, щоби подолати обставини і отримати саме ту освіту, зайняти ту позицію, яку йому вдалось досягнути. Хоча його родинне оточення було якнайбільш сприятливим для повноцінного мистецького становлення¹, однак, суспільні умови, зокрема жорстоке переслідування і винищення свідомої української інтелігенції в цьому краї, яке припадало якраз на дитячі роки композитора, змусило його, з одного боку, дуже критично ставитись до власних творчих здобутків (адже для нього, як до «неблагонадійного», планка офіційного визнання в радянській час ставилась значно вище, ніж для вихідців з достойних партійних кіл!), з іншого ж — з великою повагою ставитись до однодумців, що водночас загартувало у відданості тим ідеалам, заради яких його близькі ризикували свободою, а нерідко і самим життям.

Розпочав Скорик своє навчання дуже успішно, у Львівській музичній школі-десятирічці при консерваторії, та змушений був його перервати в 9-річному віці, в зв'язку з трагічними подіями 1947 року, коли всю родину було вивезено до Сибіру. На засланні юнак не полишав занять музикою, вчився гри на фортепіано в учениці О. Гольденвейзера (за іншими даними — С. Рахманінова) Валенти-

¹ Досить згадати, що в його родинному гнізді були такі постаті світового масштабу, як співачка Соломія Крушельницька, художниця Ярослава Музика, високо інтелігентними були і його батьки, зокрема батько закінчив Віденський університет і був активним аніматором культурного життя в Західній Україні.

ни Канторової, яка теж була репресована, а рівночасно брав уроки гри на скрипці у В. Панасюка зі Львова (той час працював вчителем музичної школи в Анжеро-Судженську Хабаровського краю — місце заслання композитора).

Його студії у Львівській консерваторії — як композитора і теоретика — теж доволі яскраво засвідчили непересічну і дуже незалежну індивідуальність, рішучість залишатись на обраних позиціях, іноді всупереч загальноновизнаним авторитетам. Повернувшись до Львова 1955 року, Мирослав Скорик вступає до консерваторії у клас композиції, де навчається спочатку у Станіслава Людкевича — проте незважаючи на величезну повагу до славетного метра, він все-таки відстоює свої погляди, які не завжди співпадають з поглядами автора «Кавказу», тож переходить згодом у клас Романа Сімовича, а завершує навчання у Адама Солтиса, котрий дозволив молодому митцеві сміливіше експериментувати в бажаному для нього напрямку. Підсумком стало написання кантати «Весна» на тексти І. Франка. 1960 року він паралельно закінчує і теоретичний відділ консерваторії в класі С. Людкевича, захистивши дипломну роботу на тему «Ладова система Сергія Прокоф'єва», яка стала основою для захисту кандидатської дисертації 1967 року. В той же час організовує естрадний вокальний ансамбль «Веселі скрипки», для якого пише музику, що докорінно змінила уявлення про українську естрадну пісню. Завершив Скорик свою композиторську освіту в аспірантурі при Московській консерваторії в класі Дмитра Кабалевського, а рівночасно став одним із наймолодших членів Спілки композиторів України.

Те, що саме йому, зовсім молодому на той час композиторові, С. Параджанов доручив писати музику до фільму «Тіні забутих предків», який потім увійшов в десятку кращих фільмів світу — не випадковість. Скорик взагалі володіє надзвичайно сильно розвинутим самостійним поглядом на цілі і завдання мистецтва, і тим більше — на те, як він особисто повинен їх досягати. Очевидний факт, що цей погляд може іноді цілком не співпадати з загальноприйнятим, ніколи не змусив його відступити чи пристосуватись до пануючих догм, чи йшлося про «нестикування» з канонами радянського офіціозу, чи — як в останні роки — незгоду з переважаючою

тенденцією до постійного експериментування, націленості на елітарну аудиторію, а передусім до зверхнього ставлення до традиційних засобів, які рядом митців асоціюються виключно з банальністю.

Симптоматичним в цьому сенсі є висловлювання самого композитора про оперу «Мойсей», довкола якої одразу після прем'єри 2001 року у Львові вибухнула дуже гостра дискусія, саме через прихильність композитора до відносно більш традиційних засобів виразності. Це висловлювання дуже точно відображає психологічні настанови самого автора — і не лише стосовно згаданої опери: «В цій опері я втілював власне розуміння “сучасності в музиці” — не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебрили декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє — не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику» (цит. за: [1, с. 52]).

В його оцінці першовиконань своїх творів (насамперед фортепіанних) істотну роль відіграли, окрім вищенаведених (незалежність оцінки, наполегливість у досягненні цілей, гуманістичність художніх устремлінь), ще кілька чинників:

— по-перше, те, що він сам ще в роки свого професійного становлення отримав серйозну фортепіанну підготовку і нерідко дотепер виступає як піаніст у різних амплуа (солістом і в ансамблі) — в тому числі і з власними творами (серед його найбільш показових прапраем'єр — виконання Третього фортепіанного концерту під час святкування шістдесятирічного ювілею);

— по-друге, стрімка еволюція індивідуального стилю і розмаїтість образно-сміслового поля його творів, які відкидають категорію «раз і назавжди усталеного авторського стилю»: при найширшому діапазоні одних лише його фортепіанних творів (не беручи до уваги навіть усю величезну багатоманітність опусів, написаних у інших жанрах та для іншого виконавського складу) — від неофольклористичних «Бурлески», «Коломийки» та «Дитячого альбому», попри прокоф'євський неокласицизм Першого концерту та циклу прелюдій і фуг, неоромантичні постулати Другого, постмо-

дерну полістилістику Третього, обробки джазових композицій для фортепіанного ансамблю — що вимагає від першовиконавців кожного разу по-новому осмислювати поняття «індивідуального стилю» автора;

— по-третє, його величезний педагогічний досвід (хоча він і реалізується виключно в галузі композиції), який спричинив унікальну здатність до спілкування з молодшими, менш досвідченими колегами, точність і коректність пояснень, що значно полегшують виконавцям роботу з автором.

Його оцінка прапрем'єр власних творів (її не без труднощів вдалось встановити авторові статті — інтровертивність природи доволі істотно обмежує безпосередність висловлювання, а вроджена небагатослівність редукує до мінімуму тривалість відповідей) відзначається значною лаконічністю, достатньою тактовністю відносно навіть до невдалих, на його думку, прем'єрних виконань, а водночас — рідкісною для композитора самокритичністю у визначенні їх успіху-неуспіху. Важливим компонентом оцінки митцем власних творів є аналітичність, дуже чітке окреслення того, що він хотів сказати, які алузії використав.

Показовим в цьому сенсі є наступні висловлювання М. Скорика про власний твір — П'яту партиту: «Деякі (з них) з часом почали бути популярними, часом відразу мали успіх, так що ... от, наприклад, одразу була успішна Партита № 5. Микола Сук виконував її на фортепіано в київській філармонії, вступне слово говорив Всеволод Задерацький. Партита йому не дуже подобалася, і він трохи іронічно про неї говорив..., але це добре, бо вона сама є така іронічна»². «От мало хто знає, там в мене (у цій партиті) така... четверта — арія, так на прем'єрі цього (твору) був композитор Сільвестров, він взагалі цікавиться моєю музикою, буває на моїх прем'єрах, взаємно. І чомусь вона зробила на нього таке враження, що під тим впливом він написав свою “Кіч музику”, де в одній частині він, власне, процитував арію. То було власне під враженням, бо вона була написана після мого концерту. Можете подивитись в ноти. Може не пряма цитата, він на слух трошки помилився, але загалом близькість відверта».

«Я міг би назвати теж / *п'яту партиту* — *О. П.* / — “Кіч партітою”, але стримався. Там є всілякі натяки ... Наприклад, на «союз

² Тут і далі наводяться фрагменти інтерв'ю з композитором.

нерушимий» / колишній гімн Радянського Союзу, що починається словами: “Союз нерушимый республик свободных.” — О. П. /, мудрі студенти це можуть розпізнати».

З іншого ж боку, спрямованість на слухача відіграє надзвичайно важливу роль у написанні твору, і, очевидно, дуже композитором співпереживається при (першо) виконанні. На запитання, чи важливою для нього є реакція публіки, композитор відповів: «Важлива. Я пишу для того щоб люди сприймали і реагували! Якщо цього нема, то я вважаю, що тоді взагалі не варто писати музику». «Навіть пересічного (слухача я потребу) часом більше, ніж професіонала, тому що вони просто слухають і не задаються цілком відразу аналізувати, а як написано, чи в тій манері, чи в тій. Вони хочуть просто переживати, що вони чують, хоч музиканти також слухачі і їм не чуже сприйняття музики, так що і так, і так». Разом з тим — і це можна потрактувати швидше як виняток, ніж як правило для творця, в неуспіхові своїх творів, якщо такі й траплялись, він, насамперед, шукає власних помилок і упущень: «Для мене не залежить, чи є успіх чи немає успіху, це вже другорядне. Я слухаю свій твір, я часом бачу недоліки і це мене найбільше пригнічує, тоді я стараюся ті недоліки не повторювати в якихось своїх наступних творах. Так що це на мене більше впливає. А вже так, як публіка сприймає ... всякі були випадки, і критика теж не завжди розуміла».

Ще одна дуже важлива, і в світлі вищесказаного — цілком закономірна складова творчої спрямованості Скорика — етична, прагнення не просто вразити слухача, а прищепити йому через свою творчість певні моральні поняття: «Я часто замислююсь над пануванням ерзац-музики, про забруднення культури такими субпродуктами, жах! І то підтримується на самих верхах. Це, я би сказав, навіть трагічно, що настав такий період. Хоча всякі були періоди. Часом казали, що Чайковський взагалі не композитор, але істина рано чи пізніше дійде до слухача. Мішура ця сплине і нічого з того не лишиться, ну, але, на жаль, що ми бачимо, я б сказав, розгул, такої, розумієте, любительщини, такої примітивної музики, а якщо її нав'язувати засобами масової інформації, і воно починає тиснути і вже люди піддаються такому гіпнозу».

Щодо співпраці з першовиконавцями його творів, то Скорик відзначив доволі багатьох, серед піаністів — Миколу Сука, серед скрипалів — Богодара Которовича та Олега Крису, серед віолончелістів — Марію Чайковську. Враховуючи яскраві і вельми неподібні до себе індивідуальності згаданих музикантів, можна зробити висновок, що композитор схильний прислухатись і поважати думку виконавця в першопрочитанні власного твору. На «провокаційне» запитання про невдалі першовиконання, в яких згубився його власний задум, Скорик відповів теж доволі прикметно: «Та ради Бога, кожний хоче себе проявити. Часом бувають такі катастрофічні випадки самодіяльності виконавця, що свого твору й не пізнаєш, і без цього теж не буває. Бувають такі, що не зрозуміли твору, тут вже нічого не навчиш. Я вже на це й не реаую... такі випадки раніше сильніше переживав, зараз легше, бо всяке було».

Отже у діалозі з першовиконавцями своїх творів Мирослав Скорик постає як надзвичайно інтелігентний і виrozumілий автор, котрий намагається переконати, а не нав'язати свою думку, відтак здатний прийняти варіант виконавця навіть тоді, коли він початково його не передбачав і не задумував.

Література

1. Мельник Л., Кияновська Л. Притча про «Мойсея». — ПіК. — 2001. — 3–9 липня. — С. 52.

Т. В. Тукова, И. А. Рудуман

**ТРИ ВАРИАЦИИ НА ГОГОЛЕВСКУЮ ТЕМУ:
«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» В ОПЕРАХ
П. ЧАЙКОВСКОГО, Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА,
Н. ЛЫСЕНКО**

Творчество Н. Гоголя знаменует собой целую эпоху в русской и украинской художественной культуре XIX века. Универсальность гоголевского гения, многоплановость и разнообразие тематики его сочинений, их смысловая емкость и полифоничность оказали мощное воз-

© Т. В. Тукова, И. А. Рудуман, 2008

действие не только на дальнейшее развитие литературы, но и на смежные виды искусства, в том числе музыку. Известны музыкально-сценические «эквиваленты» героико-эпической повести «Тарас Бульба», сюжет которой стал центром оперных исканий Н. Лысенко, П. Сокальского, балетов Р. Глиэра, В. Соловьева-Седого. На основе украинских повестей писателя созданы оперы «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, «Утоплена» Н. Лысенко, «Кузнец Вакула» Н. Соловьева.

Среди лирико-романтических произведений «Вечеров на хуторе близ Диканьки» особо притягательной силой для мастеров XIX столетия обладал народно-поэтический мир повести «Ночь перед рождеством», что обусловило многочисленные опыты ее «переводов» в область музыкального театра. Наиболее высоким художественным уровнем выделяются три оперы — «Черевички» П. Чайковского, «Ночь перед рождеством» Н. Римского-Корсакова, «Різдвяна ніч» Н. Лысенко, давно уже ставшие оперной классикой.

Не случаен пристальный исследовательский интерес к данным произведениям в русском и украинском музыковедении, о чем свидетельствуют работы ученых различных поколений: Б. Асафьева, А. Альшванга, Б. Ярустовского, В. Цуккермана, А. Гозенпуда, В. Фермана, В. Протопопова, Н. Туманиной, А. Кандинского, Л. Архимович, Н. Гордийчука, Г. Тюменевой, Л. Хинчин, А. Гудзенко, Л. Корний, С. Стасюк и др. В них выявляется значение каждой из опер в творчестве как самих авторов, так и в исторической эволюции оперного театра, рассматриваются жанрово-стилистические и композиционно-драматургические аспекты сочинений, большое внимание уделяется претворению национальных черт на различных уровнях художественного целого, отношению к гоголевскому сюжету. Широкий спектр выдвинутых проблем открывает перспективы дальнейшего исследования этих шедевров в ракурсе межнациональных взаимодействий. В статье предпринята попытка системного сравнительного анализа трех опер с целью выявления различных индивидуально-авторских трактовок гоголевского сюжета в музыке. Примененный сравнительно-типологический метод исследования определил степень новизны подхода к избранному материалу.

Среди аналогий различного рода прежде всего обратим внимание на рубежное положение данных опер в творческой эволюции

композиторов, открывающих этап художественной зрелости каждого из мастеров. Так, опера «Кузнец Вакула» (1874, первая редакция «Черевичек») П. Чайковского явилась «предвестницей» прославленной пушкинской оперы «Евгений Онегин»; «Ночь перед рождеством» Н. Римского-Корсакова (1894–1895) вместе с «Младой» сыграла, по выражению самого композитора, роль «большого этюда» к опере-былине «Садко»; «Різдвяна ніч» Н. Лысенко (1874) предварила чрезвычайно продуктивный период 80–90-х годов в творчестве классика украинской музыки и в итоге привела к созданию историко-героической народной музыкальной драмы «Тарас Бульба».

Важным моментов в системе сопоставлений является соотношение литературного первоисточника и либретто. Сценарной основой оперы П. Чайковского послужило либретто Я. Полонского, в качестве либреттиста «Ночи перед рождеством» выступил сам Н. Римский-Корсаков, либретто «Різдвяної ночі» написано М. Старицким при активном участии Н. Лысенко. При том, что в каждом из сочинений сохранены основные этапы действия повести, фабульная сторона оригинала, главные действующие лица (Оксана, Вакула, Солоха со своей свитой — Головой, Чубом, Панасом, Дьяком, сельская молодежь), налицо ряд существенных изменений, обусловленных различным «прочтением» первоисточника, соотношением его ведущих драматургических линий — лирической, фантастической, бытовой.

В опере П. Чайковского основополагающей сферой становится лирическая в ее психологическом преломлении. Это достигается за счет введения новых либо расширения уже имеющихся лирических фрагментов. Показательны в этом отношении первая часть арии Оксаны «Цвела яблонька» и вторая половина II картины, посвященная душевному состоянию Оксаны («Люблю, а мучу...»), полностью отсутствующая у Н. Гоголя. Укрупнены также сцены раздумий Вакулы о своей несчастной любви (третья ария), введена сцена на болоте, являющаяся кульминацией душевной драмы героя, который окончательно формируется как лирико-романтический персонаж — единственной целью и смыслом его жизни становится любовь к Оксане.

В связи с увеличением удельного веса лирической линии, бытовая и фантастическая линии утрачивают самостоятельное значение и выступают скорее как контрастный фон, оттеняющий лирическую драму (показательно отсутствие колоритной фигуры Па-

цюка, трактовка образов Русалок и Лешего как части пейзажа на болоте). При этом лиризации подвергаются не только основные действующие лица, но и образы второго плана, в частности, Солоха — в противовес перебранке с деревенскими бабами-сплетницами в начале IV действия введена сцена ее причитаний, вносящая мягкие, чувствительные нотки в колоритный образ перерзлой сельской «серцеетки».

Сценарно-драматургическое решение оперы Н. Римского-Корсакова отражает принципиально иное видение литературного первоисточника в обрядово-ритуальном ключе, благодаря чему гоголевский сюжет расширяется до космогонического мифа, в котором в неразрывном единстве сосуществуют образы природы, человеческой души и быта. С этой целью композитор вводит новых персонажей Овсеня и Коляду, олицетворяющих Добро и Свет и апеллирующих к архаическому мироощущению. Отсюда же и появление в фабуле оперы новых узловых сцен, отсутствующих в повести: «Сговор Солохи-ведьмы с Бесом» (I картина), «Бесовская колядка» (VI картина), «Поезд Овсеня и Коляды» (VIII картина). С этим связано также расширение и укрупнение обрядовых сцен колядования («Колядка дивчат» во II картине, полная форма обряда колядования с играми в козу, ряжеными в IV картине, мотив колядки в финальном хоре). Единение главных героев — Вакулы и Оксаны — соответствует победе солнечных богов и символизирует идею бесконечного обновления извечных жизненных начал.

Сценарно-драматургический план оперы Н. Лысенко, подобно другим, оригинален и убедителен. В своей интерпретации гоголевского сюжета композитор создает красочную панораму украинского сельского быта, наполненную здоровым сочным юмором и светлой лирикой. Стремление автора создать колоритную национальную атмосферу вызвало появление новых сцен и ситуаций комико-бытового плана: расширены и детализированы массовые сцены, изобилующие шуточными «поединками» молодежи, прибаутками, розыгрышами (II картина); введены комические ситуации в духе украинских театральных интермедий XVIII века, связанные с приключениями неудачливых поклонников Солохи.

Укрупнение бытового пласта повлекло за собой сокращение фантастических персонажей и сцен, связанных с ними — исчез

Черт, Солоха лишается «статуса ведьмы», Пацюк трактован в героико-патриотическом плане, превращаясь в старого запорожца. Лирическая линия Оксаны и Вакулы естественно вплетается в бытовой контекст произведения. Показательно, что желанные черевички для возлюбленной юноше подсовывает Пацюк, предварительно опоив Вакулу зельем, благодаря чему снимается фантастический элемент. Все это дало возможность показать красочно-пеструю, этнографически достоверную картину быта и нравов украинского села, где в нерасторжимом единстве показаны различные стороны жизни народа, лучшие черты национального менталитета.

Глубинные различия авторских художественных концепций проявились в жанровом рельефе опер. Синтетическая природа гоголевской повести, создала предпосылки нестандартной трактовки оперного жанра, что привело к новым жанровым образованиям, отвечающим эстетике каждого из мастеров.

Романтическая трактовка П. Чайковским гоголевского первоисточника, психологическое углубление основных лирических персонажей свидетельствуют о жанровой модуляции в сторону психологической драмы. Именно поэтому лирическая линия в опере не просто способствует продвижению сюжета, а создает психологический подтекст внешним событиям, формирует узловые моменты драматургического развития. Здесь уже в полной мере композитор предстает мастером психологических портретов, что отразилось в гибкости и многогранности воплощения образов главных героев, тонкой мотивированности ситуаций, богатстве «авторских интроспекций». Это обусловило значительный удельный вес монологических и диалогических сцен, являющихся смысловой квинтэссенцией произведения. В результате комико-бытовые и условно-фантастические сцены отходят на второй план, подчиняясь ведущей драматургической линии. Исходя из этого, представляется возможным расширить жанровую трактовку оперы, названной композитором комико-фантастической, и определить ее как лирико-комико-фантастическую с чертами психологической драмы.

Жанр «Ночи перед рождеством» Н. Римский-Корсаков обозначил как «быль-колядка», что подчеркивает глубинную связь с фольклорным мирозерцанием. Несомненно, композитором учитыва-

лась полифункциональная сущность самого понятия колядка¹, что отразилось на иерархичности драматургии оперы. Мотив колядки воплощен в развитии лирической фабулы, в народно-массовых обрядовых и фантастико-мифологических сценах, проходя красной нитью через все сочинение и формируя целостное синкретическое ритуальное действо.

Эпический «былевой» тон произведения неразрывно связан с возникшим в обряде колядования условным игровым миром, в котором персонифицируются явления космологического порядка, обретают символическое значение, отражая мудрость народного мирозерцания. Смесь магического и шуточного, таинственного и веселого, величественного и бытового в итоге приводит к единой — эпической «тональности» произведения. Не случайно финал оперы — Кантата в честь Рудого Панька — знаменует выход за пределы действия, представляя собой эпическое повествование обобщающего типа. Таким образом, жанровое определение «быль-колядка» наиболее точно отвечает трактовке гоголевского сюжета в опере Н. Римского-Корсакова.

В «Різдвяній ночі» Н. Лысенко сосуществование лирической и комической линий, оспаривающих свое драматургическое первенство, приводит к жанровому параллелизму. При этом оба слоя объединяются ярко выраженным бытовым началом с его сочным национальным колоритом. Поэтому лирическая фабула гоголевского первоисточника становится импульсом для создания красочной, объемной панорамы жизни украинского села, что и предопределило ведущее драматургическое значение народно-жанровых сцен. Именно это дает основание определить жанр оперы как комико-лирико-бытовой (вместо комико-лирический по авторскому обозначению).

Черты сходства и различия можно найти также в композиционно-драматургическом построении опер. Несмотря на то, что каждое из сочинений имеет по четыре акта, внутреннее структурирование их не совпадает. В операх П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова первый и второй акты делятся на две картины, третий — наиболее

¹ Напомним, Коляда — имя деда-«пращура», родоначальника человеческого рода; Коляда — хлебные дары; колядка — песнь-благопожелание, исполняющаяся во время посещения домов колядующими.

дробный, в «Черевичках» — на три картины, в «Ночи перед Рождеством» — на четыре, последний четвертый акт состоит из одной заключительной картины. Следовательно, в произведении П. Чайковского всего восемь картин, у Н. Римского-Корсакова — девять.

Последовательность развития сюжета в обеих операх во многом сходна: в I картине расположены сцены Солохи с Бесом и Чуба с Панасом; во II картине даны ария Оксаны, сцена Оксаны и Вакулы, хор колядующих; в III картине — комические сцены Солохи с Бесом, Головой, Школьным учителем (у Н. Римского-Корсакова Дьяком) и Чубом, сольная характеристика Вакулы; в IV картине — сцена колядования, на фоне которой развивается конфликт между Оксаной и Вакулой, комическая сцена с мешками; III действие в обеих операх распадается на ряд красочных картин, связанных с волшебным полетом кузнеца в Петербург и возвращением обратно в Диканьку с добытыми черевичками; последний IV акт собирает все основные нити фабулы и приводит действие к счастливой развязке.

Композиционно-драматургический план оперы Н. Лысенко «Різдвяна ніч» заметно отличается от сочинений русских мастеров. При четырехактной структуре оперы, она содержит лишь пять картин — в первом действии две картины, в остальных — по одной. Наличие двух картин в первом действии объясняется необходимостью обстоятельного экспонирования обеих драматургических линий. Показательно, что они сразу же даются в тесном взаимодействии, переходят друг в друга, что соответствует традиционной для национального театра трактовке сюжета. Уже в I картине лирические сцены Оксаны и Вакулы (ария Оксаны, ариозо Вакулы, дуэт главных героев) «вкраплены» в яркие бытовые зарисовки. При этом романтическая коллизия постепенно углубляется, «прогрессирует», перемежаясь комическими сценами, что создает драматургический параллелизм: II картина — «интермедии» ухажеров Солохи, требование Оксаны достать черевички, страдание Вакулы; III картина — характеристика Солохи, Солоха и ухажеры, сцена с мешками, разговор баб-сплетниц, драматическая сцена Оксаны, узнавшей о гибели возлюбленного; в IV картине лирико-бытовой пласт дополняется героико-патриотическими мотивами, связанными с образом Пацюка; V картина знаменует высшую стадию развития лирической линии — оплакивание Оксаной исчезнувшего Вакулы, счаст-

ливая встреча влюбленных, рассказ Вакулы о своих приключениях, сцена сватовства и прославление молодых. Такое построение оперы позволило показать лирическую и бытовую сферы в виде единого, взаимосвязанного комплекса.

Яркая национальная определенность гоголевского сюжета повлекла за собой необходимость широкого применения песенно-танцевального фольклора. Опираясь на народный мелос, каждый из авторов вместе с тем в полной мере сохраняет индивидуальные стилистические особенности, что обусловило различные принципы претворения фольклорных элементов в трех операх.

Так, характерные для фольклора ладо-интонационные образования П. Чайковский подвергает глубокой трансформации, применяя типичные для его стиля приемы развития (секвенцирование, волновое нарастание с повышением тесситуры и активным завоеванием диапазона), интенсифицируя лирическую экспрессию мелодики за счет всевозможных видов опеваний, обнажения «ламентозных» интонаций хорейческого типа, обилия хроматических вспомогательных звуков. В отборе народных образцов композитор руководствуется не столько их этнографической стороной (разделение песен на жанры, приуроченность к различным обрядам), сколько наличием в народных истоках «общительных» интонаций.

В качестве примера рассмотрим тему Оксаны из оперы «Черевички», которая звучит во вступлении увертюры и является интонационной основой лирической линии, ее своеобразным «генетическим» кодом. При всей кажущейся простоте ядро темы обладает интонационной многосоставностью, полисемантичностью. Взяв за основу ангемитонный звукоряд, характерный для наиболее ранних слоев народной песенности, П. Чайковский подчеркивает фольклорную первооснову темы. Это сказывается в роли трихордовых секундово-квинтовых и секундово-терцовых попевочных структур, чертах ладовой переменности (оспаривание квинтовых устоев, завершение на квинтовом тоне), преобладании диатоники. Однако, архаичное звучание ангемитонных попевок сразу же «затушевывается» благодаря скрытым секстово-терцовым интонациям, завуалированным секундовыми опеваниями и хроматизацией голосов «поющей фактуры».

Лирической утонченности способствует применение характерных для композитора стилистических приемов, среди которых хро-

матическое восходящее движение — IV-#IV-V, гибкость, пластичность мелодического контура, наполненного интонациями речевой выразительности, «сочувствия, ласки, мягкой просьбы» [1, с. 63], «вздохов», ритмическая структура дробления (2+1+1), подчеркивающая романтическую взволнованность.

Полислойность тематического ядра предопределила его дальнейшее интенсивное развитие: унисонное изложение в первых двух тактах расслаивается, хроматизируется, создавая напряженное полифоническое движение в средних голосах. Показательно активное мотивное варьирование, усиливающее внутреннюю подвижность темы, ее экспрессивную насыщенность.

Таким образом, тема Оксаны представляет собой интонационный комплекс, в котором народная первооснова получает индивидуализированное авторское воплощение за счет применения богатого арсенала средств лирики П. Чайковского.

Н. Римский-Корсаков, в силу мифологической трактовки гоголевского сюжета, широко обращается к древнейшим слоям фольклора, отдавая приоритет календарно-обрядовым песням. Театрализация древнеславянской мифологии, являющаяся ведущим фактором оперного творчества композитора, сформировала в «Ночи перед рождеством» черты обрядового синкретического действия, в котором мифологические персонажи тесно сочетаются с образами народного быта, в результате чего развитие сюжета приобретает условно-игровой характер. Примечательна в этом отношении развернутая народно-хоровая сцена «Колядные песни» (IV картина), в которой почти полностью воспроизводятся основные этапы обряда колядования: это и звучание самой песни-колядки, и «игра в козу», и элементы ряженья — большая комическая сцена с мешками, появление «двух баб с фиолетовыми носами», игры, связанные с колядными дарами.

При введении фольклорных цитат, Н. Римский-Корсаков подчеркивает их общие древнеславянские истоки, что создает предпосылки для свободной трактовки народных первоисточников, в частности, сочетания мелодий одних песен с вербальными текстами других. Например, мелодия украинской песни «Ой сів Христос» дается со словами русской песни «Ходил месяц», а народная украинская песня «Павочка ходя, пір'ячко роня» в колядке

девушек «На лугу красна калина стоит» соединяется с текстом белорусской колядки (II картина). Вследствие такого метода внимание композитора сосредотачивается не столько на создании локального колорита, сколько святочного обряда как такового. Отсюда обнажение архаической сущности материала — опора на ангимитонно-попевочную структуру, узкообъемный звукоряд, многократное обыгрывание квинтового тона, бурдонный бас, широкое применение подголосочной полифонии, виртуозное темброво-хоровое варьирование. Все это делает обрядовые сцены оперы, по словам В. Фермана, этическим и эстетическим центром «были-колядки» [6, с. 227].

Благодаря указанным принципам работы с фольклорным материалом, опера «Ночь перед рождеством» органично вписывается в общий контекст творчества Н. Римского-Корсакова, резонируя с такими сочинениями как «Снегурочка», «Садко», «Сказание о Невином граде Китеже».

Наиболее широко и многообразно украинское начало представлено в опере Н. Лысенко, где композитор демонстрирует глубочайшее проникновение в особенности народного музыкального мышления, знание различных фольклорных слоев. С этим связано применение целого спектра народно-песенных и танцевальных жанров: календарно-обрядовых, шуточно-танцевальных, бытовых, лирических, эпических, среди которых думы, казацкие песни. Композитор не только цитирует фольклорный материал, но и творчески переосмысливает народную песню, распространяя ее стилистические особенности на все параметры музыкального языка. обстоятельно анализируя фольклорные истоки оперы, А. Гудзенко выявляет многочисленные интонационные, ладовые, ритмические, синтаксические «пересечения» с рядом конкретных фольклорных образцов [4]. Опираясь на украинский эпос, подчеркивает Л. Корний, композитор «впервые в украинской опере создал вокальную национальную декламацию эпического и героического характера» [5, с. 375]. Все это придает сочинению украинского мастера национальную почвенность, яркий народный колорит. «Это настоящая живая картина народного веселья, полная реальной правды, и Лысенко выступает здесь во всеоружии своего таланта — как знаток украинской музыки, правдивый мастер», — отмечает П. Сокальский (цит. по: [2, с. 71]).

Итак, в оперных произведениях П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и Н. Лысенко на сюжет повести Н. Гоголя «Ночь перед рождеством» закрепляются ведущие художественно-эстетические принципы авторов, апробируются стилевые черты, которые получают дальнейшее претворение в их зрелых оперных полотнах.

Оперы «Черевички», «Ночь перед рождеством» и «Різдвяна ніч» стали кульминационной точкой в развитии лирико-романтической линии музыкальной гоголеаны XIX века. Дальнейшая судьба этой линии оказалась достаточно сложной — в условиях XX века она вытесняется сатирической струей, берущей свое начало в музыкальном театре от «Женитьбы» М. Мусоргского. Появление опер Д. Шостаковича «Нос» и «Игроки», за которыми последовали «Шинель» и «Коляска» А. Холминова, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г. Банщикова, «Мертвые души» Р. Щедрина ответило разоблачительной тенденции искусства прошедшего столетия.

Только в последние десятилетия в связи с широким развитием неоромантической тенденции вновь наблюдается интерес к народно-фантастической ветви творчества Н. Гоголя, примером чего являются опера Е. Станковича «Цвіт папороті», балет П. Ладыженского «Вий», опера-балет В. Губаренко «Вий».

Многообразное развитие гоголевского творчества в современном музыкальном театре свидетельствует о неисчерпаемости наследия великого писателя. Берущее свое начало в прошлом, отразившее настоящее и устремленное в будущее, оно рождает разнообразные типы музыкально-сценических произведений, вдохновляя художников на новые творческие искания.

Литература

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л.: Музыка, 1972. — 354 с.
2. Булат Т. Микола Лисенко: творчі портрети українських композиторів. — К.: Музична Україна, 1973. — 106 с.
3. Гозенпуд А. Гоголь в музыке // А. Гозенпуд. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1971. — С. 90–121.
4. Гудзенко А. Народно-пісенні основи оперної творчості М. В. Лисенка: Дис. ... канд. мист. — К., 1967. — 253 с.

5. Корній Л. Історія української музики: Частина третя (XIX століття). — Київ–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. — 480 с.
6. Ферман В. «Черевички» П. И. Чайковського и «Ночь перед рождеством» Н. А. Римского-Корсакова: опыт сравнения драматургии и музыкального стиля // Вопросы музыкознания. — М.: Музгиз, 1954. — Вып. I. — С. 205–239.

**«ДА ВОСКРЕСНЕТ БОГ»
М. БЕРЕЗОВСКОГО И Д. БОРТНЯНСКОГО:
ДВЕ ВЕРСИИ ОДНОГО КОНЦЕРТА?**

Творчество двух великих украинских композиторов Максима Созонтовича Березовского (1745–1777) и Дмитрия Степановича Бортнянского (1751–1825) составляет золотой фонд отечественного музыкального искусства эпохи классицизма. Гениальные современники, создатели «бесспорно признанных образцов подлинно высокого и глубоко национального искусства» [6, с. 65], они внесли огромный вклад в развитие православной духовной музыки, подняв ее на новую, невиданную ранее высоту.

В биографических сведениях о начале жизненного и творческого пути М. Березовского и Д. Бортнянского обнаруживается много общего. Оба родились в городе Глухове, обучались в Глуховской школе певчих, после чего, благодаря своим выдающимся музыкальным способностям и прекрасным голосам, были приглашены в Петербург и приняты на службу в Придворную певческую капеллу, где продолжили свое обучение под руководством придворных капельмейстеров, в том числе — приглашенных в Россию известных итальянских композиторов. Затем последовала стажировка в Италии и возвращение в Петербург.

Блистательное начало творческого пути у каждого из композиторов получило различное продолжение, и судьбы музыкантов сложились по-разному. Березовский после возвращения из Италии получил малозначительную должность капельмейстера, без права писать оперы и прочие сочинения по большим официальным заказам. Так и не дождавшись назначения на более высокое место (например, первого или второго капельмейстера, которое в то время занимали только иностранцы), Березовский вскорости разорился и умер в полной нищете. Бортнянский имел все, что мог себе пожелать любой музыкант того времени — головокружительный карьерный

рост, материальную обеспеченность, прижизненные почести. Композитор познал вкус славы, уважение со стороны царствующих особ, восхищение современников.

Аналогичная ситуация сложилась и с сохранностью хорового наследия обоих композиторов. После смерти Березовского многое из написанного им было утеряно и вплоть до сегодняшнего дня собирается, буквально, по крупицам. Хоровые сочинения Бортнянского, напротив, были бережно собраны, отредактированы и подготовлены к публикации самим автором (издание своих духовных концертов Бортнянский предпринял в 10–20-е годы XIX века).

Концерты Бортнянского, пользовавшиеся чрезвычайной популярностью у современников, получили широкое распространение еще до того, как были опубликованы, о чем свидетельствуют их многочисленные рукописные копии, «рассыпанные» по сборникам хоровых произведений последней четверти XVIII — начала XIX веков. Духовные сочинения Березовского встречаются в рукописных памятниках гораздо реже и в большинстве случаев, по сложившейся в то время традиции, не содержат указания имени автора. Анонимность фиксации в последствии привела к серьезной путанице и существенно усложнила задачу установления авторства многих его произведений.

Несмотря на то, что композиторы были современниками, свои духовные концерты они создавали в разное время: Березовский — в 60–70-е годы XVIII века, Бортнянский — в 80–90-е годы, уже после смерти Березовского. М. Рыцарева относит духовное творчество Березовского и Бортнянского к разным этапам развития жанра хорового концерта [7, с. 16–26]. К тому же, Бортнянский, пережив Березовского почти на полвека, имел возможность в конце жизни пересмотреть и отредактировать свои духовные сочинения, что и было сделано при подготовке их к изданию. Сравнительный анализ изданных духовных концертов Бортнянского и произведений Березовского, не так давно обнаруженных в рукописных собраниях Центрального государственного архива-музея литературы и искусств Украины¹, позволяет говорить о том, что Бортнянский редактировал и некоторые произведения своего старшего коллеги, на тот момент давно ушедшего из жизни.

¹ Рукописный сборник духовных концертов Б. Галуппи и М. Березовского. — ЦГАМЛИУ (Киев). — Ф. 441, № 907, ед. хр. 1–6.

На этот факт впервые обратила внимание М. Рыцарева, анализируя концерт М. Березовского «*Да воскреснет Бог*» и сравнивая его с концертом Д. Бортнянского, созданным на аналогичный текст. Использование *одного* текста при сочинении *разных* концертных композиций было типичным явлением эпохи, что подтверждается многочисленными примерами в жанре партесного и хорового концертов. Однако, в случае с концертом «*Да воскреснет Бог*» М. Рыцаревой пришлось констатировать нечто принципиально иное, нежели наличие двух разных концертов, написанных на общий текст, а именно — *переработку* Бортнянским концерта Березовского, которую исследовательница определила как «свободную реакцию»: «По счастливой случайности сохранился концерт Бортнянского на этот же текст. Сравнение этих концертов оказывается весьма красноречивым для выявления не только индивидуальных особенностей обоих авторов, но и стиля, с которым каждый из них был связан. Особенно интересным оказалось значительное тематическое и образное сходство этих концертов, придающее им чрезвычайную близость, настолько явную, что в Концерте Бортнянского можно предполагать некую *свободную редакцию* (курсив наш. — *О. Ш.*) известного, но устаревшего к его времени Концерта Березовского» [6, с. 115]. Необходимо уточнить, что концерт Бортнянского «*Да воскреснет Бог*» сохранился вовсе не по «счастливой случайности», как пишет Рыцарева, а вследствие публикации в прижизненном издании собрания хоровых сочинений Бортнянского, где он был размещен под № 34.

Сравнивая оба варианта концерта, исследовательница отмечает, что Бортнянский стремится к сокращению масштабов крупного семичастного произведения Березовского, перерабатывая его в традиционный четырехчастный цикл. Это приводит к существенному упрощению содержания нового концерта: «Сам цикл в Концерте Бортнянского оказывается как бы облегченным по сравнению с циклом Березовского. Бортнянский просто сократил текст за счет самых драматических его строк, дававших Березовскому повод для драматизации сочинения» [6, с. 115].

Ощутимые различия М. Рыцарева обнаруживает и в комплексах стилевых приемов. У Березовского – «блеск и пышность “утраченной” барочной красоты, <...> с контрастным сопоставлением ярких образов, сменяющихся на протяжении цикла в целенаправ-

ленном последовании» [6, с. 109]. У Бортнянского — галантный классицистский стиль, который своей демократичностью «отвечал вкусам самых широких масс» [6, с. 121].

«Облегчение» цикла проявляется не только в масштабе целого, но и в архитектонике каждой из частей. В концерте Березовского все движение направлено к финальной фуге, в которой последовательные имитационные накопления, рассредоточенные в предшествующих частях цикла, объединяются в цельную полифоническую форму. Финал является итогом развития и обладает наибольшей драматургической весомостью. Он имеет форму двойной фуги, «сложной по структуре и филигранной по выполнению» (М. Рыцарева), тематизм которой постепенно «вызревает» на протяжении каждой из частей концерта. Бортнянский, «в противоположность чеканно строгой фуге Березовского <...> написал весьма свободную часть, лишь отдельными эпизодами напоминающую фугу» [6, с. 115–116]. В «облегченном» варианте цикла не требовалось монументального, обобщающего финала, поэтому Бортнянскому было вполне достаточно фугированной формы со стреттными проведением темы.

В поисках ответа на вопрос — действительно ли концерт Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» является переработкой одноименного концерта М. Березовского — мы предприняли попытку сравнительного анализа данных концертов, сконцентрировав внимание на их финальных частях. Анализ показал, что фугированные финалы концертов «Да воскреснет Бог» М. Березовского и Д. Бортнянского построены на общем тематическом материале, сходных принципах его изложения и развития.

Тематизм финальных частей в обоих концертах имеет схожее строение, вплоть до совпадения некоторых весьма характерных интонационных оборотов. Основу темы финала и у Березовского, и у Бортнянского составляет нисходящий ход по звукам тонического трезвучия, с включением IV повышенной ступени при возвратном движении. При этом Бортнянский заполняет начальный терцовый ход поступенным движением, что приводит к переменности IV ступени мажорного лада уже в пределах начального интонационного оборота темы. Кроме того, у Бортнянского в два раза укрупнены ритмические длительности, что не изменяет пропорциональных соотношений между ними.

Пример 1.

М. Березовский. Концерт
«Да воскреснет Бог», финал, тт. 1–2



Ди - вен Бог во свя - тых

Пример 2.

Д. Бортнянский. Концерт № 34
«Да воскреснет Бог», финал, тт. 8–10



Ди - вен Бог во свя - тых

Начальный интонационный оборот (а) у Березовского становится ядром темы, которое подвергается дальнейшему секвенционному преобразованию (b). Для создания секвенции Березовскому потребовалось повторение фразы текста («Бог во святых своих»).

Пример 3.

М. Березовский. Концерт
«Да воскреснет Бог», 1-я тема финала, тт. 1–4



Ди - вен Бог во свя - тых сво-их. Бог во свя-тых сво-их. Бог Из - ра - и - лев

Особенностью изложения темы у Бортнянского является отсутствие секвенционного движения, что избавляет композитора и от необходимости текстового повтора. При этом в теме Бортнянского все же обнаруживаются «следы» второго звена секвенции, имеющегося в теме Березовского — это повторение трех завершающих звуков ядра (b). В качестве компенсации отсутствующего звена Бортнянский вводит довольно протяженный внутрислоговой распев, преобразующий завершающую фазу развертывания темы (с):

Пример 4.

Д. Бортнянский. Концерт № 34
«Да воскреснет Бог», тема финала, тт. 8–14



Ди - вен Бог во свя - тых сво-их. Бог Из - ра - и - лев

Очевидно, что Бортнянский, взяв за основу своей фугированной формы тему Березовского, подверг ее некоторой доработке. О необходимости подобных преобразований свидетельствует характер соотношения темы с контрапунктирующими голосами.

У Березовского основным контрапунктом к первой теме двойной фуги с совместной экспозицией, в соответствии с законами построения данной разновидности высшей имитационно-полифонической формы, становится вторая тема, вступающая на последней, наиболее слабой доле такта. Характерной ее особенностью является использование задержанных тонов, образованных между тактовыми синкопами. Синкопированное изложение, в совокупности с последующим дроблением ритма, придает второй теме ритмическую упругость, в результате чего в образовавшемся полифоническом двухголосии рельефно выделяется каждый из голосов. Следовательно, контрапунктическое соединение обеих тем основано на принципе ритмической комплементарности.

Пример 5.

М. Березовский. Концерт
«Да воскреснет Бог», финал, тт. 1–4

Дн - вен Бог во свя-тых сво-их. Бог во свя-тых сво-их. Бог Из - ра - и-лев

Той даст си-лу и дер-жа-ву и дер-жа-ву лю-дям сво-им

У Бортнянского первым контрапунктом к теме становится опережающее, стреттное вступление тонального ответа. Тема дробится на последовательно имитируемые отдели и контрапунктирует сама себе, «успевая» прозвучать одногласно приблизительно такое же время, что и первая тема в концерте Березовского. В каноническое изложение темы и ответа органично вплетаются элементы бесконечного канона второго разряда, с несимметричным трехтактовым звеном, второе проведение которого «обрывается» в связи с окончанием темы.

Подобный двухголосный канон, создаваемый при помощи соединения темы и опережающего вступления ответа, довольно часто используется Бортнянским в экспозиционных разделах его фугированных форм, что неоднократно отмечалось исследователями [3; 5; 9; 4]. Поскольку тему Березовского изложить канонически было невозмож-

но, Бортнянскому пришлось подвергнуть ее корректировке, отчего об-новленная тема несколько изменила свой интонационный облик — ли-шилась секвенции и обогатилась внутрислоговым распевом.

Пример 6.

Д. Бортнянский. Концерт № 34
«Да воскреснет Бог», финал, тт. 8–14

Ди - вен Бог во свя - тых сво - их, Бог Из - ра - и - лев

Ди - вен Бог во свя - тых сво - их, Бог Из - ра - и - лев

Элементы секвенции, присутствующие в первой теме финальной фуги концерта Березовского, появляются и в теме финала концерта Бортнянского. Это происходит при последующих проведениях темы, в которых она подвергается значительному интонационному варьи-рованию. Проникновение секвенционного движения в тему финала кон-церта Бортнянского придает ей черты еще более значительного сход-ства с первой темой финальной фуги концерта Березовского.

Пример 7.

Д. Бортнянский. Концерт № 34
«Да воскреснет Бог», финал, тт. 31–37

Ди - вен Бог во свя - тых сво - их. Бог Из - ра - и - лев. Из - ра -

Еще одним моментом подобия, сближающим оба финала, яв-ляется преобладание парных проведений основного тематического материала на протяжении всей фугированной формы: в концерте Березовского — контрапунктического соединения первой и второй темы, а в концерте Бортнянского — канонического изложения темы и ответа. В обоих концертах темы подвергаются тесситурным пе-ремещениям с вертикальными перестановками в двойном контра-пункте октавы.

Гораздо большими различиями отмечена трактовка Березовс-ким и Бортнянским композиционного строения фугированных форм, основанных на общем тематическом материале. Отличительной чер-той финала концерта Бортнянского является достаточно свободное обращение с темой, подверженной постоянным вариационным пре-образованиям (корректировке интонаций, варьированию ритмики,

изменению структуры и т. д.), что наблюдается в каждом из четырех парных проведений, следующих после первого показа темы. Подобный принцип работы с тематическим материалом свойственен и другим фугам Бортнянского. Как отмечает А. Михайленко, в этом проявлялась вариационная природа его фугированных форм, ставшая результатом «интуитивного претворения в фуге особенностей национального мышления» [2, с. 4]. К тому же, финальная фуга в концерте «Да воскреснет Бог» Д. Бортнянского начинается не с изложения темы, а с трехголосного вступления, которое представляет собой развернутое построение гомофонно-гармонического склада, основанное на интонациях будущей темы (как один из предваряющих ее вариантов).

Березовский, напротив, строго следует логике построения западноевропейской двухтемной фуги и не позволяет себе подобных «вольностей». Классическая стройность формы фугированных разделов является важнейшим качеством духовных концертов Березовского. В финальной фуге анализируемого концерта данный принцип четко соблюдается.

Таким образом, сравнительный анализ завершающих частей концертов «Да воскреснет Бог» М. Березовского и Д. Бортнянского показал бесспорную общность интонационного строения и приемов изложения тематического материала, получившего, в зависимости от стилевых установок авторов и конкретных художественных задач, различное структурное оформление. Результаты наших наблюдений позволяют сделать вывод о том, что данные произведения действительно могут быть двумя различными вариантами одного концерта².

Пытаясь разобраться в причинах, побудивших Д. Бортнянского к переработке хорового концерта своего старшего коллеги М. Березовского, мы отдали предпочтение историко-стилевой версии, в соответствии с которой концерт «Да воскреснет Бог» М. Березовского, будучи новаторским для своего времени, к началу XIX века зна-

² Любопытно, что обращение к некоторым другим концертам Березовского и Бортнянского, написанным на общий текст, вновь показало использование в них близкого, интонационно родственного тематического материала.

чительно устарел и больше не представлял какого-либо особого интереса для современников. Именно поэтому Д. Бортнянский счел необходимым привести его в соответствие с музыкальной практикой нового времени. Он сократил масштабный цикл, отказавшись от наиболее драматичных эпизодов, обновил тематизм концерта элементами музыкально-бытовой жанровости и преобразовал трактовку формы финальной фуги. Появление обновленной редакции хорошо известного, но стилистически устаревшего концерта «являет собой серьезное свидетельство наступления и утверждения нового стиля, показывает, в каком направлении развивались вкусы» [6, с. 116]. В этой связи лишь факт публикации Бортнянским обновленной версии концерта Березовского под собственной фамилией вызывает некоторое недоумение и не находит какого-либо убедительного объяснения...

Литература

1. Бортнянский Д. 35 духовных концертов на 4 голоса: В 2-х томах / Подготовка текста и аналитическая статья Л. Григорьева. — М.: Издательский дом «Композитор», 2003. — 358 с.
2. Михайленко А. Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии // Вопросы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1985. — Вып. 4. — С. 3–18.
3. Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. // История полифонии. — М.: Музыка, 1987. — Вып. 5. — 319 с.
4. Рукописный сборник духовных концертов Б. Галуппи и М. Березовского. — ЦГАМЛМУ (Киев). — Ф. 441, № 907, ед. хр. 1–6.
5. Рыцарева М. Композитор Д. С. Бортнянский: Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1979. — 256 с.
6. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1983. — 144 с.
7. Рыцарева М. Г. Русский хоровой концерт второй половины XVIII века: Проблемы эволюции стиля: Автореферат дисс. ... докт. искусствовед. — К.: КГК им. П. И. Чайковского, 1989. — 46 с.
8. Скребков С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта // С. Скребков. Избранные статьи. — М.: Музыка, 1980. — С. 188–215.
9. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Бортнянського. — Українське музикознавство. — К.: Музична Україна, 1971. — Вип. 6. — С. 201–215.

**ЛІТУРГІЧНА ПРИРОДА ПРАВОСЛАВНИХ
БОГОСЛУЖБОВИХ ПІСНЕСПІВІВ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Сьогодні тема православної культури, у тому числі й співацької, стала настільки актуальною, що породила надзвичайну строкатість, еkleктичність в оцінках даного явища. Справедливості заради, треба відмітити, що співацька культура православної церкви на початку ХХ століття викликала не меншу полеміку й суперечки. Але слід зазначити, що богослужбовий спів початку й кінця ХХ століття — культурні феномени, що помітно відрізняються, хоча й пов'язані спільністю музично-інтонаційних джерел, «пам'яттю» жанру.

Питання про зв'язок церковних піснеспівів із загальним контекстом культури набуває сьогодні особливої актуальності, оскільки усвідомлюється й осмислюється першорядна важливість у даному контексті *літургічної культури* або *літургічного феномену*. Полеміка стосовно літургічних питань (і часом дуже гостра) — явище нерідкісне; в дискусію включаються не тільки богослови та священнослужителі, але й представники світської громадськості — журналісти, поети, історики, філологи, письменники й, зрозуміло, музикознавці.

Питанням літургії та літургії присвячено значну кількість досліджень, а саме: «Толковий Типікон» М. Скабаллановича, «Літургіка» М. Красовицької, «Літургіка. Гімнографія й еортологія» Архімандрита Купріяна (Керна) та ін. Однак, більшість цих робіт приділяють увагу суто богослужбовому аспектові, а спеціально музичний залишається не висвітленим. Виходячи з цього, одним з найважливіших для нас завдань стає виявлення нерозривної єдності всіх видів богослужінь, об'єднаних загальною літургічною природою.

Слово літургія утворено від грецького слова *λειτουρῖα*, що означає «загальна справа». І оскільки літургія посідає центральне місце в колі богослужінь Православної Церкви, то й усе, що належить до богослужіння, має літургічну природу. Раніше наука, яка

займається всіма видами богослужіння, називалася літургією (сьогодні це літургіка). У західній церкві подібна дисципліна має назву «рубрицистика», тож навіть на рівні понять існує різниця між ними. Рубрицистика вивчає рубрики, відділи богослужіння й скоріше відповідає на запитання «як необхідно робити богослужіння?». Сучасна літургіка (тим більше старовинна літургія) відповідає на запитання «що є богослужіння, яка його суть?» [8].

Літургія — це один з найдавніших і основних видів християнського богослужіння, представляє собою багатоскладову циклічну композицію, що включає молитви, антифони, піснеспіви, читання Святого Письма. Існує багато різних варіантів літургій, які носять ім'я тих, хто їх склав. Це літургії Східної Церкви (Православної), що відомі під іменами св. апостола Іакова, св. Василя Великого, св. Іоанна Златоустого, св. Георгія Двоєслова.

У ранньохристиянські часи існували літургії, які з часом вийшли з богослужбового вживання (у т. ч. літургія апостола Марка, що правила в Олександрії до XII ст., згодом була замінена візантійським чином). Літургії Василя Великого й Іоанна Златоуста ґрунтуються на стародавній літургії, складеної, як свідчать церковні історичні джерела, апостолом Іаковом. В IV ст. вона була перероблена св. Василем Великим і св. Іоанном Златоустом (надалі чини Василя Великого й Іоанна Златоуста доповнювалися й розвивалися, наприклад, у V ст. у чин літургії був уведений спів трисвятого й Символу віри).

Св. Василь Великий підкреслював значення піснеспівів для передачі християнського вчення: «Дух Святий знав, що трудно вести род человеческий к добродетели, что по склонности к удовольствию мы не радуем о правом пути жизни. Что же он соделывает? К учениям примешивает приятность сладкопения (мелодии), чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове» [10, с. 19]. Отже, церковний спів підготовляє ґрунт для сприйняття слова, молитви. На думку І. Гарднера, в західному богослужінні молитовний текст не має визначальної функції й перебуває в підпорядкуванні музики. У зв'язку з цим він відзначає: «Це з'явилося наслідком латинства взагалі, а зокрема — ігноруванні повчальності богослужіння». І далі наводить слова середньовічного письменника Дурандуса, який найбільш точно висловив позицію латинської церкви:

«Хвала Богові невимовна й незрозуміла; тому, той що молиться, виливає свою душу в одній мелодії. Мелодія означає радість вічного життя, що не може виразити ніяке слово. Тому мелодія є голос без певного значення» [4, с. 27]. Подібна безсловесна молитва *однією музикою* стає невизначеною, майже безособовою, перетворюється, на думку І. Гарднера, в «нервовий стан, що підводить до духовного стану принадності почуття й уяви» [4, с. 29].

З погляду православної аскетичної мелодія сама по собі може виражати почуття, але не може виразити якого-небудь конкретного поняття, а тому не може сама по собі навчати. Сислової конкретності мелодія набуває тільки у поєднанні зі словом. Богослужіння звертається в першу чергу до Слова, і тільки воно може бути здатним наділити музичні звуки певним, явно висловленим змістом. Тому в православному богослужбовому співі мовний компонент не є просто присутнім, він стає провідним, — «життю» слова підкоряється все.

Взаємозв'язок богослужбового тексту й музики є безумовним і абсолютним, ним обумовлюється функція піснеспівів у службі — робити молитовний текст зрозумілим і дієвим (впливовим) для християн. Нагадаємо, що колись Слово, тобто тексти молитов, були добре відомі як тим, хто їх промовляв, так і тим, хто їх складав, тому не було потреби в їх особливому тлумаченні. Отже, спів підсилював дію слова, надавав йому символічного значення.

Однак, музичне начало проявляється не тільки у власне піснеспівах. Воно стає виконавсько-стильовою основою майже для всіх церковних промов. Фактично все, що промовляє церковнослужитель, має явно виражену звуковисотність. У Східній Церкві це називається псалмодуванням, а в Західній — *recto tono*. Псалмодія, як її визначає І. Гарднер, «має постійну висоту тону, невизначену мензуральну тривалість окремих складів. Відхилення від постійної висоти тону тільки наприкінці читання. Відсутність ясного ритму, майже ніяких коливань у динаміці» [3, с. 80].

У монастирських і скитських Уставах покладалося майже всю службу проводити читанням нарозспів. Відомо, наприклад, що за Уставом Ніла Сорського на службі співалися тільки «Херувимська», «Достойно є», «Трисвяте» і «Аллилуйя» — «все інше читалося протяжно, співуче» [6, с. 79]. Від строгого церковного речитативу (псалмодичного приспівування) текстів здебільшого

на одному звуці з відхиленнями від нього лише наприкінці фраз, читання співучо відрізняється мелодійністю, красою інтонації, що йде від виразного проголошення тексту. Читання Псалтирі йменується «псалмоспівом», де під співом псалмів розуміють протяжне читання їх на певну погласицу. У читанні нарозспів погласиця — це короткий, досить простий наспів, що відповідає рядку тексту, і постійно повторюється у процесі читання [5]. Погласиці псалмодичного речитативного читання, поступово інтонаційно збагачувались і згодом стали, як відзначав М. Успенський, «підґрунтям для створення знаменного розспіву», зробились «свого роду лейтмотивами для створення мелодій на той або інший глас» [13, с. 73]. В ієрархії давньоруських церковних співів протяжне читання стоїть на найпершому місці і може бути названо первинним жанром або протожанром, бо перебуває на грані декламації й співу [2, с. 185].

Проголошення коротких молитвословій, які складаються з однієї фрази або з обмеженого числа фраз (прохання ектеній, заключні славослів'я священика) відноситься до екфонетики (εκφωνήσις) — це ще не спів, але вже не просте читання. У вищій своїй градації екфонезіс переходить уже у власно спів.

Помилковим, на думку переважної більшості дослідників богослужбового співу, є погляд на нього як на музичний компонент богослужіння. У Православній Церкві не існує жодного богослужбового тексту без співу — на відміну від Католицької Церкви, у якій є чин «тихої обідні» або «тихої меси», тобто Літургії без співу. Богослужбовий спів Православної Церкви повинен розглядатися як одна з форм самого богослужіння.

Церковний спів, як і будь-яка інша складова християнського мистецтва (ікони, архітектура, загалом оздоблення православних храмів), своїм призначенням викликає певний молитовний настрій у парафіян, погляд усередину себе. Спів також повинен сприяти щирішому заспокоєнню й щирій серцевій молитві.

Саме слово «обряд» у давньоруській мові означало «ряд», «договір». П. Флоренський указував, що обряд — це розпорядок, договір, умова, спосіб здійснення таїнства. Останні є зосередженням церковного життя, самою його суттю. Тому їх стали виділяти, *обряджати* у «шкарлупи — обряди» (курсив наш. — О. С.) [14, с. 190]. Іншими

словами, обряди — це, словами П. Флоренського, персти, що вказують на таїнства.

Один з розділів «Філософії культу» о. Павло починає твердженням архієпископа Ігнатія Воронезького про те, що *християнство живе тільки таїнствами*. Єдино правильний підхід до таїнств — це особиста участь у них. Прості міркування про них можуть бути розцінені як прагнення до істини, а не сама Істина, іншими словами, будь-які міркування будуть однобічними. Отже, міркування про таїнства дасть набагато менше, ніж проста участь у них.

Символічні основи літургічної діяльності обумовлені тим, що служба здійснюється як платонівське «пригадування», у православної службі є щось знайоме, щось особисте, «служба немов не складена, а *відкрита, знайдена*» [14, с. 686]. П. Флоренський писав: «Ті речовини, які застосовані в тому або іншому виді мистецтва, символічні, і кожна має свою конкретно-метафізичну характеристику, через яку вона співвідноситься з тим або іншим духовним буттям», і далі «нема нічого зовнішнього, що не було б явищем внутрішнім» [16, с. 103–104]. Концепція П. Флоренського дозволяє помітити, що сакралізація та символізація йдуть назустріч одна одній і визначають найважливіші сторони людської культури. Саме їхне буквальне суміщення ми знаходимо у предметах культу. До таких предметів належать ікони (до них звернений мистецтвознавський аналіз П. Флоренського), храмова архітектура, фресковий храмовий живопис (його символіці спеціальну увагу приділяє С. Аверинцев), нарешті, канонічні тексти, що дозволяють зрозуміти значення літургічного Слова як священного предмета. Однак, у літургічному піснеспіві освячується і його музична сторона. Про це — наступні слова: «Призначення культу — саме перетворювати природне ридання, природний крик радості, природну радість, природний плач і жаль — у священну пісню, у священне слово, у священний жест. Не забороняти природні рухи, не соромитися їх, не урізати багатство внутрішнього життя, а, навпаки, затверджувати це багатство в його повноті, закріплювати, зрощувати. Випадкове зводиться культом у належне, суб'єктивне просвітлюється в об'єктивне. Культ перетворює природну даність в ідеальну» [15, с. 136].

Тижневе коло починається з найвищої своєї точки, на яку вже за весь тиждень жодного разу не піднімаються, з літургії, яка відбу-

вається у неділю. Серед інших днів седмиці цей день виділявся ще з ранньохристиянських часів. Перші християни називали його День Господень, День Сонця, тому що цей день був призначений для здійснення Евхаристії й богослужбовою темою цього дня є Воскресіння Ісуса Христа (Великдень). До тижневого богослужбового кола приєднується один з головних чинників, що структурують православне богослужіння — осмогласний стовп. Як відомо, текст цих служб перебуває в богослужбовій книзі Октоїх, матеріал якої практично цілком гімнографічний, тобто являє собою церковну піснетворчість.

При зверненні до більшості обіходних піснеспівів, перше, що привертає до себе увагу — це їх збережена гласова природа. Гласова система, а також поряд з нею особливі наспіви, зафіксовані в давніх співочих рукописах, є необхідною стороною, *стільовим показником* первинної жанрової основи обіходних піснеспівів. Їхнє обов'язкове використання в усіх літургічних циклах стає важливим знаком підпорядкування авторського начала правилам богослужбової співацької системи, тобто перетворення самого явища «авторства» в контекст літургічної практики.

Для Православної Церкви у всіх її національних різновидах (української, грецької, сербської, грузинської, російської) діють загальні принципи виконання богослужбових піснеспівів, однакові літургічні приписання. Співоча основа богослужіння будується за принципом осмогласія, тобто восьми гласів — «ладів», що чергуються кожного тижня. Поняття гласу як звукоряду особливого ладу, відмінного від інших, існує в сербському, болгарському, і, зрозуміло, у грецькому богослужбовому співі. Мелодійна структура гласу в російській та українській церкві суттєво відрізняється від попередніх, тут під гласом розуміють послідовність мелодійних формул (поспівок, рядків).

Починаючи з другої половини XVII століття в богослужбовому співі все більше затверджується багатоголосся (спершу партесного типу, потім — з елементами класицистського західноєвропейського чотириголосся). Однак, галузь, пов'язана з використанням обіходного співу, ще довгий час залишається неперушною.

У гармонізаціях в дузі класичної західноєвропейської мажорно-мінорної системи давні розспіви в значній мірі втрачають специфічні риси, притаманні церковній монодії. Зведення осмогласія до мажору

й мінору викликало докори з боку греків, болгар, сербів, у яких богослужбовий спів, як і раніше, ґрунтувався на основі восьми гласів-ладів. Означена ситуація стала змінюватись тільки на початку ХХ століття, коли з'явилася нова редакція Обіходу О. Кастальського, у якій він прагнув «визволити» гласи від сторонніх нашарувань.

Реформування гласової системи було здійснено на основі змін способів перекладання гласів та нових методів роботи з давньоруською монодією. Раніше, доволі часто лінія давнього розспіву перекручувалася внаслідок гармонізації, на що вказував також О. Преображенський: «Знаменний розпів усе ще продовжував нагадувати людям, що бралися за гармонізацію його, що вони не знають його музичної будови й, додаючи нову європейську гармонію до нього, не відають, що творять і з'єднують непоєднане» [7, с. 97].

Всю самобутність і своєрідність форм церковних пісень О. Кастальський намагався відбити в розробленому їм для Синодального училища курсі «Церковно-музичні форми». Обґрунтовуючи необхідність введення даного курсу, він відзначав, що музичні форми нашого церковного обіходу настільки, загалом, самобутні, порівняно із загальновідомими формами класичної музики, котрі досліджуються в теоретичних класах консерваторій, що краще виділити ці форми в самостійний відділ. При цьому композитор виокремлює форми гласових та негласових піснеспівів, звертаючи особливу увагу на знаменний розпів і його жанрові види (стихири, ірмоси, антифони, догматики). Так само в полі його вивчення знаходяться особливості церковних речитативів, псалмодичного співу, соло-спів і дияконські вигуки, стародавня традиція антифонного співу (двохорність).

Протягом всієї дослідницької й композиторської діяльності, робота в сфері церковних жанрів для О. Кастальського мала провідне значення і включала спроби реконструкції («Пещне дійство») і створення нових духовних жанрових форм («Братське поминання»).

Світська музика, що має у своїй основі Священне Писання, наприкінці ХІХ — початку ХХ століть набуває помітного поширення, чому в певній мірі сприяли як спроби теоретичного обґрунтування духовних жанрів, так і зростання професійного рівня виконання церковних піснеспівів (історичні концерти Синодального хору).

Кінець XIX — початок XX століття відкриває епоху відродження основних принципів давньоруського співу взагалі і, зокрема, системи осмогласія. Питання церковного співу виносяться на обговорення Помісного Собору Православної Церкви; особливо обговорюється все, що стосується системи осмогласія, яка відновлюється у своїх законних правах за допомогою указа, а саме — всі піснеспіви, що мають вказівки на той або інший глас не повинні замінятися авторськими композиціями. Багато уваги приділяється також способам роботи з давньоруськими розспівами [17]. Це, безумовно, повинно було благотворно вплинути на всі види богослужбових піснеспівів, щоб відновити цілісність сприйняття богослужіння як «загальної справи», як літургії.

Православні богослужбові піснеспіви «існують заради підготовки нашої свідомості до сприйняття таїнства» [14, с. 190]. Іншими словами, церковно-співоча культура невід’ємна від літургій так само, як обряд і таїнство невідокремлені в церковному житті один від одного — «таїнство без обряду не дійшло б до свідомості, обряд без таїнства був би не закріплений в області безумовного, був би безкрилим поривом угору й марною мрією про тверду опору в ефірі» [14, с. 190].

Література

1. «Настольная книга священнослужителя». — М., 1983. — Т. 4. — 824 с.
2. Владышевская Т. Музыка Древней Руси. — М., 1985. — С. 172–254.
3. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. — Сергиев Посад, 1998. — Т. 1. — 592 с.
4. Гарднер И. Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении // Церковно-философский ежегодник «Православная Русь», Holy Trinity Russian Orthodox Monastery. — Jordanville; N. Y., 1976. — С. 24–54.
5. Кутузов Б. Эфонетика в православном богослужении. О тысячелетней традиции русского богослужбного распевного чтения // Журнал Московской Патриархии. — 1999. — № 7. — *www.pagez.ru*
6. Нил Сорский. Устав скитской жизни. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. — 148 с.
7. Преображенский А. Культурная музыка в России. — Л., 1924. — 123 с.
8. Прот. Александр Шмеман. Введение в Литургическое Богословие. — М., 2001. — 264 с.

9. Св. Иоанн Златоуст. Творения. Беседа 21 на Деяния Апостольские. — СПб., 1898. — 462 с.
10. Св. Иоанн Златоуст. Для чего употребляется пение // О церковном пении. — М.: Лодья, 2001. — С. 3–8.
11. Тихомиров Е. Загробная жизнь или последняя участь человека. — М., 1999. — 462 с.
12. Трубачев С. Песнопения панихиды в русской музыке // Журнал Московской Патриархии. — 1985. — № 12. — С. 64–78.
13. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. — М.: Сов. композитор, 1965. — 216 с.
14. Флоренский П. Философия культа. — М.: Мысль, 2004. — 686 с.
15. Флоренский П. Из богословского наследия // «Богословские труды». — М., 1972. — Вып. 9. — С. 85–248.
16. Флоренский П. Иконостас // Христианство и культура. — М.: Аст, 2001. — С. 521–627.
17. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников 1861–1918. Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 годов // Русская духовная музыка в документах и материалах. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — Т. 3 — 903 с.

О. М. Ущапівська

**СХІДНА ТЕМАТИКА У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ
ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(ДО ПРОБЛЕМИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ)**

Специфіку культурних регіонів України створює локальне скупчення певних народностей — носіїв традицій різних релігій, етносів і національностей, що спричиняє у вітчизняній культурі велику інтенсивність діалектично-суперечливих процесів взаємовпливу, взаємовідштовхування та взаємопроникнення. Своєрідне сучасне мистецтво Донбасу органічно вписується у загальну національну культурну панораму, в якій важливе місце посідають прояви постмодернізму.

Цілком погоджуючись із слушним зауваженням О. Зінкевич про те, що системні ознаки «класичного постмодернізму» можна віднайти в творчості лише 4–5-ти українських компози-

© О. М. Ущапівська, 2008

торів [6, с. 216], можемо констатувати епізодичне звернення багатьох вітчизняних мистців до його певних принципів, що засвідчує їхню часову причетність до «постмодерної епохи». Послідовними українськими адептами постмодернізму О. Зінкевич називає Володимира Рунчака і Сергія Зажитька, на прикладі їх творчості виокремлюючи в постмодерні наступні характеристики: відмову від традицій; деструктивність; кадровість і фрагментарність; іронічність; провокативність; алюзійні переклички з чужими текстами; інтертекстуальність; ігровий характер мистецтва тощо [6, с. 184, 195, 216]. Як ознаки постмодернізму можна артикулювати різноманітні форми присутності в сучасному європейському (отже, і в українському) мистецтві принципів східних культур — від загального поширення в суспільстві ідей дзен-буддизму до проникнення у процеси музичного формотворення медитативності та інтуїтивізму.

Створення цілісного уявлення про особливості функціонування ідей та принципів постмодернізму в українській художній культурі потребує системного аналізу різних соціальних, політичних і мистецько-естетичних чинників культурогенезу, який неможливо здійснити в межах однієї наукової розвідки. Метою даної статті є висвітлення особливостей втілення східної тематики у вокальних циклах донецьких композиторів, яка віддзеркалює типові тенденції сучасного музичного мистецтва. Об'єктами аналізу слугують твори трьох композиторів, чие творче життя пов'язане з мистецькими і музично-освітніми процесами Донбасу останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.: О. Рудянського, О. Некрасова, М. Шука.

Вибір саме цих постатей обумовлений ще й тими причинами, що ці митці виховані представниками різних творчих шкіл, традиції яких тісно переплелися і стали витоками донецької професійної композиторської школи, яка сьогодні посідає гідне місце серед регіональних творчих спілок. Олександр Рудянський (1935 р. н.) — випускник Московського музично-педагогічного інституту імені Гнесіних, учень А. Хачатуряна; Олександр Некрасов (1946 р. н.) — отримав освіту на кафедрі композиції у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (по класу композиції навчався у Р. Сімовича, курсу обробки народних пісень — у С. Людкевича, поліфонії — в О. Кос-Анатольського);

Михайло Шух (1952 р. н.) — закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. Л. Котляревського (клас композиції В. Золотухіна). Всі вони стали членами Донецького осередку Спілки композиторів України у 70-х роках ХХ століття.

Прояв постмодерністського діалогу розглядається на прикладі вокальних циклів, які об'єднує спільний принцип — звернення до віршів східних поетів: в основу композиції «Озеро білих лотосів» О. Рудянського покладено твори давньокитайського поета Бо Цзюй І; вокальний цикл О. Некрасова написаний на тексти азербайджанського поета Набі Хазрі; «Пісні Весни» М. Шука створені на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина.

Використання специфічних принципів східного медитативного мислення в композиційній побудові музичного твору — одна з яскравих ознак мистецтва постмодернізму, стилістичні та естетичні принципи якого з різних позицій розглянуті вітчизняними дослідниками. Так, аналізуючи різноманітні види концертного життя в Україні та творчість сучасних вітчизняних композиторів, О. Зінькевич визначає типові для постмодернізму форми соціокультурної комунікації, зміст і стильові ознаки новітньої музики, окреслює перспективи її розвитку [6]. О. Козаренко у дискурсі постмодернізму розглядає загальні параметри національної музичної мови, виокремлюючи в ній чотири найпотужніших мовно-креативних центри — мовленнєві коди Л. Грабовського, М. Скорика, Є. Станковича та В. Сильвестрова, в яких співіснують різнорідні екстремі сучасної музичної матерії [9]. Особливості стратегії формотворення в українській музиці постмодерної доби Б. Сюта досліджує у світлі проблем організації художньої цілісності [14]. Категорію «постмодерну» обґрунтовує Л. Кияновська, наголошуючи на рельєфності його контурів у творчості галицьких композиторів 80–90-х років ХХ ст [7]. З позицій принципів полістилізму розглядають музику останньої третини ХХ ст. М. Северінова, В. Клименко, О. Берегова. Так, головні ознаки постмодернізму О. Берегова вбачає в культурному плюралізмі, діалозі та полілозі не лише стилів, але й епох, художніх і національних світів [2]. На ігрову природу сучасної музики як на особливість постмодерного мислення вказує В. Клименко [8]. На прикладі аналізу фортепіанної

музики 80–90-х рр. ХХ ст., Н. Ревенко виділяє три провідних образно-концептуальних начала, що репрезентують естетику постмодерну: феномен «гри», втілення «сміхової культури» і тяжіння до медитативності [11]. Акцент на використанні постмодернізмом принципів медитативності та інтуїтивізму, що є видієними в художньому мисленні східних культур, роблять С. Балакірова [1] і Т. Боднарчук [3].

Знайомство з медитативною практикою Сходу привнесло в українську музику нові принципи драматургії. Саме під кутом постмодерністського діалогу Схід — Захід досліджує сучасну музику С. Балакірова, наголошуючи на плюралістичній концепції культури постмодернізму. Порівнюючи різноманітні естетичні теорії постмодернізму із світоглядними системами східних культур (Індії, Японії, Китаю та арабо-мусульманських країн), вона вказує на проникнення принципів східного медитативного мислення та інтуїтивності у процеси музичного формування [1].

Базис сучасної музичної медитативності дослідники знаходять ще у творчості композиторів-авангардистів, зокрема О. Мессіана і Дж. Кейджа. Так, Т. Боднарчук відзначає: «У закладанні основ постмодерністської музичної тематики слід звернути увагу і на своєрідний східний пантеїзм музики О. Мессіана, що проявляється у передпостмодерністський період 50–60-х рр. в музиці так званого “пташиного щебету”. “Пробудження птахів” для фортепіано і оркестру (1953), “Екзотичні птахи” для фортепіано та ансамблю духових і ударних (1955), “Каталог птахів” для фортепіано (1956–1958), оркестрова сюїта “Сім хайку” (1962) проникнуті відчуттям божественної сутності природи, яке безпосередньо походить з релігійно-філософської системи даосизму» [3, с. 3]. В музиці Дж. Кейджа також відчутна опора на східні філософсько-естетичні ідеї — японські й китайські. «Дзен-буддизм як явище японської культури формує своєрідний тип мислення, що базується на запереченні традиційного раціонального мислення з бінарними опозиціями та інтуїтивно-му проникненні в сутність явищ. Саме дзенським мисленням викликана “Музика тиші” Кейджа. Ідея мовчання є однією із провідних категорій мислення дзен. Її вплив відчутний і в теоретичному дослідженні американського композитора “Мовчання”, яке проповідує ідеї інтуїтивного проникнення у зміст» [3, с. 4].

У кожного з донецьких композиторів, окрім їх творчого руху в руслі об'єктивних тенденцій розвитку сучасної української музики, були свої суб'єктивні причини звернення до східної тематики. Так, О. Рудянський до початку роботи в Донецькому державному музично-педагогічному інституті (нині — Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва) був викладачем Карагандинського музичного училища, потім Алма-Атинської консерваторії. Під час роботи в Казахстані композитор вивчав фольклор казахського народу. Тому орієнталізм у його музиці представлений, в першу чергу, творами казахської тематики: камерною кантатою на народні слова для солістів і камерного оркестру «Пісні акинів» (1970), сюїтою для оркестру казахських народних інструментів «Казахські ескізи» (1973), балетом «Легенда про жовтий степ» (1980), музичних сценах «Тополёк мой в красной косынке» за однойменною повістю Ч. Айтматова (1981) тощо. Східна тематика присутня навіть в опері «Шлях Тараса» (1-а редакція — 1992, друга — 2002), дія якої відбувається в Україні і Казахстані.

Однак, риси власне постмодерністського мислення композитора найбільш рельєфно виявляються у вокальному циклі для голосу, флейти, альту, бандури та ударних «Озеро білих лотосів» (2001), написаному на вірші популярного китайського поета доби Тан — Бо Цзюй І (772–846) у перекладі Л. Ейдліна. Поетичне мистецтво Бо Цзюй І вирізняється особливою філософічністю. Зі щирою ліричністю і природною чутливістю поет оспівує плинність, крихкість і неповторність земного людського буття, втілюючи свої роздуми в художньо-асоціативній формі. У поетичних роздумах Бо Цзюй І виявляються світоглядні принципи обох релігій китайського народу — даосизму і конфуціанства. Кожну поетичну мініатюру можна сприймати як чергове матеріальне втілення Великого Дао-де. Головний герой циклу — Природа, яку і конфуціанство, і даосизм сприймає абсолютним божеством і в яку треба інтуїтивно проникнути, щоб збагнути її велич і красу. За допомогою споглядання за станами природи поет усвідомлює сутність основних етапів людського буття — молодості, зрілості, старості.

Композиція «Озера білих лотосів» складається з 19-ти вокальних мініатюр, інструментальної інтермедії і післямови. В

інструментальному супроводі композитор використовує досить оригінальне сполучення інструментів різного національного походження: флейта, альт, бандура, ударні інструменти. Таким інструментальним складом О. Рудянський відтворює специфіку звучання китайських інструментів: бандура слугує імітацією китайської лютні, альт — чжену.

У циклі панує філософська споглядальність, що репрезентує вже перша частина — «Лютня», яка в драматургії цілого виконує функцію вступу. Слід зауважити, що в давньокитайському світогляді музика — найдосконаліший носій гармонії у світі. Саме вона, на думку знаменитих мислителів Конфуція (551–479 рр. до н. е.) і Сюнь-Цзи (298–238 рр. до н. е.), повинна завершувати освіту «благородної» людини, довершувати її культурний рівень та допомагати збагнути ідеал. У середньовічному Китаї, саме коли були створені вірші Бо Цзюй І, популярності набула філософська ідея просвітлення — мудрого сприйняття світу в органічній єдності всіх властивих йому якостей, спостереження за його гармонією та отримання від цього естетичної насолоди. Головний об'єкт спостереження — природа як божество, а одне з головних знарядь — музика. Можливо, саме тому перший образ циклу — музика, яку уособлює музичний інструмент лютня. Як ми вже зазначали, звучання лютні імітує бандура, а її початковий п'ятиголосний квартакорд окреслює пентатонічний лад. Надалі, у розгортанні вокальної та інструментальної партій композитор використовує пентатонічні звороти з різними ладовими центрами, що, звичайно, привносить в музику східний колорит.

У тексті «Лютні» закладено давньокитайську світоглядну ідею буття як суцільного коловороту, чергування руху і спокою, перетворення інь в ян і навпаки. Символ спокою — лютня, струни якої мовчать; символ руху — вітер, що здатний примусити інструмент зазвучати. Порушення спокою композитор передає в партії бандури засобами підсилення динаміки, пожвавлення ритмічного руху.

У китайському мистецтві велика увага приділяється зображенню пейзажу, який виконує в цій культурній традиції функцію, подібну до функції ікони в християнстві. Живописний пейзаж — образ божества. У мініатюрах № 4 «На вечірній річці» та № 5 «Вночі

у човні» образ ріки уособлює вічний божественний рух, що відбувається в музиці за допомогою жанрових ознак ноктюрна і баркароли. Образ човна — втілення давньосхідної світоглядної концепції «людини у човні без весел», яка відчуває себе часткою вічного потоку буття. Жанрові ознаки ноктюрна і баркароли виконують у цих розділах не стільки зображальну, скільки символічну функцію, виступаючи музичним символом ідеї руху.

Наслідуючи специфіку східного мислення, О. Рудянський розміщує частини циклу за принципом калейдоскопічності. Саме таким чином композитор відбирав поетичні зразки: пейзажи — «гори і води», жанрові замальовки — «квіти і птахи» чергуються з ліричними роздумами про людські стосунки. Калейдоскопічність відчутна й у фрагментарності музичних уривків з різними темпами, типами фактури, настроями тощо. Саме такий погляд на буття демонструє і найвидатніша пам'ятка давньокитайської літератури — «Книга перемін», тексти якої збирались століттями й у вигляді калейдоскопу відтворюють уявлення народу про рівноправність усіх об'єктів і предметів буття.

Своєрідним перевтіленням східних принципів мислення слугує загальна побудова композиції циклу, в якій відсутня єдина генеральна кульмінація. В традиційній для західноєвропейського мислення «точці золотого перетину» композитор розташовує логічну кульмінацію циклу — № 15 «Час холодних ночей», музика якої вирізняється динамічно, фактурно, темпово тощо. Та загалом композиція не має чітко визначеної єдиної генеральної кульмінації — вона ніби «розсіюється» поміж частинами циклу, асоціюючись із прийомами традиційної китайської «розсіяної перспективи»¹.

Саме така перспектива притаманна традиційному сувійному живопису Китаю. Мета роботи китайського митця — відобразити не реальність світу, а своє ставлення до нього. Художня ідея розсіяної перспективи — втілити єдність автора і предмета його зображення, при якій кожний предмет слугує матеріальним сим-

¹ За умов розсіяної перспективи всі об'єкти на площині зображуються без точок сходу і горизонту, однакової величини, незалежно від міри їх реальної віддаленості від глядача.

волом певної ідеї. Такими символами в циклі О. Рудянського є персикові квіти (№ 2), місяць (№№ 4, 5), гора і храм (№ 7), цакади (№ 9), лютня, флейта, чжен (№№ 1, 10, 14) тощо. Їх постійне чергування в музичних образах відповідає світоглядно-мистецькій ідеї розсіяної перспективи.

У циклі переважає музичний пейзаж типу «гори і води» (№ 3 «Згадую Хуей-шу», № 4 «На вечірній річці», № 5 «Вночі у човні», № 7 «Вітер волань»), який для композитора є алегорією різних емоційних і вікових станів людини. Завдяки алегоричному пейзажу «гори і води» в китайській традиції робиться спроба збагнути основні філософські уявлення про закони світобудови, взаємодію інь і ян. У циклі донецького композитора він виконує таку ж саму функцію: музика О. Рудянського зосереджена не на звукообразальності, а на втіленні засобами музичного пейзажу світоглядних засад.

Аналогічним чином втілюються образи «квітів і птахів» (№ 6 «У храмі Іай»), що допомагає відчутти в одиничних речах прояви цілісного світу, в безмежності проявів де — вічний закон (дао).

Отже, навіть побіжний огляд циклу О. Рудянського «Озеро білих лотосів» дозволяє стверджувати про постмодерністське тлумачення донецьким митцем культурного діалогу Сходу і Заходу, в якому принципи східного мислення проникають у процеси стилеутворення і формотворення.

У творчості Олександра Некрасова чільне місце має вокальний доробок. До вокально-хорової музики композитор звернувся ще у початковий період своєї творчості (до вступу на композиторський факультет Львівської консерваторії майбутній композитор працював на Волині). Діалог східної і західної культур в його творах різних жанрів обумовлений зверненням до образів видатного азербайджанського поета ХХ ст. Набі Хазрі — Східна новела (сюїта) для симфонічного оркестру «Сестра сонця» за мотивами однойменної поеми (1984), «Каспійська фантазія» за сюжетом поеми «Два Хазара» (1985), вокальний цикл «Вірші Набі Хазрі» із зошиту з п'яти композицій та трьох вокальних диптихів (1977–1981).

Поезія Набі Хазрі за своїм художньо-образним змістом є типовою для мусульманської культурної традиції. Вчені-орієталісти зауважують, що у віршах втілена суто людська реакція на аскетичні ідеали ісламу та поривання людини до найвищих ціннос-

тей не потойбічного, а земного життя — мудрості, любові, справедливості. Вірші Набі Хазрі можна віднести до жанру «зухдійят» — філософської лірики, традиції якого були закладені багдадським поетом Абуль-Атахія (748–825 рр.).

Музичному втіленню поезії азербайджанського автора передувала тривала підготовча робота, під час якої композитор вивчав особливості національної музики, шукав власне бачення специфіки східного колориту. Весь цикл «Вірші Набі Хазрі» створювався окремими зошитами та свідчить про особливу привабливість азербайджанської поезії для донецького композитора:

— Зошит перший «Люди и песни» («Люди и песни», «В нас — радости мира», «Молнии сверкают», «Камень откололся от скалы», «Горы как люди», для тенора — 1977, друга ред. — 1980);

— «Два вірші Набі Хазрі» («Когда ты говоришь», «Материнские руки», для тенора — 1977, друга ред. — 2004);

— «Два вірші Набі Хазрі» («Бессонница», «Вершинное облако», для тенора — 1980);

— «Два вірші Набі Хазрі» («Цветы бы зацвели», «Горы гордятся», для баритону — 1981).

В циклі О. Некрасова специфічним є тлумачення жанру вокального твору. Аналізуючи співвідношення поетичного і музичного тексту «Віршів Набі Хазрі», Л. Рязанцева дає їм жанрове визначення «вірші в музиці»: «Це жанрове визначення виникло як продовження терміну “вірш у прозі”, що передбачає поєднання піднесеної натхненності поезії та стислості вираження її думки зі свободою викладення, властивої прозаїчному тексту. У “віршах в музиці” О. Некрасова музичне “прочитання” наділяє поетичний текст не тільки точним інтонаційним змістом, але й вказує на чисельність можливих змістовних відтінків, створює відчуття реального життєвого простору» [12, с. 124]. Відчуття «вірша в музиці» посилюється завдяки речитативно-декламаційній природі мелодики, що асоціюється зі специфічним східним вокальним виконанням.

Цикл О. Некрасова характеризується яскравою звуковою колористичністю. Виразна фактура партії фортепіано, ритмічна примхливість вокальної мелодичної лінії, поліритмічна організація співвідношення партій супроводу і соліста тощо надають музиці характеру східного колориту, що проявляється в жанрі арабесок.

Принцип побудови живописних арабесок — багаторазове ритмічне повторення однорідних рослинних, геометричних, епіграфічних, інколи фігуративних мотивів. Таким чином, і в циклі О. Некрасова відчутні особливості східного мистецького мислення.

Взагалі ж актуальна концептуальність усіх творів циклу «Вірші Набі Хазрі» полягає у створенні композитором своєрідного сплаву витоків західної і східної культур, типового для постмодерністського культурного мислення.

Творчість Михайла Шука — своєрідне явище сучасної української музики. Композитор є типовим митцем постмодерністської доби, в доробку якого орієнтація на культуру Сходу проявляється як на рівні звернення до східної тематики, так і на рівні використання прийомів східного мислення, наприклад, медитативності. Східна медитація стає формотворчим принципом у двочастинній Камерній симфонії для шістнадцяти струнних (1986), вокальному циклі «Пісні Весни» (для голосу та інструментального ансамблю, 1986), органній п'єсі «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти» (2000).

Поєднанням принципів медитативної драматургії із давньо-східним філософським сприйняттям образів природи характеризується цикл «Пісні Весни» на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Щецина, що має підзаголовок «медитативне дійство». Кожна із частин цієї камерної медитації (1 ч. — «Чуття весни», 2 ч. — «Радість весни», 3 ч. — «Туга весни», 4 ч. — «Звуки весни», 5 ч. — «Спокій весни») відповідає певному стану природи і певному психологічному настрою. Водночас, кількість частин втілює і світоглядну ідею даосько-конфуціанської культури, що полягає «у числовій тотожності з п'ятьма основними музичними пентатонами, уподібненими у китайській символіці п'яти планетам, п'яти кольорам, п'яти стихіям і країнам світу» [5, с. 31].

Аналізуючи світоглядно-стильові особливості циклу М. Шука, Т. Боднарчук визначає специфіку виражальних засобів, що створюють відчуття медитації: прийоми інструментовки (інструментальний супровід складають флейта, там-там, дзвоники, вібрафон і флексатон, які у своєму поєднанні нагадують звучання китайських ритуальних інструментів); ладове мислення (стійка опора на пентатонічні звороти); часова організація звукового простору (періодичне використання вільного метру, ритмічне розгортання мелодики

поза межами тактових структур, що відтворює ставлення до ритму як до провідного засобу музичної виразності у східній традиції, замість панування тонально забарвленої мелодії в європейській культурній традиції); прийоми позависотної декламації [2].

У циклі М. Шука, як і в композиції О. Рудянського на вірші давньокитайських поетів, природа слугує матеріальним втіленням божества. Її образи — незримі учасники поетичної і музичної медитації.

Ідея нескінченного коловороту і перетворення, — смислоутворююча у даосько-конфуціанському світогляді, — втілюється в послідовності розміщення композитором текстів різних китайських поетів. «Побудова циклу у вигляді своєрідного східного варіанту сюїти з різними типами руху і медитативними станами, що базуються на “переживанні” текстів трьох китайських поетів викликає асоціації з літературною пам’яткою китайської традиції “Книгою перемін”, в якій відображаються національні уявлення про світовий рух дао і світ як просторово-часовий континуум (мозаїчне втілення ситуації нескінченного коловороту у зібранні “Книги перемін” з текстів різного жанрового та історичного походження — мозаїка п’яти медитативних станів у циклі М. Шука)» [2, с. 105].

Вокальні цикли О. Рудянського, О. Некрасова та М. Шука на вірші східних поетів відтворюють прагнення сучасних митців до символізації особистого досвіду, до філософських роздумів над смислоутворюючими проблемами людського буття. Не декларуючи у своїй творчості принципових естетичних і стилістичних ідей постмодернізму, в музичній інтерпретації східної поезії кожний з цих композиторів використовує принципи розсіяної перспективи, медитативності, калейдоскопічності, орнаментальності. Їх поєднання з виражальними та формотворчими засобами західноєвропейської музики свідчить про втілення ідей постмодерністського діалогу, концептуального і стилістичного взаємопроникнення культур Заходу і Сходу, що стало одним з проявів постмодернізму в творчості донецьких композиторів.

Література

1. Балакірова С. Проблема Заходу та Сходу в сучасному музичному постмодернізмі // Гуманітарні науки і сучасність: Зб. наук. праць. — К., 2001. — С. 127–135.

2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — К., 2000. — 20 с.
3. Боднарчук Т. Музичний постмодернізм: загальне та специфічне // Теоретичні та практичні питання культурології. — Мелітополь, 2007. — Вип. XXII. — С. 3–6.
4. Боднарчук Т. Музика М. Шука у контексті постмодерністських тенденцій // Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури: Матеріали Другої міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців. — Вінниця, 2007. — С. 103–105.
5. Варнава В., Филатова Т. В поисках гармонии // Музыкальная академия. — 1996. — № 2. — С. 30–35.
6. Зинькевич Е. Под знаком постмодерна // Зинькевич Е. С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — К.: Нора-принт, 2005. — С. 156–230.
7. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття. — Чернівці: Книги — ХХІ, 2007. — 424 с.
8. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — Київ, 1999. — 16 с.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000. — 286 с.
10. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. — Київ, 2001. — 22 с.
11. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2004. — 20 с.
12. Рязанцева Л. Жанр «вірша в музиці» у вокальній творчості Олександра Некрасова на слова Набі Хазрі // Композитор Олександр Некрасов: Зб. статей. — Донецьк: Юго-Восток, 2007. — С. 123–131.
13. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2002. — 16 с.
14. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. — Київ, 2004. — 111 с.

**ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА
В ТВОРЧЕСТВЕ
ДНЕПРОПЕТРОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Эволюционирование творческого процесса в современных культурологических условиях — это общая тенденция, распространившаяся на процесс композиторского мышления, в котором стилевые антиномии определяют связанную с ними музыкально-текстовую семантику и художественную символику.

Актуальность исследования проблемы влияния и взаимопроникновения стилей и жанров, смешение и перекодирование их понятийной лексики обусловлена множеством причин. Во-первых, влияние жанровой модели на создание целостного музыкально-эстетического образа неоспоримо, как неоспоримо влияние стилистического набора. Во-вторых, каждая жанрово-стилистическая модель оснащена присущими ей семантическими признаками. В-третьих, благодаря интеграции стилевых и жанровых функций музыкального текста формируется семантическое перекодирование: смысловая модель в контексте произведения преодолевает своё первоначальное значение, трансформируется и проступает в новом качестве сквозь коллизии музыкальной формы. Возникают новые смысловые модели, открывающие возможность познания как конкретного, так и типизированного образа.

Образно-понятийный объём произведения определяется отнюдь не его масштабами. И миниатюра, и крупное произведение несут в себе определенную семантическую доминанту.

Синкретизм различных музыкальных пластов, стилей, направлений, временных параметров рождает новые культурные реалии: иное видение музыкальной семантики прошлого и настоящего в современных стилистических и жанровых условиях.

В данной статье фортепианное творчество днепропетровских композиторов В. Мартынюк, В. Скуратовского, А. Нежигая, Н. Боевой, адресованное детям, рассматривается в ракурсе педагогических

проблем, связанных с формированием современного репертуара юных пианистов в различных жанрово-интегрированных формах.

Все перечисленные композиторы часто обращаются к так называемой детской музыке. При том, что причины пристального внимания к этой специфической области музыкального творчества различны, в большинстве случаев они непосредственно связаны с педагогической деятельностью авторов. Так, В. Мартынюк, обучаясь в Киевской консерватории на композиторском факультете, плодотворно сотрудничала с детским хоровым коллективом «Щедрик», а сейчас преподает композицию в Днепропетровской консерватории имени М. И. Глинки; Н. Боева в течение долгого времени преподавала композицию в детской музыкальной школе № 3 г. Запорожья; В. Скуратовский — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Днепропетровской консерватории — музыкальные произведения детского репертуара посвятил своей дочери. Сборники детских пьес днепропетровских авторов «У сонячному ключі» В. Мартынюк, «Альбом для дітей» В. Скуратовского, сюита «Музичний тиждень», пьесы для фортепиано и жанровые вариации А. Нежигая, сборник детских пьес «Музичні вітання», сборник полифонических произведений на темы украинских народных песен, произведения для двух фортепиано Н. Боевой уже заняли достойное место в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ региона.

В творчестве этих авторов, посвященном детям, объединены высокий профессионализм, поиск нового музыкального языка, знание детской психосемантики, без чего невозможно посредством музыки оказать воздействие на формирование ребенка как личности.

При всем разнообразии названных сборников, широкой жанровой палитре пьес, можно отметить черты, объединяющие их: все они подготавливают слух ребенка к восприятию современного музыкального языка, преобразование которого — одно из эстетических условий движения искусства. Воспитывая музыкальный слух, мышление, вкус ученика, нельзя обойтись без современных произведений. Новые музыкальные интонации, новые ритмы, возникающие вследствие интеграции различных музыкальных культур, стилей, техник письма есть отражение нынешней стремительно бегущей жизни. Представители днепропетровской композиторской орга-

низации, пишущие для детей и исполняющие свои произведения в концертах, часто сами являются педагогами, продолжая таким образом давние традиции совмещения в одном лице трех ипостасей: композитор, исполнитель, педагог. Знание проблем «изнутри» помогает авторам сочетать инструктивные и воспитательные задачи в созданных ими программных пьесах с детской тематикой.

Фортепианные произведения В. Мартинюк обладают чертами живописности, зримости, они способны вызывать у слушателя яркие визуальные ассоциации. Музыкальные образы настолько точны и конкретны, что самостоятельно направляют слушательское восприятие.

Пьесы сборника «У сонячному ключі» — это яркие живописные зарисовки, различные по образному наполнению. Следует заметить, что названия пьесам даны не самим композитором, а Валентиной Здоренко — автором многих литературных текстов вокальных и хоровых произведений В. Мартинюк. Образной конкретности способствует опора на различные жанровые модели. В калейдоскопичной смене пьес чередуются танец, скерцо, прелюдия, легенда, элегия, фантазия.

Немаловажную роль в создании программной ассоциативности играют народно-жанровые истоки тематизма в сочетании с современными композиционными приемами, в чем можно усмотреть влияние неофольклоризма. Убедительным примером является токката «Петриківський розпис», где синтезированы различные истоки. Почему именно роспись? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к эстетике росписи — одной из самых интересных и оригинальных форм прикладного народного творчества. Роспись по дереву, как и гончарное искусство и вышивка — это выразители векового народного мировосприятия, отражение души народа, его выдумки и фантазии. Наивный реализм, сочетающийся здесь с яркостью красок, дает ощущение здоровой народной основы. Грубоватая красота картинки народного орнамента на естественном природном материале придает декоративной игрушке праздничный и жизнерадостный вид. Это остановленное мгновение счастливого праздника, приглашение в иную, утопическую реальность.

Пьеса рождается из нарочито сонорных созвучий, как рисунок на дереве создается из отдельных объемных мазков раз-

личных тонов-красок. Разрушающая метрические устои пульсация усиливает аутентичные черты речитативной темы, постепенно наполняющейся сонористикой. Эти звуковые краски-символы, объединенные лейтритмом, дополняют друг друга. Эффект усиливается сочетанием сужения и расширения звукового пространства, символизируя масштаб композиции и графическую четкость деталей.

Здесь очевидно стремление автора к преобразованию музыкального языка, расширению его семантических элементов, использованию новой лексики при глубинном ощущении аутентичности народного искусства, в чем видятся характерные стилевые черты В. Мартынюк.

«Альбом для дітей» В. Скуратовского широко используется в инструктивном репертуаре преподавателями музыкальной школы Днепропетровской консерватории имени М. И. Глинки. Автор «дозировано» вводит инструментальные сложности — различные виды фортепианной техники, педализации, постепенно расширяя амплитуду выразительных и технических приёмов.

Как показала практика, детские пьесы В. Скуратовского развивают интерес ученика к музыке, к музицированию как роду деятельности, способствуют концентрации внимания и слухового контроля, ибо ученику несложно в процессе разучивания проникнуть в образный мир ярких сюжетных миниатюр.

Один день из жизни ребенка представлен в двенадцати разнообразных эскизах. Очевидно стремление автора к тому, чтобы музыка была понятна и интересна детям, развивала их пытливость. Почему встаёт и садится солнце, почему плывет бумажный кораблик, почему утром не хочется вставать, а вечером засыпать, отчего бывает грустно и весело? Композитор чередует картинки природы с игрой, созерцание происходящего — с зарисовками детского быта, что обусловило применение сюитного принципа парного контраста. Так, вслед за томной по характеру пьесой «Ліньки уставати» следует энергичная и напористая «Верхи на палочці» и т. д.

В простых по форме программных пьесах В. Скуратовский удачно сочетает выразительные и технические задачи. Традиционная музыкальная лексика несет в себе четкую семантику, насыщая её бо-

гатством ассоциативных оттенков. Лаконизм и игровое начало — императив композиторского мышления, отчетливо проявленный в данном цикле. Автор демонстрирует мастерское владение техническими приёмами сочинения, применяет их с ювелирной точностью. За внешней «детскостью», простотой формы, незамысловатостью содержания скрывается тщательная отделка миниатюрных деталей, из которых автором «конструируются» психологические состояния, звуковые зарисовки, яркие пейзажи и характерные портреты.

Направление творческих поисков того или иного композитора нередко определяется его практической деятельностью. Так, Александр Нежигай, талантливый представитель днепропетровской композиторской школы, один из периодов своего творчества посвятил эстрадной музыке. Затем его творческая жизнь была тесно связана с театром, сначала театром кукол, а затем театром русской драмы в Николаеве. Музыка к спектаклям надолго заняла главное место в его творчестве, отсюда — театральность, образная яркость стиля композитора, что отчетливо проявляется и в инструментальных жанрах.

Фортепианные сочинения автора («Святкове рондо» для двух фортепиано, «Жанровые вариации», сюита «Музичний тиждень») — результат «лабораторных» экспериментов, где органично сочетается традиционный интонационный словарь с джазовыми метроритмическими приемами, «микстовостью» жанровой основы, ассимиляцией различных стилистических элементов.

В миниатюрных детских пьесах-зарисовках из фортепианной сюиты «Музичний тиждень» композитор выстраивает характерный образный мир. В семи игрушечно-ювелирных пьесах с детской серьезностью разыгрывается маленький музыкальный спектакль, демонстрируя неожиданную смену образов в различных жанровых моделях. Опора на марш, вальс, колыбельную способствует детскому восприятию определенного типа движения. Используемые автором звукоизобразительные приемы в пьесах «Зайці в городі», «Конячки», «Прогулянка на старовинному авто», «Ярморок» придают им черты то комического, то трогательно-лирического сюжетного повествования.

Пьесы «Музичного тижня» могут быть использованы в педагогическом репертуаре для учащихся I–III классов. Нужно отметить

присущее им, с одной стороны, пианистическое удобство фактуры, что чрезвычайно важно на начальном этапе обучения, с другой — наличие различных технических приемов, в частности, сочетание пунктирного ритма и триолей, одновременное наложение этих ритмических формул, интонационная самостоятельность линии баса — подготовка к слуховому восприятию полифонии. Все эти приёмы предстоит освоить учащимся при работе над пьесами и тем самым приобрести необходимые исполнительские навыки.

Детская фортепианная музыка А. Нежигая искренне «говорит» об окружающем мире. Его пьесы динамичны, импульсивны, обязательны, они несут в себе радость познания неизвестного, детскую увлеченность, поэтому с удовольствием исполняются маленькими музыкантами.

Творчество Н. Боевой тесно связано с культурной жизнью Запорожья. Плодотворно сотрудничая с областной филармонией, музыкально-драматическим театром, детскими музыкальными школами, ей удалось воплотить в жизнь множество проектов. Значительное место в творчестве композитора занимает камерно-вокальная и камерно-инструментальная музыка, но любимым жанром была и остается симфоническая музыка.

Фортепианное творчество Н. Боевой представлено масштабными произведениями «Прелюдией» для фортепиано и симфонического оркестра, фортепианным концертом «Бабий Яр», сюитой для фортепиано в четыре руки из музыки к спектаклю по пьесе Григория Горина «Кін-IV». Непосредственное общение с юными музыкантами (Н. Боева преподает композицию в ДМШ № 3 г. Запорожье) вдохновило автора на создание сборников пьес для детей.

Свои «Музичні вітання» Н. Боева посвятила юным пианистам и композиторам Запорожья. Пять фортепианных миниатюр представляют собой своеобразную сюиту, направленную на восприятие ребенком образов, красок, звуков разных времен года, что предопределило широкое использование звукоизобразительных приемов. Поэтому к пьесам цикла можно применить эпитет живописные, столь красочны и зримы музыкальные образы, созданные автором.

Сборник «Десять поліфонічних творів на теми українських народних пісень» написан Н. Боевой с целью освоения юными пиани-

нистами различных полифонических форм: канонов, инвенций, фуг, пассакалии. В качестве тем автор использует народные украинские песни, различные в жанровом отношении — обрядовые, бытовые, игровые, протяжные, что придает черты театральности полифоническим миниатюрам, и способствует восприятию соотношений голосов как актеров в ролевой игре. Легко обнаружить влияние песенного начала на структурирование музыкального материала в многоголосных композициях.

Подводя итог проделанному анализу можно утверждать, что днепропетровским композиторам удалось существенно расширить сферу детской фортепианной музыки, создать произведения в полной мере отвечающие психологии детского восприятия, наполненные образной конкретностью, эмоциональной открытостью, живописной яркостью, театральной рельефностью. Глубинное усвоение национальных традиций в сочетании с новейшими техниками композиции, приемами современного письма привело к полноценному художественному результату, подтверждением чего является широкая востребованность рассмотренных сочинений в педагогической практике детских музыкальных школ.

В заключении своей книги «Техника композиции в музыке XX века» Ц. Когоутек утверждает основной принцип музыкального искусства — служить человеку: «Тот, кто это понимает, не нуждается в сухих правилах какой-либо тщательно разработанной системы и не разрешает себе погрязнуть в них, однако не допустит потери и малой части гаммы выразительных средств, к которым пришла музыка за время своего развития» [1, с. 23]. Эти слова в полной мере могут быть отнесены к творчеству днепропетровских композиторов.

Литература

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976. — 278 с.
2. Холопова В. Музыка как вид искусства. — СПб.: Лань, 1994. — 260 с.

**ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ**

Разные виды искусства стремятся к объединению на основе общих закономерностей, не теряя при этом самоценности, не лишаясь своих специфических особенностей. Можно сказать, что этот процесс выражает тенденцию к обобщению, к созданию единого языка мировой культуры, позволяющего найти ответы на такие вопросы, которые в рамках одного отдельно взятого вида искусства неразрешимы.

Кроме того, это объединение находит новые связи и укрепляет уже существующие между разными культурами. Именно поэтому произведения «на стыке» видов искусства могут возникнуть в различных языковых средах: образцы художественной прозы, имеющей черты музыкальности, появлялись и появляются в Великобритании и Ирландии (О. Хаксли, Дж. Джойс, В. Вулф), Латинской Америке (Х. Кортасар), России (поэты-символисты), Украине (М. Коцюбинский, В. Стефаник).

Музыкальность литературы вообще и слова в частности — тема, давно интересующая и литературоведов, и музыковедов. По мнению Е. Эткинда, «многие произведения лирической поэзии, и в особенности лирические поэмы, нельзя понять, исходя из законов прозаического повествования, — для их истолкования требуется привлечение принципов музыкальной композиции» [8, с. 279]. Для поэтических произведений сравнение с музыкальными является достаточно частым, в том числе на уровне композиции: особенно распространено сравнение со структурой сонатной формы. По мнению Л. Фейнберга, «структура сонаты¹, обнаруженная в поэзии, дает литературоведу повод по-особому рассмотреть стихотворный материал» [4, с. 281].

¹ Многие исследователи используют выражения «сонатное allegro», «соната» как эквивалентные выражению «сонатная форма», хотя это не совсем верно.

Структуры, подобные музыкальным формам, обнаруживаются и в прозаических произведениях — это может быть как намеренное воспроизведение особенностей музыкального произведения, так и интуитивное «попадание» в каркас той или иной формы. Одним из примеров интуитивного воспроизведения музыкальной формы является повесть А. П. Чехова «Черный монах» (1893).

Настоящая работа ставит перед собой следующие задачи:

- выявить условия, при которых в литературном тексте возможно отыскать музыкальную форму;
- выяснить, что добавляет к пониманию произведения наличие в тексте музыкальной структуры;
- соотнести композиционные элементы литературного произведения с частями музыкальной формы.

Объектом исследования является взаимодействие литературной композиции и музыкальной формы, предметом исследования — соотношение структуры повести «Черный монах» с сонатной формой.

В обширной проблематике, волнующей исследователей, выделяются несколько направлений, в которых, как правило, ведутся поиски точек соприкосновения музыки и литературы. В статье «“Музыка” слова: из истории одной фикции» исследователь А. Махов отмечает: «“Музыка” постоянно находится не только в себе, но и “вне себя”: она оказывается причастной к трем огромным сферам бытия — к устройству мира, к внутренней сути человека, к фундаментальным основам искусства» [2, с. 107]. Согласно этим трем сферам выделяются и пути для возможного сопоставления: «Музыка слова — это небесная, космическая гармония, как бы извне сошедшая на словесное произведение и обустроившая его <...>» [2, с. 108].

Из античности пришел другой способ использования музыкальных понятий для отвлеченных явлений — обозначать ими «события внутренней жизни, состояния души» [2, с. 108]. Третий путь — говорить о музыкальности как об основе других искусств — подразумевает, естественно, и связь музыки с литературой. «“Быть музыкой” для поэзии — значит, усвоить “гармонию”, “слаженность” и другие качества, которыми музыка обладает в силу своего статуса, являясь “принципом”, без которого не могут существовать другие искусства» [2, с. 109].

Музыкальность слова в понимании ее как космически стройной структуры возможно ощутить тогда, «когда в структуре текста, в его ритмической, звуковой или даже смысловой организации угадывается очертание той или иной музыкальной формы (сонатной, вариационной, фуги и т. д.)» [2, с. 114].

Понятию музыкальной формы (в его структурном аспекте) в той или иной степени может соответствовать понятие литературной композиции. В литературе понятие формы, как правило, употребляется в оппозиции «форма — содержание», хотя для такого противопоставления уже давно нет никаких оснований; ведь форма без содержания является лишь набором художественных средств, а содержание без формы представляет собой только необработанный фактический материал [1, с. 472]. Форма включает в себя стиль, жанр, художественную речь, ритм и т. д. — в том числе и композицию. Таким образом, понятие формы в литературе *шире* понятия композиции.

В этом плане понятие музыкальной формы несколько отличается от понимания формы в литературе — одним из основных значений этого термина является «тип композиции, определенный композиционный план (точнее, “форма-схема”, по Б. Асафьеву)» [6, с. 875]. В эстетико-философском значении понятие «музыкальная форма» употребляется в смысле «музыкальное воплощение содержания» (в том числе — набор и сочетание элементов, выразительных средств музыки). То есть, термин «форма» в одном из значений *синонимичен* термину «композиция».

Как видим, литературная композиция и музыкальная форма близки, хотя и не тождественны. И то, и другое в определенном отношении отражает *структуру* произведения, развертывающуюся во времени. Однако не в каждом литературном тексте можно «найти» музыкальную форму — для того, чтобы она воплотилась в тексте, необходимо выполнение нескольких условий.

1. Музыкальная форма является устойчивой, имеет четко фиксированные разделы — в литературе им можно следовать структурно, воссоздавая ее «каркас».

2. Музыкальная форма, как и всякая другая форма в философском понимании, отражает закономерности музыки как вида мышления. Части формы раскрывают «нечто общее с функциями час-

тей изложения мысли в рационально-логической сфере мышления» [6, с. 892]. Это также может быть воспроизведено в литературном тексте (своего рода приближение к структуре ораторской речи).

3. Для воплощения музыкальной мысли интонационный материал музыкальной формы строится «на основе элементарного различения: повторение — неповторение» [6, с. 879]. Иными словами, основным формообразующим элементом является повтор (интонации, конкретной темы, раздела). На этом свойстве музыкальной формы построены многие экспериментальные литературные произведения, но также наличие закономерно повторяющихся элементов позволяет говорить о музыкальной форме в тексте там, где не было намерения ее воссоздать.

Рассмотрим, каким образом реализуются особенности музыкальной формы в повести А. П. Чехова «Черный монах».

Произведение рассказывает о талантливом ученом Андрее Коврине, который полон надежд на научную карьеру и прекрасное будущее. Однако, вследствие душевной болезни, его начинает посещать видение — черный монах, который убеждает его в его избранности, исключительности. В конечном итоге честолюбие разрушает как жизнь героя, так и судьбы его близких — его возлюбленной Тани и ее отца.

По этой повести Д. Шостакович задумывал камерную оперу-размышление. С. Хентова в книге «Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975» отмечает: «Произведение, восхищавшее гениального писателя-психолога Льва Толстого, Шостакович воспринимал как правдивую историю благородного человека с тонкой душевной организацией, той самой сверхчувствительностью, которой в избытке природа наделила самого композитора. Андрей Васильевич Коврин, магистр, философ, подвластный иллюзиям, много трудившийся, совсем мало спавший, с жадностью слушавший музыку, стремившийся понять мир и жаждавший “чего-то гигантского, необъятного, поражающего”, был его герой, как и Гамлет» [5, с. 275]. План либретто был намечен с учетом указания Шостаковича, что по самому своему построению «многие чеховские вещи исключительно музыкальны, а повесть “Черный монах” — вещь, построенная в сонатной форме» [5, с. 275]. Тем не менее, мы нигде не встречаем указаний самого Чехова по этому поводу — и это значит, что, скорее всего, сходство построения повести и сонатной формы являет-

ся непреднамеренным. Однако для нас в данном случае интересно проследить, какие же сходные черты мог найти здесь профессиональный композитор.

В 70-е гг. XX в. были предприняты две попытки разобрать повесть с точки зрения наличия в ней черт сонатной формы: одно исследование принадлежало Н. Фортунатову, другое — О. Соколову. Несмотря на ряд интересных и точных суждений о произведении, обе работы вызывают вопросы. Во-первых, при выделении в композиции «Черного монаха» элементов сонатной формы оба исследователя нарушают соразмерность частей, которая для музыки является важной. Во-вторых, работы содержат и некоторые терминологические неточности.

Однако наиболее существенные возражения, на наш взгляд, вызывает выделение авторами главной и побочной партии (их точки зрения здесь приблизительно совпадают): главная партия — Коврин, черный монах; побочная — тема любви и образ сада. Очевидно, что образы делятся на позитивные и негативные — однако с точки зрения интерпретации произведения это неверно. Образ Коврина, например, настолько противоречив, что при таком разделении его нельзя отнести ни к одной из партий. Возвышенные устремления Коврина, его любовь к Тане и честолюбие, мелочность, эгоизм будут «разорваны» между двумя партиями.

Такое разделение образов во многом обусловлено тем, что исследователи до сих пор не имеют единого мнения об интерпретации повести. Внутренняя противоречивость образов порождает разнообразие трактовок, когда у разных исследователей один и тот же герой может быть назван то положительным, то отрицательным. Основных толкований два — либо приземленные и педантичные Песочки сгубили замечательного ученого, либо недалекий и страдающий манией величия Коврин разрушил жизнь настоящих практиков и тружеников.

На наш взгляд, обе трактовки далеки от художественной реальности и смысла чеховского произведения. Ведь все герои повести — живые люди со своими достоинствами и недостатками; ни один из них не является однозначно хорошим или плохим. И в этом случае сравнение композиции «Черного монаха» с сонатной формой дает возможность противопоставлять героев не по «положительности» и

«отрицательности», а по разности их устремлений. Один из наиболее распространенных видов контраста в сонатной форме — контраст между действенностью и созерцательностью — не подразумевает позитивности одного начала и негативности другого.

Кроме того, образ черного монаха, играющий важнейшую роль в развитии сюжета, бессмысленно объединять с кем бы то ни было из героев произведения. Он — сверхъестественное существо, вторгающееся извне; в рамках повести он как бы выполняет функции роковой силы. Каждое появление черного монаха становится знаковым, поскольку он, как правило, возникает в особо важные моменты повести.

К какому разделу сонатной формы тогда отнести образ черного монаха? На первый взгляд, в схему сонатной формы с главной и побочной партией он «не укладывается». Тем не менее, он может занять место в этой схеме наравне с другими образами. Если выделить образ черного монаха в качестве лейтмотива, сразу исчезнет необходимость присоединять его к одной из партий. В свою очередь, партии, на наш взгляд, удобнее всего представить так: Коврин — главная, Таня и ее мир (включая сад и так далее) — побочная.

В композиции повести выделяются четыре раздела, которые вполне можно соотнести с основными этапами становления сонатной формы.

Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
Глава I–II	Главы III–VII	Глава VIII	Глава XIX

Общий принцип характеристики героев с разделением на две контрастные образные сферы — Коврин (яркость, деятельность) и Таня с ее миром (трогательность, лиричность) — может быть уподоблен главной и побочной партиям сонатной экспозиции. Вторжение мистического образа черного монаха (лейтмотив) ведет к обострению взаимоотношений между героями (разработка), нагнетанию эмоционального фона и яркой кульминации, последствия которой становятся разрушительными как для личности Коврина, так и для мира героини. Итогом развития становится трансформация характеров персонажей (реприза) — оба приобретают «минорное звучание», а светлая окраска экспозиции сменяется мрачным колоритом.

Нужно особо обратить внимание на трагическую развязку действия, по местоположению совпадающую с сонатной кодой, поскольку

ку именно финал играет в произведении композиционно-объединяющую роль. Заключительная глава повести представляет собой описание переживаний Коврина перед смертью, и в его внутреннем монологе сливаются воедино трагизм его нынешнего положения, вина перед Таней и в то же время мечты, стремление к высокому, воспоминания о прекрасном прошлом.

На наш взгляд, «попадание» структуры повести в композиционный остов сонатной формы в большой степени обеспечивается образом повествователя. Он является в какой-то степени «всеведующим», поступки героев и события показаны через призму его восприятия — ведь, например, обреченность отношений Коврина и Тани, их нелепая свадьба не может быть объективно оценена самими героями. Его повествование развивается таким образом, что даже не посвященный в музыкальные тонкости читатель обратит внимание на особую логику построения.

Следование определенной логике повествования наглядно можно увидеть на примере первой–второй и восьмой главы, выделенных нами соответственно в качестве экспозиции и репризы. Автор намеренно возвращает героев в то же состояние, в котором они были показаны вначале. Они снова в деревне, где год тому назад были так счастливы, снова лето, да и сами обстоятельства их приезда похожи, однако отношения героев теперь разрушены.

Именно то, что Коврин оказывается снова в том же месте, где год тому назад был счастлив, заставляет его с особенной злобой относиться к своему нынешнему положению. Пребывание в деревне, в которую Коврин некогда вернулся как в свое детство, полный ностальгических чувств, остро подчеркивает контраст между тем, каким он был, и тем, каким он стал. Это повторение ситуации как бы «структурирует» жизнь героя в рамках повести, позволяет разделить ее на эпизоды, обуславливая также и логику поведения самого Коврина, для которого теперь очевидно, что ничего невозможно вернуть.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам. Гибкость и универсальность сонатной формы в музыке позволяют отразить действительность в резких образных контрастах и вместе с тем в единстве. Благодаря этому композиция повести «Черный монах» так органично «вписалась» в сонатную форму. Существующие интер-

претации произведения, хотя и содержат рациональное зерно, но не во всем являются верными. Предложенное нами членение повести может помочь в поисках верного толкования произведения. Кроме того, пониманию повести способствует «выведение» образа черного монаха за рамки главной партии и выделение его в качестве лейтмотива.

Трудности при изучении подобных произведений могут быть вызваны отсутствием соответствующей методологии, однако в скором времени она может быть разработана — степень интеграции музыки и прозы позволит это сделать.

Литература

1. Кожин В. Форма и содержание // Литературный энциклопедический словарь / Общ. ред. В. М. Коженикова и П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — С. 471–472.
2. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. — 2005. — № 5. — С. 101–123.
3. Фортунатов Н. Музыкальность чеховской прозы // Пути исканий. — М.: Наука, 1972. — С. 105–134.
4. Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» (Фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина») // Поэзия и музыка. — М.: Музыка, 1973. — С. 281–301.
5. Хентова С. Д. Д. Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975: Монография. — Л.: Сов. композитор, 1981. — 416 с.
6. Холопов Ю. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1973. — С. 875–906.
7. Чехов А. Черный монах // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений в восемнадцати томах. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1947. — Т. 8. — С. 263–294.
8. Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) // Поэзия и музыка. — М.: Музыка, 1973. — С. 186–280.

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА
І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКІВЩИНИ
КІНЦЯ ХVІІІ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.**

На етапі професійного становлення вітчизняного інструментального мистецтва виявляється певна його залежність від функціонування великих культурних центрів. Так, в останній третині ХVІІІ ст. поряд з основними видами домашнього аматорського та маєткового музикування інструментальне виконавство значно поширюється через розвиток культурного життя у великих містах і крупних промислово-торговельних центрах. Загальне зростання інструментальної культури відмічається з відкриттям драматичних театрів у Києві, Львові, Харкові, Одесі, де здійснювалися постановки й музичних вистав.

У цей час навіть порівняно зі столичним рівнем Москви і Петербурга «великі провінціальні центри, а особливо українські — Київ, Харків, Одеса, жили досить інтенсивним музичним життям, принаймні для своєї епохи» [3, с. 7]. Важним є те, що в молодих українських містах, культурні процеси відтворювалися не менш активно й професійно, ніж в історично провідних — Києві та Львові. До таких значних культурних центрів, де з кінця ХVІІІ — у першій половині ХІХ ст. активно поширюється музичне мистецтво та започатковується музична освіта, належав Харків, який виник у середині ХVІІ ст. **Мета** даної статті — виявити специфічні ознаки розвитку музичного мистецтва, висвітлити умови функціонування інструментальної культури і, зокрема, особливості віолончельного виконавства Харківщини зазначеного періоду.

Характерним процесом розвитку вітчизняної культури кінця ХVІІІ ст. є відкриття мережі вищих навчальних закладів, до курсу

дисциплін в яких згодом включалася й музика. Впровадження музичної освіти вимагало саме життя: церковний спів, обслуговування різних свят і урочистостей, додатковий заробіток бурсаків. Уведення до навчальних програм гри на музичних інструментах обґрунтовувалося необхідністю супроводу в «танцювальних» класах і тим, що «при інструментальній музиці легше можна домогтися у півчих, а особливо хлопчиків, досконалого знання вокальної музики» [3, с. 14], а згодом і залученням учнів для гри в міських театральних оркестрах.

Відповідні тенденції спостерігаються у цей час і в молодому губернському місті — Харкові. Тут при «додаткових класах» колегіуму 1773 р. відкрито клас вокальної та інструментальної музики, вчителем в яких став М. Концевич. Але за два роки перед тим запрошувався італієць Ф. Мартіні, з угоди якого дізнаємося, що він зобов'язувався навчити 17 учнів гри на різних інструментах, в т. ч. «на скрипцях, на басах, на флейтаверсах, на абаях і на валторнах» [3, с. 17]. Перелічені інструменти в повному обсязі репрезентують склад ще несталого тогочасного оркестру. Це переконує в тому, що від початку в організації музичних класів передбачалося створення певного інструментального колективу.

Уявляється, що обов'язки М. Концевича, першого керівника музичних класів, не набагато відрізнялися від даних італійцем. Загальновідомо, що учнівський оркестр під його керуванням грав на придворному балі під час проїзду Катерини II, а згодом супроводжував вистави в харківському театрі. Відзначені факти свідчать про належний професійний рівень капели, створеної Концевичем, хоча грали початківці, в яких не могло бути достатнього музичного досвіду. Оскільки основою капели були учні, цікаві методи щодо їхнього навчання. З'ясування цього впливає із загального положення, коли «всі дисципліни, як у колегіумі, так і в додаткових класах, викладалися, очевидно, більш практично, ніж теоретично» [3, с. 20]. Зрозуміло, й інструментальна підготовка зводилася в основному до практичних вправ. Це не бракувало Харківському колегіуму наприкінці XVIII ст. стати одним з провідних музичних центрів України поряд з Києво-Могилянською академією та Глухівською школою.

Крім «додаткових» класів у цей час предмет музики вводився в програми початкових і народних шкіл, й відкритого згодом народного училища (казенних закладах), де за основну мету ставилося вивчення церковного співу. Прагматичні власники приватних пансіонів не вважали за потрібне включати музику до циклу предметів, як необхідну дисципліну. Однак, досить серйозно була поставлена справа в особливому співацькому класі, організованому при архієрейському хорі. Тут до занять церковним співом додали інструментальну музику, неприйнятну в православному богослужінні («повний інструментальний оркестр»), і теоретичні дисципліни. І те, й інше було для свого часу виключенням (зокрема, викладання генерал-басу і теорії композиції в Україні в зазначений період відмічається тільки в Харкові) [2, с. 13].

У піднесенні інструментальної культури значну роль відігравали кріпацькі інструментальні капели, що утримувалися приватними особами. Ці оркестри запрошувалися на допомогу в проведенні різних урочистостей чи театральних вистав, й, за багатьма свідченнями, мали гарну професійну підготовку. Зібрання-концерти, в яких брали участь кріпосні інструменталісти, в свою чергу позитивно позначалися на музичній культурі міста і губернії. Відмічається, що «під керівництвом досвідченого диригента ці музиканти, безсумнівно, набували досвіду і підвищували свою кваліфікацію» [3, с. 94].

Поряд із вже відзначеними формами функціонування інструментального мистецтва в зовсім ще молодому місті існував і музичний цех, й окремі особи, «які мали відношення до музики» [3, с. 22]. З цього приводу слід відзначити керування А. Л. Веделем 1897–98 рр. музичними класами колегіуму. Уславлений композитор був не тільки непересічним хоровим диригентом, але й віртуозно грав на скрипці. До найвизначніших постатей, діяльність яких безумовно вплинула на розвиток музичного мистецтва Харківщини, належить Г. С. Сковорода, який протягом 1859–60 рр. викладав пітику у колегіумі, а у 1868–69 рр. — у додаткових класах катехізис¹.

¹ Про значний вплив Сковороди на своїх сучасників свідчить той факт, що його особистість відіграла вирішальну роль у створенні Харківського університету (велика сума грошей на заснування була пожертвована друзями і прихильниками Григорія Савовича за його клопотанням) [4, с. 112].

Сковорода відмінно володів багатьма музичними інструментами — скрипкою, кобзою, гітарою, флейтою, сопілкою. Порівняно з розповсюдженим кантовим співом, у своїй пісенній творчості він використовував інструментальний супровід і був, таким чином, одним з перших засновників жанру міського романсу. Те, що його творчість отримала всенародну популярність, й те, що він дотримувався у викладанні власної програми, переконує в тому, що студенти були ознайомлені з музично-поетичною спадщиною поетамислителя й безпосередньо мали вірець застосування інструментального акомпанементу.

З осені 1796 р. до початку XIX ст. загалом по країні створюються несприятливі умови функціонування культурного життя (у зв'язку зі смертю імператриці й подальшим правлінням Павла I). Приблизно в цей же період були закриті інструментальні класи, які підпорядковувалися на той час народному училищу. Але вже в перші десятиліття XIX ст. відмічається новий сплеск інтересу до інструментального мистецтва. Переконливим доказом тому є оголошення, зроблене І. М. Вітковським — вчителем музики при Харківському університеті, який 1812 р. відкрив у місті першу музичну крамницю. Рекламуючи для продажу музичні інструменти, він з приємністю згадує активність музичного життя в перші п'ять років по приїзду до Харкова, тобто з 1804 р. [3, с. 44]. На піднесення музичної культури в цей період вказують і жвава торгівля музичними інструментами, зокрема, роялями, й відкриття в Харкові музичних крамниць, спроби нотодрукування, створення фортепіанних фабрик (!).

Величезну роль у розвитку мистецької культури Харкова відіграв Університет, заснований 1805 р. Його відкриття за чотири роки від Київської Академії (1801) і той факт, що це був четвертий за рахунком вищий навчальний заклад у Російській імперії, свідчить про потужний інтелектуальний і творчий потенціал у стрімкому розвитку міста. Історики зазначають, що саме в Харківському університеті вперше відбулося «створення науки про музику, до того ж, не тільки на Україні, а мабуть, у всій Росії» [3, с. 51], завдяки працям з музики першого ректора, професора словесності І. С. Рижського й доктора філософії Г. Г. Гесса де Кальве. Їх твори містять всі можливі тогочасні знання про музику, а двотомна «Теорія музики» (1818) Гесса де Кальве надає й певну

характеристику стану музичної культури свого часу. Так, відзначаючи виняткову музичну обдарованість «любителів музики в Росії», Кальве шкодує про загальне зневажливе ставлення до серйозних занять музикою. Якщо автор вважав за потрібне відзначити подібне в цілком науковій праці, очевидно, що стан музичного мистецтва повсюдно знаходився на дилетантському рівні.

Цікавим для нас у роботі Кальве є розділ, присвячений класичним європейським інструментам. Тут крім їхніх описів і способів гри побіжно надається характеристика існуючих типів інструментальної фактури: «<...> повинен примічати гравець, <...> як і композитор, щодо інструментів, тобто: намагатися пізнати властивості інструментів своїх; або дії і взаємні їх між собою зв'язки <...> знаючи це, менш одноманітно виражатиметься в облігатах або концертуючих місцях» [3, с. 63]. Йдеться відповідно щодо облігатного супроводу і типу концертного викладення, які були у той період основними композиційними принципами інструментальної стилістики.

Стосовно практичного боку — занять в музичних класах університету, то порівняно з колегіумом, де знайшла втілення «початкова стадія музичної професійної освіти», тут було висунуто нові вимоги, «зумовлені просвітницькими цілями», рівень реалізації яких сьогодні оцінюється «як дуже важливий щабель сходження до високого професіоналізму загальноєвропейського рівня» [2, с. 7]. Відмінні результати досягалися зусиллями видатних педагогів і неабияких музикантів І. М. Вітковського і І. А. Лозинського.

Вітковський, що був запрошений з моменту відкриття університету, дбайливо ставився і до організаційного боку музичної справи. Для забезпечення навчального процесу він одразу ж подав замовлення на музичні інструменти. Незважаючи на незгоду міністра освіти О. К. Розумовського, за його наполегливістю інструменти вдалося придбати ще в більшій кількості, ніж замовлялося. Через це вже в перші роки в музичному класі навчалися на скрипці — 7 осіб, альті — 1–2 особи, флейті — 4–5, кларнеті — 2, контрабасі — 1–2 й 1 учень на «басу», тобто віолончелі [3, с. 73]. Зазначений склад повністю відповідав нормам тогочасних інструментальних капел, від початку відмічався і якісний бік музичної підготовки.

Відомості щодо виконуваного у цей час репертуару отримуємо з цитованого вище оголошення Вітковського. Так, після перебіку інструментів ним пропонуються «всіх родів й авторів ноти для цілої музики з хорами: серйозні та бальні 8-голосні, для духових інструментів, кращих авторів перероблені опери. Квінтети, дуети, соло, салати, для одного і двох піано-форте на дві та на чотири руки і з акомпаніманом, концерти на різні інструменти й концертанти» [3, с. 47]. Відзначені «ноти для цілої музики», зрозуміло, призначалися для оркестру, а ось «квінтети, дуети, соло <...> з акомпаніманом» були явно тими поширеними в ансамблевому музикуванні перекладеннями популярної музики, до яких належить і жанр «салатів» (або «паштетів») — попури чи фантазій переважно на оперні теми. «Акомпаніман» до них, безумовно, облігатний супровід струнних чи духових, характерний тогочасному ансамблевому стилю. Інший композиційний принцип — концертно-віртуозний тип інструментальної фактури — репрезентують зазначені «концерти» і «концертанти».

З моменту створення музичних класів їх популярність і кількісний склад неухильно зростали. До 20-х рр. XIX ст. в музичному класі університету налічувалося вже 60 осіб (до 20 % студентів університету). Діяльність одного Вітковського не могла повністю задовольнити потреби класів, тому для навчання був запрошений другий вчитель — І. А. Лозинський. У ці ж роки студенти виступають з ініціативою створення студентської філармонії, що вказує на загальне захоплення музичним мистецтвом. У продовж наступного десятиліття зберігається тенденція кількісного зростання бажаючих навчатися музиці. Так, на 1828 р. припустима кількість учнів музичних класів сягала відмітки 90. Навчання здійснювалося майже на всіх інструментах, що входили до складу симфонічного оркестру. Тому не дивно, що в нотній бібліотеці університету значилися увертюри Моцарта, Вебера, Россіні, Керубіні, симфонії Бетховена, концерти Роде, Калькбреннера, Гумеля та інші твори. Порівняно з початком століття це якісно новий репертуар, який відбиває й прагнення керівників у прищепленні учням гарного музичного смаку.

Діяльність оркестру обмежувалась, в основному, музичним оформленням університетських урочистостей, з організації яких

Харківський університет навіть «вигідно відрізнявся від своїх столичних “колеґ”» [3, с. 79]. Виконувані у цих заходах ораторії, увертюри, концерти тощо часто створювалися тими ж вчителями музики Вітковським і Лозинським, доктором філософії Гессом де Кальве чи одним з молодших колеґ — магістром хімії О. Шуманом. Відзначені імена засвідчують і фаховий рівень, і творчий потенціал педагогічного колективу університету, а складність програм — професійність музичної підготовки студентів, рівень якої визначався європейськими еталонами.

Виконання на університетських урочистостях увертюр, ораторій, концертів, симфоній тощо відіграло велику роль у підвищенні професійного рівня виконавців та популяризації класичної музики серед місцевої громадськості. Поєднання педагогічної, концертної і пропагандистської діяльності відбиває комплексний підхід, характерний розитковій музичній культурі міста. Збільшення ж кількісного показника музичних класів, спроба створення студентами філармонічного товариства, улюблене в студентському дозвіллі сумісне музикування відбивають факт значного поширення в університетському середовищі інструментального мистецтва. На цих підставах Харківський університет у першій половині XIX ст. можна вважати одним із значних осередків розвитку вітчизняної музичної (інструментальної) культури.

З 20-х рр. музика включається до педагогічних програм більшості навчальних закладів (губернська гімназія, Інститут шляхетних дівчат, приватні пансіони). У цей час популярність того чи іншого пансіону в значній мірі залежала від того, наскільки добре там викладалися музика і танці [3, с. 105]. Хоча за розмахом постановки музичної справи тут була на порядок скромніша, але організація музичних заходів та виконуваний репертуар відповідали університетським.

Зацікавленість музичним мистецтвом на цей час у Харкові була настільки велика, що відмічається спроба заснування навіть чисто інструментальної студії гімназійним вчителем музики І. Коном. Дослідники признають ймовірність створення подібного музичного закладу, в якому пропонувалося організувати «музику з шести хлопчиків, взявши до себе для навчання одну чи дві кімнатні капелі» [3, с. 106]. Слід відзначити те, що Кон зобов'язувався «на-

вчити по одному такому хлопчику, який мусить бути солістом на скрипці або віолончелі, або кларнеті, або флейті» [3, с. 107].

Пропозиція щодо сольної інструментальної підготовки є незвичайною. Зокрема, виокремлення сольного віолончельного виконавства зазначає, що до цього періоду інструментальне мистецтво Харкова набуло значної професіоналізації. Це підтверджується подальшим «переконанням» поміщиків в тому, «що саме можуть грати шість таких хлопчиків». В наданому репертуарному списку фігурували «симфонії різних віртуозів», «на скрипці квартети, квінтети, секстети», «дуети і терцети на різних інструментах», а для тих, «хто купить духові інструменти, той матиме приємну столову, садову і мисливську музику» [там само]. Слід підкреслити, що у призначенні для виконання «на скрипці» квартетів і квінтетів, виявляється знов-таки облігатний стиль цих творів.

Запропоноване Коном навчання сольній грі на віолончелі — інструментові не досить зручному, а на той час і не вельми розвиненому, не було випадковим: саме від тоді відмічається його стрімке поширення на концертній естраді. Значне зростання популярності інструмента в цей період пояснюється тим, що віолончельний тембр «в найбільшому ступені» відповідав виразним вимогам романтичного часу [1, с. 467]. До того ж пропозиція Кона була зроблена не на пустому місці — цей рідкісний на той час інструмент не був у Харкові новинкою.

З концертними якостями віолончелі харків'яни були обізнані вже в перші десятиліття ХІХ ст. Так, в благодійному концерті під час великого посту 1816 р. брали участь «п. Витковський, відомий своєю майстерністю гри на скрипці — учень Гайдена, і п. Шуман — на віолончелі, учень так само славного Ромберга» [3, с. 120–121]. У наступному десятилітті про збільшення числа бажаючих навчатися грі на віолончелі свідчить «Школа віолончельна», придбана у 1820-х рр. для музичних класів Харківського університету [3, с. 153]. Найчастіше згадується віолончель у періодиці кінця 30-х–40-х рр. Так, в оголошеннях 1839 р. повідомляється, що «хтось, бажаючий навчати хлопчиків нотному церковному співу, також грає на віолончелі» або «вільновідпущений Юхим Котелевцов <...> має від поміщика Балибіна атестат, грає на віолончелі, може бути при ор-

кестрі» [3, с. 110], а 1847 р. анонімний претендент на посаду регента додавав, що також може настроювати фортепіано і грати на віолончелі [3, с. 112].

Крім факту повсюдного поширення віолончельного мистецтва цитовані оголошення відбивають загальну потребу харків'ян в музикантах, що впливало на збільшення кількості викладачів музичних класів, запрошення іноземних маестро, приватних вчителів музики. Серед них у 30-х рр. винятковим авторитетом користувався австрієць А. Штадлер, колишній перший віолончеліст віденського театрального оркестру. Маючи блискучу всебічну підготовку, він, мешкаючи в Харкові, викладав фортепіано в інституті шляхетних дівчат і давав уроки контрапункту (навіть вчителям музики).

Широкої популярності до середини століття набуває в Харкові і віолончельне виконавство. Так, значний резонанс викликав концерт бельгійського віртуоза А. Ф. Серве, що 1840 р. приїздив з гастрольями в Україну. Щирим теплом наповнені відгуки на його виступ: «<...> прекрасний концерт дав знаменитий артист — віолончеліст Серве <...> Ставний і гарний блондин, Серве був дужий фізично і напрочуд спритний» [3, с. 132]. Як бачимо, публіку підкоряло не тільки мистецтво, а й зовнішні дані артистів.

До 40-х рр. XIX ст. належать спогади очевидців про чудову гру «мешканця Харкова славнозвісного віолончеліста князя Миколи Борисовича Голіцина, артистичною грою якого захоплювалися парижани й король Філіп Людовик» [там само]. В 30–50-ті рр. кн. Голіцин неодноразово перебував у Харкові, де за його сприянням було засновано музичне (концертне) товариство.

Виконавське мистецтво кн. М. Б. Голіцина склало цілу епоху у віолончельній музиці. Відзначається, що Голіцин, «який за своїм положенням був музикантом-аматором, а за виконавським стилем та майстерністю — одним з кращих віолончелістів свого часу» [1, с. 246], постійно намагався вийти за межі салону і аматорського музикування. Його музична діяльність, що крім столиць відбувалася в маєтках і провінційних містах — Курську, Тамбові, Воронежі, Харкові, Керчі, Сімферополі, Одесі, — мала широкий просвітницький характер. Хоча князь внаслідок умовностей виступав тільки у благодійних концертах, його гра залишила незабутнє враження у сучасників, вона «нагадувала спів

чудового контральто й баритона, була глибоко задушевною і цілком артистичною» [3, с. 133].

У Харкові за участю М. Б. Голіцина особливо пам'ятним для публіки став благодійний вечір 1842 р., здійснений на користь потерпілих від пожежі. Серед зазначених дев'яти номерів три були віолончельними, з них «Альпійську пісню» для двох віолончелей з фортепіано А. Проха виконували кн. М. Б. Голіцин і студент М. Т. Кущов, «Дивертисмент» для віолончелі і фортепіано Ф. Дотцауера виконував Кущов та «Серенаду» Ф. Шуберта і «Тірольську пісню» — кн. М. Б. Голіцин.

На прикладі подібної програми простежується розбіжність концертного репертуару видатних віртуозів-виконавців і звичайних віолончелістів того часу. Якщо в концертах віртуозів (прикладом, Серве) звучали переважно їхні власні твори, розраховані на складну техніку і високу виконавську майстерність, то твори, виконувані Голіциним і Кущовим, відбивають загальний рівень тогочасного віолончельного виконавства. Підтвердженням тому є рецензія на концерт 1843 р., в якій зазначається, що цього разу кн. М. Б. Голіцин виконав «Кант», присвячений йому Шарлем Майєром» [1, с. 250].

На початку 50-х рр. Голіцин виступав у Харкові з піаністками К. П. Щабельською та К. О. Зверевою, з якими виконував твори Б. Ромберга, Фантазію і Варіації на оперні теми В. Белліні тощо. Тоді ж він бере участь у квартетних вечорах і концертах скрипаля А. Контського та ін. Виступи улюбленого віолончеліста викликали захват публіки, його гра порівнювалась з грою кращих європейських віртуозів. Щодо виконуваних творів, то переважно це були перекладення популярної класичної музики або фантазії чи варіації, часто зроблені самим концертантом, або малохудожні оригінальні віолончельні концерти, на кшталт Ромбергівських та Дюпорівських, — типовий віолончельний репертуар у добу, коли технологія гри на інструменті ще не була остаточно встановленою.

Постать М. Б. Голіцина як музиканта-просвітителя залишила значний слід у розвитку музичної культури міста. Відмічається, що період його «інтенсивної концертної діяльності у Харкові <...> безсумнівно справив благотворний вплив на формування естетичних смаків студентства» [2, с. 28]. З цього приводу треба

згадати імена О. Д. Щолкова і П. Д. Селецького, навчання яких припадає саме на цей період. Випускник Харківського університету О. Д. Щолков і після закінчення не припиняв грати на віолончелі і здійснював активну концертну діяльність як член дирекції Санкт-Петербурзького відділення ІРМТ. Перший голова Київського відділення ІРМТ П. Д. Селецький, який навчався музиці в Харківському університетському пансіоні, відомий не тільки як талановитий піаніст і композитор, але й віолончеліст. За сприянням Голіцина до Харкова приїжджало багато відомих музикантів, зокрема, віолончеліст Л. Ф. Терентьєв.

Дивовижний для того часу розквіт віолончельного виконавства в Харкові був зумовлений загальними особливостями музичного розвитку міста, перш за все тим, що «найбільший успіх припадає на долю не вокалістів, а інструменталістів» [3, с. 140]. Це суперечило загальному ставленню до інструменталізму у вітчизняній музиці, зокрема, поширеній думці про спів як зрозуміліший і виразніший для сприйняття. Історична перевага в українському мистецтві вокально-хорових жанрів, зважаючи на національні традиції, була цілком природна. Але ж зворотне явище — превалювання інструменталізму над вокалом, яке спостерігається у розвитку харківської музичної культури, було породжено саме умовами музичного виховання, зумовленого вимогами того інтелектуального середовища, в якому від початку плекалося художнє життя міста.

Література

1. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. — М.: Музгиз, 1957. — 579 с., ил., нот.
2. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст. — Харків: Основа, 2004. — 176 с., 40 кольор. вкл.
3. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст. — К.: Наукова думка, 1967. — 160 с.
4. Посохова Л. Ю. Харківський колегіум (XVIII — перша половина XIX ст.). — Харків: Бізнес Інформ, 1999. — 168 с., іл.

**СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
В. СЕЧКИНА И А. КОСТИНА В КЛАССЕ
КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**

Музыкальное искусство последних десятилетий XX века отличается чрезвычайно активным развитием камерно-инструментальной музыки. В этой области достижения украинских композиторов выявили широкий диапазон авторских решений, многообразие творческих почерков стиливых моделей, зачастую представляющих в сложном переплетении, что отвечает тенденции постмодернизма.

«Никогда прежде не было столь постоянного и пристального внимания композиторов и исполнителей к камерной музыке» [9, с. 17]. Взаимное сотрудничество способствовало не только рождению, но и пропаганде новых сочинений. Не меньшее значение в их популяризации имели Республиканские и международные конкурсы, регулярно проводимые в Украине. Программа практически всех испытаний включала в себя обязательное произведение современного автора, написанное специально к данному музыкальному соревнованию. Сочинение представлялось в рукописном варианте и знакомство с ним осуществлялось только участниками конкурса. Исполнители, таким образом, расширяли свой концертный репертуар, а их творческие руководители — педагогический.

Материалом данной статьи послужили сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина и А. Костина. Написанные в начале 80-х годов украинскими композиторами разных поколений, они запечатлели поиски в области средств и приёмов музыкальной выразительности, в частности, обращение к новым интонационным пластам. Вместе с тем, в этих сонатах прослеживаются связи с романтизмом Ф. Листа, А. Скрябина, а также наследием композиторов начала и середины XX века, особенно Д. Шостаковича.

В задачи статьи входит рассмотрение комплекса проблем, связанных с формообразованием каждого из сочинений, что предпола-

гает анализ тематизма, его стилистических истоков, семантической природы, приёмов развития с выходом на драматургический и композиторский уровень сонат. Особое внимание уделяется вопросам исполнительской трактовки, обозначению красочной палитры ансамблевого звучания. Решение предложенных задач может стать ориентиром в сфере исполнительской интерпретации.

Создание сонаты для дуэта виолончели и фортепиано требует от композиторов знаний технических возможностей обоих инструментов и вместе с тем умения удачно использовать их выразительные возможности для реализации своего художественного замысла. Ярким примером может служить соната для виолончели и фортепиано В. Сечкина (издательство «Музична Україна», 1983), посвящённая В. С. Червову.

Виталий Васильевич Сечкин — композитор, исполнитель, педагог (1927–1988) закончил Харьковскую консерваторию по классу фортепиано (1947) и по классу композиции (1950), аспирантуру при Московской консерватории под руководством Я. Зака. В 1951 году успешно выступив на международном конкурсе пианистов, проходившем в рамках Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Берлине, он стал лауреатом Первой премии. Его будущий партнёр по ансамблю Вадим Сергеевич Червов (1930–2000) на том же фестивале в номинации виолончелистов, получил Третью премию. Творческое содружество талантливых исполнителей, продолжавшееся более 20-ти лет, было необыкновенно продуктивным. Начиная со второй половины 50-х годов, оба работали в Киевской консерватории, совмещая педагогическую и исполнительскую деятельности, гастролируя по многим городам Украины. Концертные программы включали в себя сочинения различных стилей и, непременно, новые композиции В. Сечкина. Среди них произведения для виолончели и фортепиано: две пьесы, этюд-картина «Спутник», три поэмы, «Скерцо», «Баркарола», Соната. В творческом багаже Сечкина преобладающее место занимают камерно-инструментальные опусы. К перечисленным можно добавить две сонаты для скрипки и фортепиано, пьесы и сонаты для фортепиано. Известно, что виолончельные партии всегда редактировал В. Червов, предлагая оптимальное для инструмента звуковое решение.

Одночастная соната для виолончели и фортепиано показательное для композитора сочинение, её музыкальный материал отлича-

ется усложнённостью гармонического языка. Общий приподнято-эмоциональный тонус музыки, доходящий до экстатического состояния в разработке, ассоциативно связан с поэмами А. Скрябина. При внимательном рассмотрении можно обнаружить корневые связи также с симфоническими поэмами Ф. Листа.

В Сонате представлены полярные образные состояния:

— образы сосредоточенного размышления: вступление (тт. 1–14) и реприза (тт. 117–144);

— действенно-возбуждённые, противоречивые — главная партия (тт. 15–39) и разработка (тт. 84–117);

— лирико-поэтические — связующая партия (тт. 54–60) и побочная партия (тт. 60–84).

Таким образом, в музыкально-драматургическом процессе, происходит столкновение двух состояний — движения и покоя. От размышления (во вступлении) к активности образов главной партии, контрастным ей лирике связующей и побочной партий, через стихию противостояний в разработке к логическому осмыслению происшедшего в репризе.

По строению тематической организации произведение можно отнести к жанру моносонаты, так как все темы интонационно связаны с основной интервальной формулой (восходящая секунда и тритон) — начальным элементом вступления. В главной, побочной, связующей партиях чередование этих интервалов имеет разнообразные варианты развития. Интересен один из них — преобразование формулы в теме побочной партии в виде нисходящей секунды и кварты.

Постоянно действующей величиной, ритмически объединяющей цикл, является триоль. С помощью перечисленных данных организуется горизонталь и вертикаль музыкальной ткани. Иногда (в разработке) фактура представляет собой их одновременное сочетание.

В композиционном плане сочинения чётко обозначена форма сонатного *allegro*, включающего экспозицию, разработку, репризу. Важную функциональную нагрузку несёт вступление, в котором представлена основная тема — ведущий тезис сочинения. В сложных перипетиях музыкального сюжета, она получает различное образно-смысловое освещение.

Синтезирующая реприза соединяет элементы двух контрастных тем: главной и побочной. В ней их образный конфликт ослабевает, что обус-


ловлено единой динамикой *piano*. Такое завершение Сонаты находится в русле романтических традиций, а также перекликается с затухающими кодами многих инструментальных опусов Д. Шостаковича.

В то же время в стилистике произведения прослеживается глубинная связь с различными фольклорными пластами. Так, в главной партии можно услышать сплав драматического распева и элементов плача и причитания в разных жанрово-интонационных модификациях, что свидетельствует о влиянии украинского эпического жанра думы. В связующей и побочной темах проступает нежная распевность лирических песен. При отсутствии цитат, ощущается инкрустация фольклорных элементов, выраженная, в частности, в характерном для народного творчества пятидольном метре.

Приступая к созданию интерпретационной версии Сонаты, ансамблистам необходимо обоюдное, согласованное постижение её художественного замысла. Здесь уместно вспомнить слова А. Рубинштейна: «Чтобы хорошо исполнить музыкальное произведение недостаточно заботиться о механизме, а нужно понять, прочувствовать, вникнуть, углубиться в творение и воспроизвести перед слушателями идеи его» [4, с. 213]. Основной задачей ансамблистов является целостное восприятие сочинения и понимание ведущей роли главного мотива, претерпевающего образные и эмоциональные метаморфозы в процессе развития. Во вступительном разделе особая нагрузка ложится на партию виолончели, которая должна убедительно донести весь драматизм переживаний. Исполнителю следует тихим звуком, интенсивно вибрируя проинтонировать тему, которая часто прерывается возгласами на *mf* или *f*, что сближает её с речитативным высказыванием.

В главной партии беспокойство и нервозность могут быть реализованы интонационным обыгрыванием череды секунд (м. 2, б. 2, ув. 2) в мелодической линии, но без ускорения общего движения. Участникам ансамбля необходимо прислушаться к гудящим квинтам в басовом регистре фортепиано, напоминающим мерную протяжённость колокольного гула.

В побочной партии (в начальных пяти тактах) пианист может продемонстрировать владение мягким туше и импровизационную свободу в исполнении кантилены. Тема, возникшая из видоизменённого основного мотива не только интервально, но и ритмически

 предполагает создание задушевного лирического настроения. В дальнейшем развитии «тихую песнь» продолжает виолончель, имитируя своим звучанием тембр меццо-сопрано. Видимо, композитор хотел передать глубину грудного женского голоса, поэтому написал тему в скрипичном ключе. В фортепианной партии лёгкость штриха в «мерцающих» альтерированных шестнадцатых, завуалированных неглубокой педалью, создаёт иллюзию пейзажной зарисовки.

Разработка — самый пафосный раздел сонаты, наполненный спокойным пульсом, патетикой, регулярными подъёмами динамики, авторским указанием «*Allegro energico*». Краткая сольная фортепианная каденция приводит к экстатической кульминации. Фактура обеих партий насыщена сложными комбинациями аккордового изложения темы у фортепиано и двойными нотами у виолончели. Каждому из участников ансамбля потребуется многочасовая подготовительная работа по преодолению технических неудобств. Пианисту необходимо помнить, что в момент наивысшего эмоционального подъёма следует избегать размашистого удара и форсирования звучания. При подходе к кульминации надлежит зафиксировать соотношение звукового баланса в нюансе форте и постоянно контролировать его.

В репризе участникам ансамбля желательно добиваться идентичного штриха в исполнении стаккатных унисонов на фортепиано и пиццикато у виолончели, чередующихся в обеих партиях. На фоне их мерного движения последовательно проводятся все темы, уравновешивая конфликт и обретая гармонию.

Реприза ассоциативно перекликается с кодой первой части Сонаты для виолончели и фортепиано Д. Шостаковича — исчезающая тема на фоне скупых тихих отрывистых октав, как вопрос, заданный вечности.

Работа над Сонатой для виолончели и фортепиано В. Сечкина в классе камерного ансамбля позволит студентам осознать корреляцию микро — и макроуровней в интонационной структуре произведения, основанной на видоизменении лейт-тезиса. В подготовке произведения к концерту, интересной может стать создание оригинально исполнительской версии. Это сочинения не часто исполняется. Широкому кругу слушателей неизвестны фонозаписи концертных выступлений В. Сечкина и В. Червова, их истолкование произведения. Следовательно, традиция интерпретации не сложилась, и ансамблисты, вместе с руководителем класса могут экспериментировать, не ограничивая творческую фантазию.

Народный артист Украины, лауреат Государственной премии им. Т. Г. Шевченко, Александр Васильевич Костин моложе В. В. Сечкина на двенадцать лет. Получил иное образование: окончил Киевское музыкальное училище по классу баяна и Киевскую консерваторию по классу композиции у А. Штогаренко (1971). Круг его сочинений очень широк и разнопланов. От музыки к оперным, театральным, балетным спектаклям и мультфильмам к концертам с оркестром для фортепиано (2), тромбона, трубы. Спектр композиторских интересов охватывает также камерные сочинения: струнный квартет (1971), три цикла для фортепиано (1976, 1977, 1978), две сонаты для виолончели и фортепиано (первая — издательство «Музична Україна», 1990 г., вторая — не издана) и др. В камерном творчестве А. Костина претворены его стремления к колористической яркости, зримой образности, использованию новых приёмов письма.

Первая соната «Метафора» была написана композитором специально к Республиканскому конкурсу виолончелистов им. Н. Лысенко в 1980 году. Её исполнение в программе II тура продемонстрировало членам жюри умение ансамблевого дуэта ориентироваться в богатстве и разнообразии интонационного содержания партий и способность реализовать в своей интерпретации завершенность музыкальной драматургии.

В нотах (почти тридцатилетней давности), присланных участникам конкурса, есть авторские указания, касающиеся исполнения непривычных (на то время) ритмических группировок длительностей, элементов алеаторно-сонорной техники. Примечательно, что в партитуре Сонаты изданной в 1990 году, нет авторских расшифровок, что может свидетельствовать о доверии композитора к исполнительской осведомлённости в прочтении нотной записи.

Соната «Метафора» представляет собой миниатюрный цикл, охватывающий 82 такта. Сочинение состоит из нескольких эпизодов-разделов: Вступление, Focozo, Genegozo, Реприза, выполняющих различные функции. Стилиевой «прообраз» сонаты, связан с музыкой Д. Шостаковича, что выражено в господстве монологичности, интонационно-концентрированном развёртывании тематизма.

Во вступлении (тт. 1–16) приоритетную роль играет основной тезис, определяющий интонационный строй всей музыкальной речи произведения. Из краткого мотива по принципу вариантных прора-

станий, происходит масштабное развитие, приводящее к монологическому высказыванию.

В эпизоде Focozo (тт. 17–22) — очень высокое энергетическое напряжение. Здесь взаимопереплетаются функции главной и связующей партий.

Лирический средний раздел Generozo (тт. 23–55) можно определить, как побочную партию, перерастающую в разработку.

Завершение (тт. 56–82) — реприза-эпилог.

С композиционной точки зрения, начальный и заключительный разделы, обрамляют лирическую середину и являются прологом и эпилогом (такое строение апеллирует к творчеству Д. Шостаковича, в частности, его восьмому квартету). В них преобладает монологическое начало, речитативно-декламационный склад интонаций, причём в среднем разделе мелодия приобретает кантиленную широту. Следует заметить, что лирическая линия достаточно обширна, и представлена в разных аспектах: драматично-трагедийном (пролог), лирико-просветлённым (Generozo).

На драматургическом уровне сонатность представлена конфликтным соотношением личностного (вступление) и внеличного (вторжение эпизода Focozo, а также появление среднего раздела Generozo). В то же время, тяготение к композиционной дробности, рваности формы, монтажности, ведёт к свободному истолкованию типовой модели. Видимо, поэтому А. Костин называл свой опус «Метафора».

В процессе репетиционной работы над «Метафорой» виолончелисту совместно с пианистом предстоит детально освоить её партию, обратив особое внимание на применение нетрадиционных выразительных средств. Во втором такте виолончельного монолога, на длительно звучащем «es» есть композиторское примечание: *rit. vibr.* (в нотах 1980 года обозначено: «исполнять, постепенно расширяя вибрато, доводя до 1/4 тона»). Таким образом, автор акцентирует внимание исполнителей на деталях звукоизвлечения, способствующих уплотнению звуковой информации. Особенной проработки потребуют тт. 15–16, где композитором предусмотрено импровизационное музицирование в партии виолончели, которое накладывается на чёткую структуру семидольного размера в партии фортепиано. Отлаженное слуховое взаимодействие, которое на начальном этапе про-

воцирует подчёркивание сильных долей, приведёт затем к сглаживанию акцентов и «выручит» в ответственный момент.

В эпизоде *Fosozo* эмоциональное напряжение передано неравномерностью биения пульса, обилием кластерных аккордов в фортепианной партии, жёсткостью исполнения прерывистых двойных нот у виолончели, доходящих в кульминации до «скрипящего» *glissando* двойными нотами. Использование форсированных приёмов приводит к крайней тембровой резкости, имитирующей скрежет металлических конструкций.

Разнообразие пауз в виолончельной партии препятствует целостному пониманию музыкальной фразы на начальном этапе. Вспомогательным моментом разучивания может стать проигрывание пианистом всей партитуры. Возможно, что такой обобщённый охват музыкальной ткани облегчит ансамблю взаимопередачу мотивов из одной партии в другую.

В эпизоде *Generozo* — мягкие переливы квартелей и квинтолей «размытых» педалью, в аккомпанементе фортепианной партии предполагают плавное выразительное пропевание темы. В тт. 48–50 размеренное движение шестнадцатых аккомпанемента фортепианной партии соотносится с неторопливо проинтонированным подголоском виолончели.

В репризе — неожиданно громкие кластерные форшлаги у фортепиано на *fortissimo*, тремолирующий фон на *crescendo* попеременно в обеих партиях ассоциируются с ударами большого колокола и грозным шумом-звоном. Общая атмосфера начала репризы эмоционально насыщена. Тема-монолог у виолончели наполнена безысходным трагизмом. Композитор использует в эпилоге возвращение вариантно-преобразённого материала монолога из вступления. Последующая повторяемость виолончельных мотивов-фраз на затухающей звучности, а также монотонное возвращение однообразных ритмических мотивов привносит в музыку состояние горестного одиночества.

Изучение «Метафоры» А. Костина будет способствовать развитию и воплощению фантазии в поисках тембровой красочности ансамблевого звучания, умению выстраивать общую идею произведения из разрозненных (на первый взгляд) разделов, а также свободному ориентированию в нетрадиционной нотной записи.

Подводя итоги вышеизложенному, можно отметить, что одночастные сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина и А. Костина представляют несомненный интерес для изучения их в классе камерного ансамбля. В процессе репетиционной работы дуэту молодых музыкантов необходимо обратить внимание на ряд специфических особенностей, которые выявляют своеобразие художественного мышления композиторов.

Обострённое внимание к интонированию интервальных формул. В XX веке сам интервал «обретает новую напряжённость и воспринимается не как расстояние, а как путь, каждый раз преодолеваемый заново» [12, с. 84]. В Сонате В. Сечкина все темы интонационно связаны с интервальной формулой, которая многообразно переосмысливается, рождая конфликтную драматургию сочинения. Аналогичный принцип характерен и для «Метафоры» А. Костина, богатое монологично-речитативное начало возникает также из единого интонационного тезиса.

Различие музыкальных «переживаний», заложенных авторами в их сочинениях, нашло отражение в применении разнообразных средств выразительности. В Сонате В. Сечкина в фортепианной партии преобладают аккордовая, октавная и арпеджированная фактура. В виолончельной партии использована техника двойных нот, высокие позиции диапазона инструмента.

В «Метафоре» А. Костина звучание фортепиано соответствует акустическому гармоническому строению музыки XX века — применяются эффекты сонорно-ударного характера, кластеры. Но они исполняются традиционными приёмами пальцевого пианизма. В виолончельном тембре выявлены экспрессивная заострённость звука, вариантность имитационных ассоциаций в *glissando*.

В лирических разделах оба композитора используют гибкие кантиленные темы широкого дыхания, близкие народным напевам.

И в том и в другом сочинении в нижнем регистре имитируется колокольный тембр. В Сонате В. Сечкина колокольность возникает, благодаря размеренной ритмичности, что привносит в общее ансамблевое звучание торжественность и глубинную объёмность. У А. Костина — низкие ударные кластеры ассоциируются с тревожным звоном.

Создавая интерпретацию сонат для виолончели и фортепиано, В. Сечкина и А. Костина творческому руководителю класса камерно-

го ансамбля необходимо направить внимание студентов на особенности драматургии циклов, тембровую характеристичность и, основное, быть инициатором, будирующим воображение исполнителей.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 286 с.
2. Балашова И. Прелюдия в инструментальных циклах украинских композиторов 60–70-х годов XX века // Музичне мистецтво. — Донецьк: Юго-Восток, 2005. — С. 14–24.
3. Волкова Л. О роли темброво-сонорных средств в системе исполнительских приёмов украинского фортепианного трио // Музичне мистецтво. — Донецьк: Юго-Восток, 2005. — С. 167–178.
4. Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства // Л. Гинзбург Исследования, статьи, очерки. — М.: Сов. композитор, 1971. — С. 209–254.
5. Григорьев В. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Науч. тр. Моск. гос. конс. — М.: НТЦ «Консерватория», 1994. — С. 3–26.
6. Зинькевич Е. Русский лубок // Память об исчезающем времени. — К.: Нора принт, 2005. — С. 69–72.
7. Зинькевич О. Концерт О. Костіна // Музыка. — 1982. — № 1. — С. 32.
8. Иванова И., Мизитова А. Мотив — initio в симфонических поэмах Ф. Листа и его роль в становлении художественной идеи // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. — Харьков: РА-Каравелла, 2002. — С. 48–54.
9. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70 годов // Музыкальная культура братских республик СССР / Сост. Г. Конькова. — К.: Муз. Україна, 1985. — С. 3–29.
10. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. — К.: Муз. Україна, 2004. — 351 с.
11. Никитина Л. Камерно-инструментальное творчество композитора В. В. Сечкина. — Донецьк, 1980. — 42 с. (Рукопись, б-ка ДГМА имени С. С. Прокофьева).
12. Савенко С. Встречи с камерной музыкой // Сов. музыка. — 1970. — № 8. — С. 83–84.
13. Сумарокова В. В. С. Червов — виконавець і педагог (до питання становлення української віолончельної школи) // Наук. вісник: Муз. виконавство. — К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. — Вип. 14: Кн. 6. — С. 77–87.

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
Ю. В. ГУСЕВА: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ**

Цель этой статьи — ввести в научный обиход камерное творчество нашего современника, украинского композитора Юрия Витальевича Гусева, выявить индивидуальные особенности его авторского стиля. Этот обзор должен представлять интерес и для исполнителей, поскольку современная музыка ставит перед ними повышенные требования относительно творческой фантазии, мастерства, активного подхода к еще не апробированным явлениям музыкального искусства. Появляющиеся новые музыкальные произведения нуждаются в привлечении исполнителей, которые прекрасно ориентируются в техниках композиций XX века, умеют «расшифровать» сложнейшие музыкально-выразительные средства и приемы, а следовательно, донести до слушателя авторский замысел.

Современная украинская музыка очень обширна и разнообразна. В ней ярко представлены Одесская, Львовская, Киевская, Донецкая школы. Ю. Гусев является представителем Харьковской композиторской школы, учеником В. Дробязгиной, продолжателем традиций С. Богатырева, В. Борисова. Корни Харьковской школы восходят к Петербургским традициям Я. Витола и М. Штейнберга, чьим учеником был С. Богатырев.

Юрий Витальевич Гусев (1959) — композитор, музыковед, педагог, член Национального союза композиторов Украины, он работает как в симфонических, концертных, так и в камерных жанрах. Им создано четыре симфонии: 1998, 2000, 2005, 2006; восемь миниатюр для симфонического оркестра (2005); «Звуки в пространстве» для струнного оркестра (1999); концерты: для виолончели с оркестром (1999), для фортепиано с оркестром (2002); Концертино для флейты-пикколо с оркестром (2004); вокальные произведения; эстрадные песни; большое количество аранжировок. Камерно-инструментальная сфера представлена сольными и ансамблевыми композициями:

Две пьесы для 6-ти струнной гитары (1996), Соната для трубы соло (1999), Три пьесы для фортепиано (2001), Пять пьес для флейты соло (2002), Десять легких пьес для фортепиано (2004), Четыре пьесы для флейты-пикколо (2005); Трио-баллада для трубы, арфы и виолончели (1997), «Четыре времени суток» для квартета ударных и фортепиано (1999), «Причудливое скерцо» для 10 исполнителей (2002), Триптих для секстета (2003), «Воспоминание» для литавр и виолончели (2004), Фортепианное трио (2007) и другие.

Исследуя камерное творчество современного автора, необходимо отметить, что тяготение к камерным жанрам присуще всей музыке XX века, поскольку именно эта область в первую очередь стала «лабораторией» в поиске новых путей развития музыкального искусства. Харьковский исследователь камерной музыки И. Польская считает, что «специфическим для ансамблевых жанров XX века является резкое увеличение удельного веса сугубо интеллектуального типа музыкального общения и решительное преобладание его над эмоционально-доверительным» [2, с. 164].

Камерные формы музицирования в творчестве композиторов XX века претерпевают значительные изменения: это касается не только усложнения музыкального языка, но и поиска темброво-колористических новшеств (эффектов), отсюда работа с нетрадиционными составами в ансамбле, соединение, на первый взгляд, не сочетаемых инструментов. Если обратиться к истории камерного ансамбля, то можно, к примеру, вспомнить, что П. Чайковский в свое время считал неудачным и не сочетаемым соединением инструментов в фортепианном трио (скрипка, виолончель, фортепиано). Композитор обратился к этому составу лишь один раз, написав фортепианное трио памяти своего друга, пианиста Н. Рубинштейна, и тем самым заложив традицию мемориального элегического трио (С. Рахманинов, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Д. Хауп, М. Гнесин).

Экспериментальные поиски композиторов XX века с тембральными сочетаниями в камерной музыке привели к образованию свободных и смелых, ставших почти нормой, соединений. Так, в творчестве Ю. Гусева можно услышать сочетание в трио — трубы, арфы и виолончели; в дуэте — виолончели и литавр; в квартете — ударных и фортепиано; в секстете — струнных, духовых, ударных и фортепиано. На фоне современных технологий это выглядит тра-

диционной работой с классическими инструментами и живыми (а не виртуальными) исполнителями.

Трио-баллада для трубы, арфы и виолончели написана Ю. Гусевым в 1997 году и представляет собой один из первых серьезных опытов композитора в камерном жанре. По форме это одночастная композиция свободного строения, с прологом и эпилогом. Драматургический план произведения подчинен принципу повествования, присущему жанру баллады. Подбор инструментов тоже видится не случайным, а достаточно продуманным:

арфа — как инструмент чаще всего сопровождавший балладные повествования XI–XIII веков;

труба — призывный, тревожный инструмент романтического плана;

виолончель — речитативный, драматический инструмент, раскрывшийся в этом плане в XX веке.

Сопоставление разнородных инструментов, по мнению И. Польской, подчеркивает пространственность звучания камерного ансамбля за счет разности звуковых тонов [2, с. 269]. Именно это качество в первую очередь привлекает внимание.

Вместе с тем, в анализируемом трио Ю. Гусева, в процессе ансамблевого взаимодействия, совершенно разные инструменты стараются сблизиться и перенять характерные звуковые приемы (а то и способы звукоизвлечения) друг друга. Например, виолончель перенимает щипковое звукоизвлечение аккордов и интервалов холодного, отстраненного звучания арфы в заключительном *Andante*, а также фанфарные реплики трубы; труба — певучесть (кантиленность) виолончели; арфа — призывные, фанфарные интонации, привычные для звучания медного духового инструмента. Сближение тембров виолончели и трубы ярко проявляется в их дуэтном эпизоде (ц. 15), где они звучат, продолжая друг друга; виолончели и арфы (т. 3 до ц. 19). В этой связи можно привести еще одно наблюдение И. Польской: «Очень часто в ансамблевой музыке XX века вновь возникает принцип „игры масок” и связанный ним принцип „отстранения”, выхода „за пределы”, определенные характером роли, чрезвычайно характерные также для театрального искусства XX столетия. Сменой ансамблевых масок детерминируются, например, такие существенные для данного этапа жанровой эволюции явле-

ния, как применение нетрадиционных, непривычных способов игры на данном инструменте, неожиданных тембров; неканоническое распределение „ролей” между „персонажами” ансамбля» [2, с. 163]. При этом сохраняется акустический баланс инструментальных партий в произведении.

Знакомясь с камерно-инструментальным творчеством Ю. Гусева, можно увидеть, что большое внимание композитором уделяется соединению струнных инструментов с различными ударными. Ярким подтверждением является «Воспоминание» для литавр и виолончели (2004)¹.

Благодаря мастерству композитора складывается полноценный ансамбль между инструментами, по сложности партий и образному наполнению ничуть не уступающий традиционному дуэту «виолончель–фортепиано». Литавры, наравне с виолончелью, представлены как концертный инструмент, несущий важную драматургическую нагрузку. Так, уже во вступлении — сопоставляются торжественно-угрожающее звучание литавр и речитативное раздумье виолончели. В следующем далее Presto драматические события, выходят на первый план. В механичном остинато литавр (марш на 6/8), пронизывающим Presto, ощущается некая неумолимость, фатальность. Пиццикато виолончели в цц. 4–6 уподобляется звучанию литавр (сближение инструментов), здесь звук ударного инструмента сливается со струнным.

Во втором подвижном эпизоде (Allegro, ц. 10) — инструменты противопоставляются. В неотвратимом потоке остинатного движения в своем восхождении к кульминации виолончель стремится вырваться из жесткого «прессинга» литавр. И в кульминационной

¹ Для данного состава «виолончель–ударные» во второй половине XX века также писали: Х. Кузьмич (австралийский композитор) — «Далекі стрілі осені затихли» для виолончели и литавр; Д. Терцакис (греческий композитор) — Дуэт для виолончели и ударных (70-е годы); I. Nørholm (датский композитор) — «In Spring when Snow is Falling», ор. 45 для виолончели и ударных (1969); Г. Берг (датский композитор) — «Random» для виолончели и ударных (1968); W. Bolcom (американский композитор и пианист) — «Dark Music» для 5-ти литавр и виолончели (1969); У. Бергсма (американский композитор и педагог) — «Retrospection» для виолончели и ударных (1972); А. Шендеров — Соната для виолончели и ударных (1962); Е. Иршаи — Соната для виолончели и ударных (1988) и др.

вершине (ц. 12) звучит ее монолог в очень высоком регистре. Далее (ц. 14) в борьбе — по очереди демонстрируются возможности ударных (литавр) и струнного инструмента (по своей природе близкого звучанию голоса человеческого и в данном случае оправдывающего свое предназначение). Три раза как протест возникают реплики виолончели (тт. 1–3, 5 ц. 12; а также т. 4 ц. 14).

Интересными тембровыми поисками отмечен и секстет Ю. Гусева для струнных (скрипка, виолончель), духовых (флейта, кларнет), ударных и фортепиано. Причем, в каждой из трех частей цикла можно услышать предпочтение оказываемое автором какому-либо инструменту, что сближает камерный жанр с концертным. Это ощущение усиливается предполагаемым наличием дирижера, в связи с чем ансамбль скорее напоминает малый оркестр.

На взаимодействия камерных и концертных жанров во второй половине XX века во многом повлияло обращение композиторов к барочным формам музицирования, вследствие чего возрождается жанр инструментального Concerto da camera, процветавший в XVII–XVIII столетиях. В то же время в камерной музыке, наряду с традиционными большими ансамблями (секстетами, септетами, октетами, нонетами), наблюдается разрастание состава участников до 10, 11, 12, 13, 14, 15-ти... и по сути их состав воспроизводит модель симфонического оркестра в миниатюре.

В первой части секстета Ю. Гусева приоритет оказывается скрипке как доминирующему инструменту. Можно сказать, что здесь скрипка «царствует» в сопровождении ударных: ксилофона, барабана, тарелок. Драматический оттенок привносит только виолончель. Во второй части представлены все тембры ансамбля. Композитор играет звуковыми красками, экзотическими созвучиями: скрипка звучит в очень высоком регистре на фоне ударов треугольника и ксилофона, а также тремолирующих звуков флейты. В третьей части — доминирующая роль отводится фортепиано, вступающему как концертирующий инструмент, и затем переходящему в остинатный фон, усиливающий действенный характер всей части.

Е. Назайкинский в своей работе «Стиль и жанр в музыке» справедливо замечает, что «в создании жанрово-стилевых особенностей большую роль играют особенности самих музыкальных инструментов. Инструмент выступает заместителем и представителем

личности определенного типа» [1, с. 225]. Эта тембровая персонификация, характерная в целом для музыки второй половины XX века, органично претворена в камерных композициях Ю. Гусева, где инструменты — это персонажи музыкальной драмы.

К другим особенностям индивидуального почерка композитора можно отнести особый тип построения музыкальной ткани, основанный на речевых интонациях. Инструменты в его произведениях буквально «разговаривают», мелодическая линия наполняется выразительностью человеческой речи.

Что касается гармонического письма, то здесь необходимо отметить характерную для музыки в XX веке эмансипацию диссонанса. В своеобразной звукописи Ю. Гусева обращает на себя внимание вариантная подача аккордов в расслоенном виде. На основной тон накладываются обертоны, и, по сути диссонансный аккорд, расслоенный во времени, путем напластования, акустически собирается в единый звуковой комплекс. Этот комплекс, имеющий кластерную природу, воспринимающийся как звуковое пятно, в итоге слушается как прекрасное гармоническое сочетание. Многие медленные эпизоды его камерных произведений базируются на такой вариантной подаче диссонансных созвучий. Исполнители в такие моменты должны учитывать, что они создают нежнейшие и благозвучнейшие звуковые комплексы, где совершенно разнородные элементы находятся в состоянии хрупкого, но прекрасного равновесия (например, Moderato в Фортепианном трио, медленные фрагменты в Трио-балладе для трубы, арфы и виолончели). «Фирменным» знаком звукописи композитора можно считать своеобразную «растушевку» звуков, особенно у струнных инструментов, когда длинная нота завершается смычковым тремоло.

Быстрые фрагменты зачастую строятся на основе продолжительных остинантных построений, где, как на ось, нанизываются разнообразные ритмические наслоения, на первый взгляд, напоминающие «бруновское движение» (хаотичное движение музыкальных частиц), но на самом деле точно рассчитанное и драматургически обоснованное. Важное место в ритмической организации движения занимает триоль — излюбленная ритмическая фигура в композиторском письме Ю. Гусева. Следует отметить также тяготение к завершенности — коды произведений в целом или отдельных частей, закрепляют и утверждают ранее намеченные четкие ритмические формулы.

В композиционном плане обращает на себя внимание построение музыкальной формы по принципу: медленно — быстро — медленно — быстро... Например, в первой части фортепианного трио: Moderato — Allegro — Moderato — Allegro — Moderato — Allegro; в Трио-балладе для трубы, арфы и виолончели: Andante — Allegro — Meno mosso — Allegro — Andante; в «Воспоминании» для виолончели и литавр: Moderato — Presto — Andante — Allegro, где музыкальный материал медленных и быстрых частей в следующих проведениях подвергается вариантным модификациям активно видоизменяется и развивается.

Такое построение во многих случаях обусловлено конфликтным типом драматургии, основанной на противопоставлении интонационно сложных и в то же время прозрачных медленных разделов, воплощающих образ возвышенного созерцания и быстрых частей с их агрессивным натиском и жесткой остинатностью ритмических пластов.

Итак, сделав попытку проанализировать камерное творчество современного композитора Ю. Гусева можно заметить диалектическое взаимодействие единичного и общего, а именно индивидуально авторское преломление стилового арсенала эпохи. Как отмечает Е. Назайкинский «Лежащий на поверхности стилового феномена музыки индивидуальный почерк композитора является лишь первым слоем. Двигаясь вглубь, мы можем за индивидуальной манерой обнаружить черты стиля определенной школы, эпохи, национальной культуры, особенности жанрового стиля» [1, с. 147]. Нельзя не согласиться с мнением исследователя, который считает, что «в каждом произведении личный авторский стиль является прежде всего средой, в которой проявляют себя самые различные жанровые элементы, исторические и национальные ассоциации» [1, с. 148]. Такое понимание особенностей творческого стиля композитора поможет глубже проникнуть в творческую лабораторию автора, а следовательно, понять и донести до слушателя многоликий мир его художественных образов.

Литература

1. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке // Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. — 248 с.
2. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. — Харьков: Харьковская государственная академия культуры, 2001. — 387 с.

**УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТИНА ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ
СУЧАСНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ**

Для музичного мистецтва другої половини ХХ століття характерна тенденція зростання композиторського інтересу до різних жанрів фортепіанної музики, зокрема, фортепіанної сонатини. В значній мірі це стосується творчості українських композиторів, свідченням чого є: по-перше, кількісний показник — збільшення числа фортепіанних сонатин; по-друге, склад авторів — звернення до них майстрів різних поколінь, творчих напрямків, стильових орієнтацій.

Фортепіанна сонатина є важливою складовою частиною інструктивного репертуару юних піаністів. Її педагогічна функція полягає в оволодінні молодим поколінням виконавців (учнями музичних шкіл, студентами музичних училищ, академій, університетів) специфічними властивостями фортепіанної техніки, виразовими віртуозними прийомами, без чого особистість виконавця-соліста не може реалізуватися.

Питання відновлення та поповнення педагогічного репертуару завжди були і залишаються особливо актуальними та суттєвими для сучасної музичної освіти. Слід відзначити, що репертуар є індикатором рівня професійної діяльності як майбутніх виконавців, так і викладачів, оскільки дозволяє вирішити художньо-виконавські та навчально-методичні завдання. Від якості репертуару безпосередньо залежить ефективність навчання, отже й художній рівень виконання. Незважаючи на те, що сучасна музична освіта передбачає вивчення широкого спектра фортепіанної музики, сонатини другої половини ХХ століття, зокрема українських композиторів, довгий час залишалися на периферії виконавських і педагогічних потреб.

Разом з тим, різноманітність конкретних художніх рішень, оригінальність трактовки типових ознак сонатини, викликають не-

обхідність наукового і методичного дослідження цієї галузі фортепіанної музики, яка уявляє собою, за визначенням В. Клина, «камерну проекцію сонати» [1, с. 287].

Виходячи з того, що в наш час не існує музикознавчих робіт, спеціально присвячених жанру сонатини, як в історичному, так і теоретичному аспектах, ціль даної статті полягає у виявленні головних жанрово-стильових особливостей української сонатини другої половини ХХ століття на прикладі найбільш яскравих художніх зразків. Розглядаються найпоказовіші твори на рівнях драматургії, композиції, технік письма, музичної виразності. Звертається увага на інструктивні питання, а саме технічні труднощі, спрямовані на оволодіння особливими засобами «концертності» й «віртуозності», без яких особа виконавця-соліста не може реалізуватися.

В історії української фортепіанної музики сонатина посідає важливе місце. Особливо активізувався процес її розвитку в другій половині ХХ століття, коли виникли численні твори В. Сильвестрова, Ю. Іщенка, І. Карабиця, Г. Ляшенка, Ю. Шевченка, В. Клина, Я. Верещагіна, О. Костіна.

Нагадаємо, що фортепіанна сонатина нараховує понад двохсотрічний період існування, однак вона довго знаходилася на периферії композиторського та виконавського інтересу і залишалася як би в тіні сонати. Функціонування сонатини тривалий час обмежувалося навчально-інструктивною сферою, де вона займала стійке місце, підтвердженням чого є твори: Й. Бенди, М. Клементі, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Кулау, К. Черні та інших. Звернення до сонатини в ХХ столітті цілого ряду видатних європейських композиторів М. Регера, М. Равеля, С. Прокоф'єва та інших змінило її становище в музичному мистецтві. Вперше ця галузь фортепіанної музики широко увійшла до концертної практики та піднялася до рівня високохудожнього явища.

Переусвідомлення ролі та місця сонатини в жанровому арсеналі композиторської творчості обумовлено характерними тенденціями сучасного мистецтва. Захоплення камерними формами письма, як наслідок нового, «ущільненого» сприйняття часу та оновлення системи виразних засобів, з одного боку, і тяжіння

до старовинних докласичних і ранньокласичних моделей, пов'язане з неокласицизмом — з іншого, якісно змінили статус сонатини¹.

При всій різноманітності авторських трактовок жанрового інваріанта, всі сонатини за засобом функціонування² можна умовно поділити на дві групи:

1) твори, які призначені для начального етапу музичного навчання;

2) твори, які призначені для виконання з концертної естради.

Першу групу умовно можна назвати «дитячими», другу — «концертними».

«Дитячі» сонатини мають чітку навчально-методичну спрямованість. Педагогічна установка на початківців відповідає головному навчальному завданню, що стоїть перед творами цієї групи: ознайомити юного музиканта з сонатною формою і, ширше, з сонатними принципами, адаптованими до рівня його свідомості та сприйняття. Саме це завдання визначило характерні риси «дитячих» сонатин, створених українськими композиторами за останнє десятиріччя.

Орієнтація на особливості психології дитини передусім обумовила особливий образний план сонатин і пов'язані з ним драматургічні властивості комплементарності музичних образів. Всім без винятку творам притаманне світле світосприйняття, життєрадісність, переважно мажорне ладове нахилання. Яскравий образний контраст, а, здебільшого, й конфлікт головної і побічної тем, властивий класичній сонатній формі, замінюється зіставленням двох тем, які доповнюють одна одну. Ця особливість складає основну відмінність драматургії сонатини від сонати та є одним з корінних ознак дано-

¹ Важливим, на наш погляд, стала потреба у створенні сучасного українського фортепіанного репертуару, призначеного як для естради, так і для навчання учнів дитячих музичних шкіл, студентів музичних училищ та академій. Роль у цьому видавництва «Музична Україна» безперечна. Протягом останніх десятиліть вийшли у світ численні збірки сонатин сучасних авторів.

² Як теоретична база прийнята жанрова класифікація А. Сохора, де як головний критерій визначаються «обставини виконання» [2, с. 28]

го жанрового різновиду, поряд з полегшеною фактурою, невеликим реєстровим охопленням, переважанням експозиційного типу викладення та, відповідно, особливими якостями формотворення — відсутністю розробкового принципу розвитку.

Типовим зразком сонатини для початківців є одночастинна фортепіанна п'єса І. Берковича, своєрідна мікросонатина, мініатюрна за масштабами, яка містить 24 такти. Автор зберігає семантичне навантаження експозиційного розділу — активна «тема» головної партії (4 такти) зіставляється з пісенною побічною (4 такти), точно дотримується традиційного тонального плану (Т–Д в експозиції та Т–Т у репризі), використовує секвентний розвиток у розробці (4 такти), відтворює навіть характерну зупинку перед репризою. Все це, а також прозора двоголосна фактура, світлий верхній реєстр (сонатина записана цілком у скрипковому ключі), опора на головні тризвуки ладу, чіткі каданси роблять цю п'єсу дуже зручною для першого знайомства з класичною сонатною схемою.

«Дитячі» сонатини не тільки полегшені в технічному плані, але й відрізняються, як правило, «мовною» простотою, безпосередньою опорою на народно-пісенний та танцювальний тематизм. Зв'язок з українським фольклором виявляється у використанні побутових музичних жанрів, наслідком чого стає переважання діатоніки, чіткої функціональної гармонії з опорою на тризвуки головних шаблів, чітке розшарування фактури на мелодію та супровід, структурна ясність форми. Звернення до народних витоків часто підкреслено програмними назвами творів: «Українська сонатина» Ю. Щуровського та з такою ж назвою М. Степаненка, «Гуцульська сонатина» В. Кікти. Більшість тем повільних частин та побічних партій носить пісенний характер. Вокальність інтонацій, оспівування устоїв, притаманне ліричним протяжним пісням, відчувається в головних темах сонатин Ю. Рожавської і Ю. Щуровського. З особливостями народної музики тісно пов'язаний і прийом розвитку — варіювання. Теми швидких частин часто мають танцювальну природу. Так, тема фіналу сонатини Ю. Щуровського нагадує казачок не тільки інтонаційно, але й структурно.

Таким чином, серед «дитячих» сонатин українських майстрів безперечно переважає «фольклорний» тип. Разом з тим, розглянуті твори, створені композиторами другої половини ХХ століття, і це

не могло не відбитися на їхній стилістиці. Передусім, звертає на себе увагу загальне посилення дисонантності, що досягається різними шляхами. Автори «дитячих» сонатин, як правило, не використовують сучасні техніки композиції, однак застосовують окремі елементи сонорного або пуантілістичного письма. Так, у сонатинах М. Степаненка і В. Клима зустрічаються quasi-кластерні співзвуччя, які загострюють інтонаційний ряд цих творів, і, як наслідок, сприяють розвитку нових слухових відчуттів у свідомості дитини.

Другу велику групу сонатин у творчості українських композиторів складають твори, призначені для концертного виконання. До них належать сонатини Г. Ляшенка, О. Красотова, В. Сильвестрова, О. Стецюка, Я. Верещагіна, Ю. Шевченка. Ці твори, на відміну від навчально-інструктивних, більш масштабні, концептуальні, віртуозні та фактурно складні. Звернення до сонатини одразу орієнтує на «історичну пам'ять» жанру в його барочно-класицистському варіанті з характерною класичною пропорційністю форми, чіткістю графічних ліній, контрастно-ігровою логікою драматургічної будови. Дані риси властиві творам старих майстрів, а в музиці ХХ століття найбільш яскраво проявилися в сонатинах С. Прокоф'єва.

Опора на класицистську модель, в першу чергу, виявилася в конструкції циклів «концертних» сонатин. Як правило, це тричастинний цикл з сонатною першою частиною (Allegro, Allegretto), повільною середньою (Andante) та швидким фіналом. Таким чином побудовані сонатини О. Стецюка, Ю. Іщенка, Ю. Шевченка, О. Костіна. Однак, в деяких творах спостерігається тенденція до зменшення або, навпаки, збільшення кількості частин. Так, Г. Ляшенко застосував двочастинну структуру з масштабною першою (Allegro) та невеликою другою частиною (Grave), роль якої у циклі може бути порівняна з постлюдією. О. Красотов, навпаки, прагне до збільшення кількості частин у циклі. При цьому, композиція його п'ятичастинної сонатини побудована таким чином, що III, IV, V частини йдуть attacca і можуть сприйматися як одна велика фінальна частина.

Найбільше зацікавлення з точки зору формоутворення серед сонатин українських композиторів викликають ті твори, в яких на перший план виходить принцип індивідуалізації типових «моделей» та структур, характерний для сучасного музичного мистецтва в цілому. Наприклад, друга частина сонатини Ю. Шевченка написана у

вільній імпровізаційній формі. Відштовхуючись від барочних традицій, композитор, в той же час, втілює свій задум за допомогою сучасних засобів, використовуючи елементи «обмеженої алеаторики» (термін В. Лютославського) в ритмічній організації музичного тексту і тим самим досягаючи ефекту неповторності процесу музикування, що створюється безпосередньо у цю хвилину в нашій присутності.

Форма другої частини сонатини Ю. Іщенко побудована за принципом «хвилі». Музичне розгортання проходить на фоні кластера, що поступово розростається та супроводжується підсиленням динаміки від *p* до *f*, а потім поступовим згортанням кластера та згасанням звучності.

Відновлення методів формоутворення індивідуалізованих структур, притаманне музиці ХХ століття обумовлено новими якістьми тематизму. Головна особливість сонатин цієї групи полягає в переважанні інструментального типу тематизму, що відбилося на звуковисотній та метроритмічній організації матеріалу. Інструментальна природа проявляється в підвищеному рівні дисонантності як в горизонталі (ходи на різкі за звучанням інтервали в. 7, м. 9, зб. 5/3, опора на 12-тоновість), так і у вертикалі (багатотерцові акорди, комплекси нетерцової структури, політональні «шари» кластерів). Ритмічний бік тематизму також підкреслює його інструментальний характер (складні ритмічні рисунки з паузами та синкопами, нетрадиційні змінні розміри, нерегулярна акцентність (термін В. Холопової). Наприклад, в перших 8-ми тактах головної теми сонатини І. Карабиця зустрічаються наступні розміри:

$$\frac{5}{8} - \frac{2}{8} - \frac{3}{8} - \frac{9}{16}$$

Виявлені особливості стилістики даної групи творів вказують на широке втілення в них принципу концертності, що проявляється передусім, у фактурі розглянутих сонатин. Серед її основних якостей на перше за значущістю місце слід поставити рівень віртуозності фортепіанної техніки, яка достатньо висока в сонатинах Ю. Іщенко, Я. Верещагіна, Ю. Шевченка, О. Стецюка, О. Красотова, О. Костіна, розрахованих на музикантів-професіоналів. В цих творах можна знайти приклади складних пасажів, таких прийомів фортепіанної гри як подвійні ноти, октавна техніка, арпеджіо, фігурації тощо.

Отже, сонатина, пройшовши шлях еволюційного розвитку, посіла рівноправне місце з сонатою як самостійна гілка фортепіанної творчості. Являючи собою яскраву сторінку сучасної української

камерно-інструментальної творчості, фортепіанні сонатини другої половини ХХ століття свідчать про величезний творчий потенціал в оновленні художнього змісту, форм, засобів виразності. Саме тому ці твори є слушним інструктивним матеріалом в курсі фортепіано, робота над яким вирішує не тільки суто професійні, але й важливі виховні завдання, характерні для сучасної музичної освіти.

Література

1. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика. — К.: Наукова думка, 1980. — 314 с.
2. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. — М.: Музыка, 1968. — 104 с.

Р. Л. Дони́на

**РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ
У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКОВЕДОВ В КЛАССЕ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. ШАМО
«КАРТИНЫ РУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ»)**

Развитие образного мышления у молодых музыкантов — одна из важнейших проблем их профессионального обучения. Она одинаково актуальна для студентов всех специализаций, но особое значение приобретает для музыковедов в силу определенной специфики и направленности их образования.

Как правило, эту специализацию избирают те начинающие музыканты, у которых рациональное отношение к музыке превалирует над эмоциональным. Поэтому в ее восприятии на первый план часто выходят закономерности строения, свойства музыкального языка, а не образное содержание. В этом случае возникает особая необходимость в работе над корректировкой акцентов, возникающих у будущих музыковедов при восприятии музыки, в развитии и совершенствовании у них образного мышления как основы для создания полноценного представления о сущности музыкального произведения.

© Р. Л. Дони́на, 2008

Образное мышление (как особая область музыкального мышления) существует в сознании музыкантов в различном виде. Оно присуще композитору, переработавшему свои жизненные впечатления и воплотившему их средствами музыкального языка в музыкальном произведении. Оно необходимо исполнителю, как соавтору-посреднику между композитором и слушателем, так как ему важно понять и прочувствовать всю информацию, заложенную в произведении. Без него крайне обедненным будет восприятие и анализ музыки музыковедом, тем более что исследователь, занимающийся изучением закономерностей музыкальных сочинений, обратившись к нотному тексту, становится и его интерпретатором.

Это важное условие полноценного восприятия музыкальной информации, заложенной в произведении, выполнимо лишь в случае наличия развитого образного мышления у всех участников художественного процесса. И если у композиторов оно должно существовать априори (хотя также требует дальнейшей кропотливой работы), то для музыковедов этот аспект профессиональной подготовки нуждается в особом внимании со стороны педагогов. При комплексном воспитании студентов данной специализации необходимо продуктивно проводить работу над развитием образного мышления не только в историко-теоретических курсах, но и в классе специализированного фортепиано.

Этим обстоятельством обусловлена актуальность выбранного аспекта исследования. Его значимость усиливается в связи с недостаточной разработанностью методики развития образного мышления у студентов, отсутствием систематизации способов и приёмов, используемых в процессе исполнительской работы над теми или иными произведениями.

Проблема развития образного мышления возникает на самых первых этапах музыкального воспитания и сохраняется на протяжении всего периода обучения. Она зависит как от природных способностей ученика, так и от целенаправленной деятельности учителя. Для того чтобы последовательно и продуктивно работать над развитием образного мышления, необходимо понять природу самого мышления, выявить его стороны, свойства и специфические черты по отношению к музыкальному искусству.

В связи с этим **целью** данной статьи стало выявление природы музыкально-образного мышления и реализация основных положений в процессе работы над определенным произведением — фортепианным циклом И. Шамо «Картины русских живописцев».

Поставленная цель определила ряд заданий, выполнение которых способствует всестороннему раскрытию обозначенной проблемы. К ним относятся: изучение специальной литературы, посвящённой проблемам музыкального мышления, специфики музыкального образа; выделение предпосылок для формирования музыкального образа произведения; рассмотрение отдельного музыкального произведения в качестве конкретизации приведенных теоретических положений.

Проблема музыкального мышления в последние десятилетия стала предметом разнообразных исследований. Их авторы — психологи, философы, эстетики, музыковеды рассматривают художественные процессы как особый вид интеллектуальной деятельности. Мысль — фактор умственной активности — у музыкантов часто приобретает ту или иную эмоциональную окраску, а в движении мыслей обнаруживаются особые логические связи. Поэтому в музыке образуется интонационно оформленная эмоция-мысль, которая даёт толчок образному мышлению—слежению за процессом становления и развития музыкального образа. В. Белинский считал искусство «мышлением в образах», подчёркивая единство чувства (образа) и мысли (логики) в передаче художественного содержания.

Исследователи различают три основных вида мышления: предметно-действенное, наглядно-образное и абстрактное. Наиболее специфическим в деятельности музыканта является наглядно-образное мышление, которое характеризуется опорой на жизненные впечатления и конкретные образы. Такое мышление связано с представлением ситуаций и изменений в них, в результате человеческой деятельности, преобразующей ситуацию. Это позволяет дать эмоциональную оценку отражаемым в музыке событиям, фактам действительности. Следовательно, образное мышление может пониматься, как способность «воспламеняться», проникаться музыкой, жить в художественном мире, созданном воображением композитора, мыслить особыми художественными образами, позволяющими увлечь за собой слушателей.

Однако, для полноценного проявления образного мышления необходима его связь с абстрактным мышлением, которое влияет

на формирование опыта и мастерства музыканта, становится основой развития наглядно-образного мышления. Поэтому можно сказать, что структура музыкального образа — это эмоции (общечеловеческие и эстетические), воплощенные музыкальными средствами, плюс музыкальная логика. Вместе с тем, нельзя отрицать и роль предметно-действенного мышления, отражающего связь художественной деятельности с реальным миром, служащего основой для возникновения ассоциативного ряда. Многие педагоги, музыканты, исследователи (Л. Баренбойм, Л. Гинзбург, Д. Благой, Е. Тимакин) подчёркивают необходимость развития у начинающих исполнителей этого качества: «Сам характер музыкального искусства предполагает развитие у исполнителя ассоциативного мышления, без него невозможна художественная работа над произведением, более того — невозможно творческое восприятие музыкального искусства» — пишет Д. Благой [3, с. 203].

Поэтому, разграничивая процесс мышления на три вида, исследователи подчёркивают их неразрывное единство, зависимость одного от другого и их взаимовлияние.

Отражение этих видов мышления в музыкальном произведении отчётливо сказывается в трёх сторонах его содержания: конкретно-предметной, образно-эмоциональной и рационально-логической. Все они тесно переплетаются и необходимы для полноценного восприятия содержания музыкального произведения. Для того, чтобы исполнение музыкального произведения стало близко авторскому замыслу, важно знать о причинах и обстоятельствах его возникновения, следить за логикой развёртывания музыкальной мысли, понимать смысл используемых средств музыкальной выразительности и, главное, ощущать эмоциональную окраску содержания.

Специфика музыки как одного из видов искусства заключается в существовании художественного (музыкального) образа, то есть особой формы отражения действительности, где факты и события реальной жизни передаются через эмоции и мысли, вызванные ими у композитора. Запечатлев всё это в музыкальном произведении при помощи музыкального языка (особой системы передачи информации), композитор предполагает, что вложенная в произведение информация в дальнейшем будет понята и воспринята слушателями. Музыкальный образ, как воплощение этой информации, возникает

затем в их сознании под воздействием восприятия музыки на основе собственных жизненных впечатлений, опыта восприятия (что составляет ядро ассоциативного ряда), знания закономерностей художественного языка, умения следить за процессом его развития.

Формирование музыкальных образов в процессе изучения произведения предусматривает необходимость целенаправленной творческой работы. Исследователи выделяют три основные предпосылки успешного протекания этого процесса:

1. Возможность полного «вычерпывания» информации из нотного текста, для чего необходимо услышать звуковую ткань произведения, проанализировать значения авторских указаний и исполнительских обозначений, уяснить композицию произведения, а также особенности его интонационного и гармонического языка, уточнить стилевые и жанровые характеристики.

2. Возможность привлечения знаний, представлений и образов, хранящихся в памяти музыканта и составляющих объём его музыкальной эрудиции. Такая информация может быть получена в результате прослушивания других музыкальных произведений, аналогичных по названию или содержанию, принадлежащих этому же или другим авторам. Также целесообразно использование параллелей с другими видами искусства.

3. Возможность освоения и переработки различных жизненных и музыкальных слуховых представлений, их накопление и осмысление как звуковых образов, в результате чего в воображении музыканта возникает целостная творческая концепция исполняемой музыки.

В практической деятельности педагога эти предпосылки связаны с определёнными этапами работы, выполнением действий, направленных на изучение конкретного произведения и на развитие образного мышления ученика. Педагог-музыкант сталкивается с необходимостью не только научить читать текст, добиваться технического совершенства исполнения, но и помогать своему ученику в развитии творческих способностей, формировании умения полноценно включаться в художественный процесс воссоздания музыкального образа.

Дополнительным фактором в активизации образного мышления считается умение исполнителя найти словесный эквивалент содержания музыкального сочинения. Слово направляет ряд образных ассоциаций, позволяет сформировать более чёткое представле-

ние о характере исполняемой музыки. Но, как справедливо отмечается, «почти невозможно найти слово, которое проникло бы в самую сущность музыки, приходится довольствоваться тем, чтобы, “ощупывая” словами музыку с разных сторон, ограничить круг рождаемых ею представлений, ограничить её некоторые плоскости и создать родственный эмоциональный слой» [5, с. 37]. Тем не менее, этап облечения эмоционального впечатления от музыкального произведения в словесную форму и поиск доказательств правомерности такого впечатления составляет определенную трудность и также нуждается в развитии.

Выбор «Картин русских живописцев» И. Шамо как материала для работы над развитием образного мышления у студентов музыковедов обусловлен несколькими обстоятельствами. Это сочинение является программным, так как написано под воздействием известных живописных полотен И. Голикова («Тройка»), И. Левитана («Летний вечер», «Владимирка»), М. Нестерова («Березка»), Б. Кустодиева («На гулянке»), А. Рылова («Утро в лесу»), т. е. отражает взаимодействие двух видов искусства и поэтому позволяет проводить параллели между звучащими и изобразительными художественными образами. В нем явно ощущается влияние «Картинок с выставки» М. Мусоргского, что позволяет опираться на подготовленную восприятием этого сочинения ассоциативную почву. Музыкальный язык пьес И. Шамо обладает яркой характеристичностью, которая легко узнается и способствует возникновению в сознании точных слуховых представлений, ведущих к созданию музыкального образа. Кроме того, оно по своим техническим характеристикам соответствует уровню исполнительских возможностей студентов-музыковедов.

Материальную основу музыкального произведения составляют акустические характеристики (высота, длительность, тембр, объём, способ звукоизвлечения). Но музыкальная образность предполагает воссоздание на этой основе особого художественного мира, для чего необходимы воображение, темперамент, характер человека. Поэтому крайне важно находить в музыкальном тексте подсказки-указания на смысл звучащих созвучий, уметь понимать скрытую в музыкальных знаках информацию.

Отправными точками для создания музыкального образа в каждой из шести пьес данного цикла, источником ассоциативной цепи в

их восприятию являются, безусловно, живописные полотна. На них изображены картины русской природы, типично национальные жанровые сцены. Именно поэтому И. Шамо основывается на русской народной песенности. Здесь использованы и хороводные мотивы («Березка»), и русская пляска («На гулянке»), и напев русской протяжной народной песни («Владимирка»). Композитор передает «звучащую атмосферу» полотен русских живописцев и подтверждает, что объединяет таких мастеров национальная основа их творчества.

Тематизм каждой из пьес имеет четкие жанровые параметры, отсылающие к жанровому содержанию прототипа. Так, в пьесе «Тройка», написанной по картине выдающегося мастера палехской миниатюры И. Голикова, основная тема в ее начале близка к удалым ямщицким песням, а в середине она, получив новый фактурный облик, ассоциируется с инструментальным гармошечным наигрышем. В пьесе «На гулянке» каждая из музыкальных тем также имеет ясную жанровую характерность. Тема главной партии — удалая плясовая, увлекающая всех в круговорот праздника; тема связующей партии напоминает инструментальный наигрыш, соединяющий разные танцы; тема побочной партии — женский лирический танец, которому присущи мягкость и песенность интонаций.

Придерживается И. Шамо и жанровой направленности картин, представляющих собой пейзажи («Летний вечер», «Березка», «Утро в лесу») либо жанрово-бытовые зарисовки («Тройка», «На гулянке»). При этом трансформирование в другой вид искусства дает возможность внесения в произведение дополнительных смысловых слоев. Примером может служить пьеса «Владимирка», художественной основой которой стала картина И. Левитана, где пейзаж трансформировался в картину-действие, имеющую социальный подтекст. Здесь реализовалось одно из свойств образного мышления, благодаря которому одновременно может быть зафиксировано видение предмета с нескольких точек зрения. Это очень важная особенность образного мышления — установление непривычных, «невероятных» сочетаний предметов и их свойств. Так, вместо изображения пустынной дороги, запечатленной на художественном полотне, по которой гнали каторжников в Сибирь, композитор создает картину шествия каторжан, окрашенную печальным, безрадостным звучанием приближающейся и удаляющейся песни. в кульминационный момент приобретает

патетический характер, отразивший и оценку происходящего события, и боль художника за судьбу обездоленных людей.

В музыкальном языке некоторых пьес композитор использует приемы звукоподражания, позволяющие более объемно и рельефно представить детали музыкального содержания. Полностью выдержана в звукоизобразительном «ключе» пьеса «Утро в лесу», в которой перво-степенное значение имеет не последовательное изложение и развитие тематического материала, а сочетание (иногда хаотическое) различных звукокомплексов. Здесь можно услышать звуки, имитирующие пение птиц, шелеста листьев. К ним также относятся имитации топота лошадей в среднем разделе пьесы «Тройка», звона бубенчиков, переданного в обрамляющих эту же пьесу разделах, звона кандалов в аналогичных разделах «Владимирки», перерастающего в звучание колокола, набата в середине сочинения. В пьесе «На гулянке» звукоизобразительность проявилась в использовании подражаниям звонам бубенчиков и мощных праздничных колокольных перезвонам, подчеркивающих атмосферу праздничного веселья.

В подобной трансформации отразился один из приемов, используемых в образном мышлении — прием аглютинации (создание новых представлений путем присоединения в образном плане частей или свойств одного объекта к другим), включение имеющихся образов в новый контекст.

В процессе работы над развитием образного мышления возникает одно обстоятельство, связанное с тем, что у студентов, имеющих малый опыт общения с музыкой, субъективные представления не всегда адекватны самой музыке. Поэтому так важно научить их разбираться в том, что объективно содержится в музыке, а что приносится ими самими; что в этом «своем» обусловлено музыкальным произведением, а что произвольно, надумано.

Для этого каждое образное представление о содержании той или иной пьесы должно достаточно убедительно аргументироваться. С этой целью необходимо привлекать аналитический аппарат, знания стилевых и жанровых особенностей, косвенные свидетельства (письма, высказывания композитора, мнение выдающихся исполнителей и др.), собственный музыкальный опыт. Так, например, единство образной сферы пьес-пейзажей («Летний вечер», «Утро в лесу», «Березка») у И. Шамо во многом достигается за счет исполь-

зования вариантных методов развития тематизма, а динамизм пьесы «На гулянке» — благодаря применению сонатной формы.

Обобщая вышеизложенное, следует подчеркнуть, что процесс развития образного мышления молодого музыканта, по сути, является воспитанием его личности, расширением его музыкального и культурного кругозора. Объёмность понятия «образное мышление» определяет включение в него многих компонентов мыслительного процесса: умения следить за логикой развёртывания мысли, понимать все оттенки её содержания, наделять их собственной фантазией, образными представлениями.

Интенсивность способности одушевлять исполняемую музыку можно повысить, если целенаправленно работать над усвоением закономерностей музыкального языка, привлекать параллели с другими видами искусства, в частности, литературой, живописью.

Образное мышление студента есть такое новообразование его сознания, которое предполагает принципиально новое отношение к музыкальному исполнению. Восприятие и воспроизведение музыки здесь — следствие работы связей аналитического плана. Музыкальный образ исполнителя-художника — это чаще всего та обобщённая «картина», панорама поля его воображения, которая «руководит» непосредственным исполнением через свои универсальные составляющие. Такими являются эстетические эмоции.

Педагог должен учитывать, что музыкально-образное мышление в значительной степени зависит от способности проникать в эмоциональное содержание музыкальной пьесы. И хотя отмечают различные типы музыкального мышления: с преобладанием эмоционально-чувственного или абстрактно-логического отношения к исполняемой музыке, важно направлять внимание студента на совершенствование менее развитой способности.

Кроме того, работать над развитием эмоционально-образного мышления надо так же постоянно и систематически, как это происходит по отношению к музыкальной предметности, то есть, систематическому изучению и выучиванию то, нотного текста. Эмоционально-образное мышление музыканта должно подвергаться таким же постоянным систематическим воздействиям, как это совершается со всеми элементами «практического интеллекта».

Обобщая принципы и приёмы работы, следует подчеркнуть, что каждое произведение диктует, прежде всего, индивидуальный под-

ход к его изучению. Тем не менее, можно выделить главные аспекты этой работы. К ним относятся:

— понимание художественно-звуковой специфики исполняемой музыки, её связей с определенными жанрами;

— выявление интонационного состава произведения, опорных мелодических оборотов;

— зависимость качества звука, характера звукоизвлечения от образного строя и стилистики сочинения, тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре, обусловленное осознанной студентом художественно-звуковой задачей;

— соблюдение закономерностей развития формы, учитывание синтаксического членения в связи с природой тематического материала;

— понимание роли ладогармонического фактора и других элементов музыкального языка в создании динамического рельефа формы.

Художественный эффект выделенных приёмов работы зависит от того, насколько высвобождена и развита способность исполнителя к воссозданию авторского замысла, к пониманию и претворению им всех смысловых оттенков музыкальной образности того или иного сочинения.

Литература

1. Баренбойм Л. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л.: Музыка, 1969. — С. 46–67.
2. Библер В. Мышление как творчество. — М.: Музыка, 1975. — 399 с.
3. Благой Д. Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста // Методические записки по вопросам музыкального образования. — М.: Музыка, 1966. — С. 201–218.
4. Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства // Эстетические очерки. — М.: Музыка, 1967. — Вып. 2. — С. 149–190.
5. Потехина О. Работа над кантиленой в старших классах музыкальной школы // Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. — С. 176–188.
6. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. — М.: Музыка, 1974. — 336 с.
7. Цагарелли Ю. Диагностика музыкального воображения // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. Межвузовский сборник трудов. — Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1986. — Вып.4. — С. 70–75.

**ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНА РОЛЬ ТРУБИ
В СИМФОНІЗМІ С. ЛЮДКЕВИЧА
(НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ
«НЕ ЗАБУДЬ ЮНИХ ДНІВ»)**

Центральною постаттю в західноукраїнській культурі першої половини ХХ століття є Станіслав Людкевич (1879–1979), внесок якого в розвиток симфонічних жанрів найбільш вагомий. Його діяльність надзвичайно багатогранна — композитор, диригент, педагог, музикознавець, організатор культурно-просвітницького життя. Позиція митця-просвітителя трактувалась ним досить широко, в органічній єдності національного і європейського і, навіть вище, універсального, вселюдського. У всій своїй творчій і культурологічній діяльності він дотримувався двох основних принципів: з одного боку, плекав самотність національного мистецтва, глибоко досліджував його традиції, з іншого ж — постійно наголошував на необхідності активної взаємодії українських та інших європейських шкіл. Разом з тим, це, без перебільшення, фундатор західноукраїнського симфонізму, автор кантати-симфонії «Кавказ», одинадцяти симфонічних поем (серед них — «Рондо юнаків», «Галицька (Стрілецька) рапсодія», «Веснянки», «Мойсей», «Не забудь юних днів» та ін.) та Прикарпатської симфонії.

Творчості Людкевича присвячено чимало наукових розвідок: монографій, статей, розділів в узагальнюючих працях, що висвітлюють різні аспекти його об'ємного доробку (С. Павлишин, М. Загайкевич, Л. Кияновська, А. Терещенко, Г. Блажкевич, В. Заранський, В. Козлов, Б. Фільц, Р. Стельмашук та ін.). Проте один ракурс все ще залишається недостатньо дослідженим: специфіка оркестрового мислення композитора, зокрема, трактування ним мідних духових інструментів та конкретно — труби. Лише стаття В. Цайтца «Риси оркестрового письма С. Людкевича» у збірці «Syntagmation» [3] почасти заповнює цю прогалину, проте й вона розглядає більше загальні засади оркестрового письма, аніж конкретизує роль того чи іншого інструмента в

драматургічній цілісності симфонічних полотен композитора чи визначає їх образно-семантичну функцію.

Ці міркування обумовили мету даної статті — окреслити образно-семантичне тлумачення тембру труби в симфонічному мисленні Станіслава Людкевича на прикладі одного з останніх його оркестрових творів — симфонічної поеми «Не забудь юних днів» (1956), написаної за літературною програмою І. Франка. Для цього необхідно з'ясувати кілька засадничих питань: по-перше, загальні принципи симфонізму Людкевича, по-друге — роль поетики І. Франка у світогляді композитора, його ставлення до «революційних» поглядів поета; по-третє — співвіднесення тембрової драматургії з усіма іншими елементами музично-виразової системи в оркестровому доробку видатного митця.

Що стосується загальних спостережень над оркестровим мисленням Людкевича, то в цілому його симфонічні твори вирізняє масивне, насичене оркестрове звучання, цілком відповідне до його постромантичного художнього мислення та тих засад професійної музичної освіти, які він отримав у Відні, в класі О. Землінського¹, та вражень від численних симфонічних концертів тогочасної музики, в яких значна частка належала симфоніям А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, оркестровим фрагментам з опер Р. Вагнера та іншим аналогічним за стилем та оркестровим письмом творам. Вони, безперечно, відобразились у формуванні індивідуальної манери українського композитора, тож як найбільш характерні прийоми оркестрування Людкевича можна згадати активне використання низьких оркестрових регістрів (віолончелі, контрабаси, бас-кларнет, фагот), котрі дуже часто об'єднуються в одну групу і постають в ряді інших оригінальних тембрових комбінацій.

Загальну характеристику оркестру Людкевича дуже точно дав В. Цайтц у вищезгаданій статті, наголошуючи типову пізньоромантичну (вагнерівську) специфіку складу: «Переважна більшість симфонічних та вокально-симфонічних творів С. Людкевича написана для великого симфонічного оркестру з потрійними складами дерев'яних духових інструментів з 4-ма трубами, 4-ма валторнами, 3-ма

¹ Нагадаймо принагідно, що у того ж педагога навчався Арнольд Шенберг, засновник «нововіденської школи».

тромбонами і тубою. Характерною рисою цих складів є наявність різновидів інструментів всіх сімейств дерев'яних духових інструментів: флейти пікколо, англійського рижка, басового кларнета, контрафагота. Такого типу оркестр був поширений у II половині XIX — на початку XX ст. Цей склад можна вважати найбільш “нормативним” для композиторів романтичного напрямку» [3, с. 120].

Необхідно зауважити, що всі симфонічні поеми С. Людкевича виразно поділяються на дві групи. Перша репрезентує умовну, узагальнену програмність, де назва може орієнтувати на національний колорит, підкреслений певним фольклорним жанром або регіональною вказівкою («Веснянки», «Колядниця», «Галицька рапсодія» — автентична назва «Стрілецька рапсодія»), або містить загальну вказівку на тематичну спрямованість твору, що припускає безліч суб'єктивних тлумачень («Подвиг», чи властиво — «Танець кістяків», «Пісня юнаків», «Дніпро»). Аналоги можна знайти й у західноєвропейській музиці — «Угорщина», «Плач за героями» Ф. Ліста, «Влтава», «Вишгород» Б. Сметани та ін. Значення програмного прообразу тут обмежується лише загальними асоціативними передбаченнями. Твори з «фольклорними» назвами взагалі відносяться до програмного жанру умовно, оскільки в даному випадку немає суто позамузичних понять.

У творах другої групи співвідношення програми і музичного твору обумовлюється чітким літературним прообразом. Це перш за все «франкові» поеми. Адже поетичні строфи І. Франка надихнули композитора на створення таких поем як «Каменярі», «Мойсей», «Не забудь юних днів»; дещо умовно до цієї ж групи можна віднести симфонічну поему «Наше море» з хоровим епілогом на слова О. Олеса.

Перш, ніж безпосередньо перейти до аналізу симфонічної поеми «Не забудь юних днів», слід коротко окреслити ставлення Станіслава Людкевича до Івана Франка, зокрема до його революційних поглядів, оскільки ці нахили будуть мати певний вплив на образно-тематичну палітру його «франкових» творів. В поемі «Не забудь юних днів» побічна тема виразно апелює до інтонаційної сфери революційних пісень, маршові, закличні звороти теж відіграють важливу роль в змістовній концепції твору. Це пов'язано у світлогляді композитора з переконаннями молодих років, адже на переломі XIX–XX століть він захоплювався т. зв. прогресивними ідея-

ми, цікавився соціалізмом. Про це свідчать навіть деякі його твори: хор «Вічний революціонер» на знаменитий вірш І. Франка та кантата-симфонія «Кавказ» на слова Т. Шевченка з присвятою російським революціонерам 1905 року.

Однак, варто наголосити, що революційні заворушення в Росії сприймалися в Галичині більше не як соціальне явище боротьби за права пролетаріату, а як унікальна історична можливість об'єднати Схід і Захід України й утворити незалежну цілісну державу. На таку благородну мету і були спрямовані зусилля галицьких демократів. Це припущення цілком підтверджують наступні слова Івана Франка: «Наша Україна готова знов опинитися в ролі ковадла, на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії, або в ролі кролика, на якому різні прихильники вівісекції будуть доконувати своїх експериментів. Ось тут і стає перед нами, галичанами, а особливо перед Вами, молоді приятелі, велика історична задача — допомогти російській Україні в тяжких переломових хвилях і потім, у початках, у закладах великої праці — здвигнення нашої національної будови в усій її цілості» [2, с. 11–12].

Отже, те, що в творах за мотивами Франка Людкевич нерідко застосовує цитати або стилізації з популярних революційних пісень того часу або наголошує заклично-маршові дієві теми і в зв'язку з цим використовує також семантику труби як військового інструмента, не є випадковістю, а стало наслідком особливого ставлення композитора до тогочасних революційних ідей як синоніму боротьби українського народу за самостійність. Ця наскрізна ідея червоною ниткою проходить у всіх трьох симфонічних поемах Людкевича з франковою програмою.

Симфонічна поема «Не забудь юних днів»², яку присвячено пам'яті великого поета, була створена 1956 року на основі ескізів попередніх творів³ і приурочена до знаменної дати, що широко відзначалась на Україні та за її межами — до сторіччя від дня народження

² Для аналізу автор користується нотами: Людкевич С. Не забудь юних днів. Партитура. Передмова М. Загайкевич.— К.: Музична Україна, 1984.— 88 с. [1].

³ Більшість творів Людкевича, написаних після Другої світової війни, в 40-х–50-х роках, створювались як редакції або нові твори за ескізами більш ранніх творів.

І. Я. Франка. Заголовок поеми запозичений з вірша І. Франка, написаного в 1882 році, що увійшов до збірки «З вершин і низин».

У схвильованих поетичних рядках, що вийшли з-під пера тоді ще зовсім молодого Франка (йому було всього 26 років) звучить пристрасний заклик пам'ятати дні юності, сповнені чистих поривів, запалу, прагнення чинити добро — почуттів, які допомагають протистояти труднощам життя, зневірі. Драматургічна концепція симфонічної поеми базується на протиставленні похмурих образів-роздумів з енергією вольового пориву, настроями боротьби і звитяги.

Згадаймо принагідно, що солоспів на цей же текст є у доробку М. Лисенка. Проте Людкевич, хоча, безперечно, і мусив знати його, ні в чому не розвиває камерно-ліричного трактування поезії, здійсненого класиком української композиторської школи. Навпаки, твір Людкевича органічно продовжує лінію «Мойсея» та «Каменярів», оскільки симфонічні поеми, написані за творами І. Франка, за драматургією розгортаються здебільшого як трифазова композиція, де центральний образ пов'язується з філософським началом, а обрамлюючі несуть в собі заряд енергії, асоціюються з рушійними силами. М. Загайкевич вказує щодо форми поеми: «Поему С. Людкевича “Не забудь юних днів” написано у вільній формі з рисами сонатності. Тематичний матеріал заснований на свосвідному моноінтонаційному комплексі — карбованих пунктирних мотивах, що виростають з узагальненої сфери революційних пісень. Композитор застосовує деякі прийоми оркестрового письма та голосоведення, близькі представникам пізнього романтизму, а саме — компактний тембровий малюнок, широке використання низьких регістрів оркестру, секвенційні побудови тощо. Істотними особливостями поеми є стрімке розгортання тематичного матеріалу, розікнутість епізодів, наявність розробкових елементів у викладенні основних тем. Все це значно динамізує звучання, посилює враження активного руху, дієвості» [1, с. 4].

Зупинимося на співвіднесенні поетичного першоджерела і його музичного втілення, що дає підставу для зіставлення двох паралельних художніх рядів. З усієї франкової тріади в симфонічній поемі Людкевича немає зовсім образів, типових для української ліричної поезії, так поетично та ніжно оспіваних М. Лисенком в романсі з тою ж назвою. Натомість сфера зловісних фатальних образів, від яких відштовхується розвиток поеми, теж породжена не конкретною поезією Франка. Люд-

кевич ніби переносить на цей свій останній франковий твір усю ту образно-драматургічну концепцію, що викристалізувалась в його попередніх творах за мотивами Каменяра (крім згаданих симфонічних поем ще й у вокально-симфонічних та хорових, як у кантаті «Наймит», хорах «Конкістадори», «Восени», «Вічний революціонер»). Тому центральний заклик — «не забудь юних днів!» — в музичній інтерпретації симфонічної поеми набуває умовно-алегоричного характеру. Це ностальгічний спогад 80-річного композитора про той час, коли Людкевича і Франка єднала дружба і співпраця на ниві розбудови української культури, спільні інтереси в національному відродженні. Єдине образно-сміслові співпадіння, як видається, стосується центральної строфи вірша:

*«Лиш хто любить, терпить,
В кім кров живо кипить,
В кім надія ще лік,
Кого бій ще манить,
Людське горе смутить,
А добро веселить,
Той цілий чоловік»*

Саме ці рядки можна за образно-емоційним строем ідентифікувати з характером побічної теми, в них закладена та ж активна маршова пульсація, яку композитор концентрує у найяскравішій темі свого твору.

Варто докладно розглянути перебіг інтонаційних подій у симфонічній поемі та визначити роль труби в її тембровій драматургії. Одразу зауважимо, що композитор визначає для даної симфонічної концепції доволі багату темброву палітру, відтак досить широко репрезентує духову групу: до обов'язкових дерев'яних духових інструментів він додає англійський ріжок та бас-кларнет, виписує в партитурі три труби, що вказує на романтичний склад оркестру, притаманний оркестровим партитурам Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера. Якщо б Людкевич ввів у партитуру ще контрафагот, то це був би вже типовий потрійний склад.

Суворя, похмура тема вступу розпочинає поему важким і повільним рухом мелодії — це центральний образ вступу. На противагу йому з'являється інший — мінливий і непевний, мелодія блукає по дисонуючих ходах, не в змозі знайти опору. Три наступні тематичні побудови утворюють своєрідну ланцюгову структуру. Це

типово романтична антитеза зловісного фатуму і поки ще слабого та болісного поривання, прагнення звільнитись. Характерно, що тембр труби для експонування загрозливих образів не використовується, композитор обмежується більш «тьмяними» тембрами низьких струнних та дерев'яних духових.

Після триразового проведення цієї тематичної антитези в її розмірену, неспішну ходу раптово вривається активний дійовий елемент, і його не вдається заглушити реплікам контрабасів і віолончелей. Саме цей елемент являє собою головне тематичне зерно, з якого проростуть всі теми енергійного характеру. Його Людкевич доручає тембру скрипок, як найбільш наближеному до людського голосу: адже образно-сміслові тлумачення цього тематичного елемента полягає у протиставленні фатуму і людської волі. Подібне тематичне утворення зустрічається у всіх трьох згаданих франківських поемах і втілює риси об'єктивного, дійового начала. Так само яскраво аналогічний матеріал проявляється і в поемі «Не забудь юних днів», що свідчить про наявність певних наскрізних семантичних комплексів, які відповідно до конкретного задуму та авторського прочитання літературного джерела творчо переосмислюються в різних оркестрових творах композитора.

Безпосередньо за викладом теми-зерна починають розгортатись її варіанти, перериваючись іноді появою інваріанту. Відносно до поем Людкевича пропонуємо варіанти всіх тем, а особливо ж вихідної інваріантної теми-ядра, окреслювати як модуси (у філософському трактуванні цього терміну, тобто як контекстуальну, а не реальну видозміну інваріанту), оскільки варіантність, особливо в українській традиції, передбачає більш істотну зміну самого рельєфу теми, її роззвічування, орнаментування, зміну окремих інтервальних та ритмічних співвідношень, чого немає в тематично-інтонаційному розвитку симфонічних поем Людкевича.

Роль зв'язуючої партії в умовній сонатній формі поеми виконує тема закличного характеру (не випадково композитор збагачує тембральну палітру звучанням ударних — литавр), яка багато в чому перекликається з темою заклику з симфонічної поеми «Мойсей».

Перед появою побічної теми автор вводить ще один модус вихідної теми-зерна, що логічно проростає з попередніх. Він немовби підсумовує конфронтацію полярно протилежних образів у експозиційному викладі і підготовляє появу наступного контрастного образу.

Побічна тема узагальнює в собі типові для постромантичної стилістики інтонації піднесеного заклику (вона досить подібна до головної теми «Поєми екстазу» О. Скрябіна), а також в ній можна помітити риси революційної пісенності. Мужність, стриманість і одночасно експресивність надають їй характеру маршу-пісні. Послідовний розвиток тематичного матеріалу набуває все більшого піднесення, і на кульмінаційній точці обривається появою переінтовнованих тематичних утворень зі вступу. Як несподівано виникла ця зупинка в розвитку, так несподівано вона і руйнується завдяки введенню теми-ядра. В оркестровій палітрі важливу роль займають ударні, але труба поки що не використовується: композитор приберігає її яскравий проникливий тембр для кульмінаційних моментів. Лише в завершених розділі, з появою заключної теми (ц. 8) з'являється яскравий заклик труби (акцент на одному звуці — сі-бемоль), що проте надає особливій рельєфності і вагомості промовленій струнними і деревом темі. Отже, можна стверджувати, що Людкевич дуже «ощадливо» використовує введення нових тембральних відтінків у партитуру, точно розраховуючи наростання експресії у розвитку інтонаційних подій.

Оскільки в експозиційній частині поеми відбувалась достатньо насичена розробкова робота з музичним матеріалом, то в наступному розділі, який за логікою розвитку можна вважати розробковим, яскраво проявляються не лише чергові ланцюги видозміни тем, але й деякі підсумкові моменти. Крім того, варто підкреслити, що це наймасштабніший у всій поемі розділ, який, в свою чергу, розпадається на ряд виразних контрастних епізодів. Темі слідує одна за одною (без перерв і люфт-пауз, включаючи тільки необхідні зв'язуючі фрагменти) на більш інтенсивному щаблі розвитку в такому порядку: головна експозиційна тема-ядро — 2 модус теми-ядра — 3 модус теми-ядра — тема заклику — 4 модус теми-ядра — побічна тема.

В цьому розділі драматургічна роль труби значно зростає в порівнянні з експозиційною частиною. Цей інструмент дає гармонічну опору, підсилюючи масивність кульмінаційних звучань (цц. 9, 10); виступає дублюючим інструментом в тутті оркестру (ц. 11), на кінець, в першій кульмінації розробки (т. 4, ц. 12) труба в унісон з кларнетом проводить найбільш активну і яскраву тему побічної партії, сповнену пристрасного заклику. Отже, визначення розвитку тематизму в поемі не за системою варіантів, а за системою модусів, виправдано

також і тим, що саме тембральна видозміна виступає важливим чинником образно-драматургічного розвитку головних тематичних ідей.

Далі протягом розробкового розділу труба практично не вилучається з оркестрового різноголосся. Вона відіграє важливу роль і як тембр, що підсилює фази наростання, і як окремих «крапковий» акцент, що додає напруженості енергетичним спалахам, і як особлива контрапунктична лінія щільної насиченої фактури, забезпечуючи масивність звучання.

Завершує поему розгорнутий трифазовий розділ, побудований на інтонаціях одного з модусів головної теми, який суміщає функції репризи і коди. В ньому включення труби поступово редукується, звужуючись до окремих акцентів або підсилення туттійних звучностей.

Узагальнюючи тип розвитку в симфонічній поемі «Не забудь юних днів», слід виділити одну основну його закономірність: при викладенні тем над експозиційністю переважає розробковість. Людкевич застосовує тут принципи: а) інтенсивного проростання початкового тематичного ядра, яке поступово набуває нових відтінків; в цьому процесі важливої ролі набуває темброве перебарвлення тематизму, зокрема яскравий світлий тембр труби використовується в кульмінаційних зонах; б) утворення похідних ланок-модусів в безперервному тематичному розвитку, де труба часто виступає додатковим колористичним засобом.

Тембр труби використовується композитором загалом доволі ошадливо, вводиться не одразу, проте особливо інтенсивно і розмаїто впроваджується в розвиткових фазах поеми, підкреслюючи вагомість поступової динамізації основних тематичних комплексів, кульмінаційні проведення основних тем. Це збагачує оркестрове письмо С. Людкевича, надає тембровій палітрі важливого драматургічного значення і як наслідок сприяє глибокому прочитанню поетичного слова Каменяра.

Література

1. Людкевич С. Не забудь юних днів: Партитура / Передмова М. Загайкевич. — К.: Музична Україна, 1984. — 88 с.
2. Франко І. Отвертий лист до галицько-української молодіжи // Літературно-науковий вісник. — 1905. — Ч. 4. — С. 11–12.
3. Цайгц В. Риси оркестрового письма Станіслава Людкевича // Syntagmaton: Збірка на пошану проф. С. Павлишин. — Львів: Сполом, 2000. — С. 119–126.

**ФЛЕЙТОВОЕ НАСЛЕДИЕ И. С. БАХА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ
И СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ**

Репертуар современного флейтиста невозможно представить без сочинений И. С. Баха, составляющих одну из наиболее ярких и содержательных страниц флейтовой музыки. Творения великого композитора настолько прочно вошли в концертные и учебные программы украинских исполнителей, что их отсутствие часто воспринимается как признак профессиональной несостоятельности. При столь серьезном отношении музыкантов к наследию Баха сегодня чрезвычайно остро стоят проблемы хронологии создания его флейтовых сонат и их подлинности. Как отмечает известный американский исследователь Р. Маршалл (R. Marshall), среди основных вопросов, на которые нет однозначного ответа, фигурируют такие: «Сколько сочинений для флейты написал Бах? Когда они были созданы? Для кого? Были ли они первоначально задуманы как флейтовые сонаты или написаны для других инструментов?» [6, с. 464]. Для того, чтобы хотя частично ответить на них, требуется детальный анализ предыстории создания флейтовых опусов. Отметим, что в украинском прикладном музыковедении данная проблематика не получила достаточно широкого освещения и ее актуальность не вызывает сомнений¹.

Чрезвычайно острую дискуссию в последние десятилетия вызвало исключение Х.-П. Шмитцем (H.-P. Schmitz) в 1963 г. из *Neue Bach-Ausgabe*² ми-бемоль мажорной сонаты BWV 1031, до мажор-

¹ Среди немногочисленных работ украинских исследователей отметим доклад А. Карпяка «Особенности флейтового письма И. С. Баха» на международной конференции «От барокко к романтизму» (2007) в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, участие в которой принимал и автор данной статьи.

² J. S. Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie VI, Band 3. *Werke für Flöte*. H.-P. Schmitz, ed.— Kassel, Leipzig, 1963.

ной BWV 1033 и соль минорной BWV 1020 «из-за сильных сомнений...» относительно подлинности авторства И. С. Баха. Недавно обнаруженное Дж. Свок (J. Swack) «стилистическое, тематическое и структурное сходство» между ми-бемоль мажорной сонатой BWV 1031 и трио-сонатой ми-бемоль мажор И. И. Кванца (QV2:18)³ стало поводом для выдвижения двух версий: «или два произведения созданы Кванцем, <...> или BWV 1031 является сочинением другого композитора, наиболее вероятно И. С. Баха, который опирался на работу Кванца» [10, с. 31].

После тщательного анализа произведений американская исследовательница подводит итог: «Хотя нет сомнений, что в музыкальном отношении BWV 1031 более сложна, чем QV2:18, однако ее создание не было технически непосильно для Кванца, как и других немецких композиторов, сочинявших в подобной манере» [10, с. 47]. Дж. Свок так и не удается прийти к однозначному заключению, и она лишь ограничивается констатацией факта, что слишком рано отклонять подлинность авторства Баха в BWV 1031, как и безоговорочно соглашаться с ним, учитывая чрезвычайно малое количество работ современников композитора, которые дали бы возможность сделать окончательные выводы.

Период создания сонаты, как и большинства флейтовых произведений Баха, определяется весьма условно. Исходя из стиля сочинения, указывает Дж. Свок, трудно предположить, чтобы оно было написано до 1730 г. По мнению исследовательницы, наиболее вероятное время появления сонаты — 30-е или 40-е годы XVIII ст. [10, с. 43]. Несколько сужает возможные рамки ее возникновения Р. Маршалл, очерчивая их 1730–1734 гг. [6, с. 496]. К поздним произведениям Баха относят сонату Д. Закман (D. Sackmann) и З. Рампе (S. Rampe), считая определение точной даты ее написания в сложившихся обстоятельствах не принципиальным вопросом [8, с. 85]. Ими выдвигается достаточно обоснованная версия о появлении нетипичного, аномального, по выражению Дж. Свок, стиля Баха в ми-бемоль мажорной сонате, который они связывают со стремлением композитора показать свою гибкость и способность быстро адаптироваться к изменяющимся музыкальным вкусам.

³ Нумерация опусов приводится по каталогу Х. Аугсбаха (H. Augsbach) [3].

«Прогрессивность» Баха рассматривается не как эфемерное побочное явление, наметившееся в его поздних произведениях, а «как синтез консервативной техники в сочетании с прогрессивным аффективным языком (Affektsprache)» [8, с. 85], давшим новый импульс в художественном развитии Баха. Одной из причин изменения творческого «курса» композитора указывается его желание получить должность придворного музыканта в прусской столице. Непростые отношения, сложившиеся у Баха с муниципальными властями Лейпцига, вынуждали его вести поиски нового места службы. С подобными просьбами он, как известно, обращался к своему соученику Г. Эрдману еще в 1730 г., сетуя на обременяющие обязанности кантора и скромное жалование [2, с. 18]. После поступления на службу к прусскому королю сына Филиппа-Эммануэля и его ученика И. Ф. Агриколы, Бах вполне реально мог рассчитывать на их помощь и содействие в получении должности в Берлине. Здесь он видел значительно больше перспектив для творческого роста и надеялся своим мастерством исполнителя и композитора вызвать интерес со стороны короля. Его поездки в 1741 и 1747 гг., возможно, и были предприняты с целью предварительного «прослушивания» в прусском дворе.

Сегодня достоверно известно лишь о контактах И. С. Баха с Фридрихом II и его посещении резиденции короля в Потсдаме. В «Берлинских ведомостях...» от 11 мая 1747 г. мы находим заметку о том, что в Потсдам «прибыл знаменитый лейпцигский капельмейстер Бах с намерением получить удовольствие от прослушивания тамошней превосходной королевской музыки» [2, с. 87]. Во время встречи король «соизволил без какой бы то ни было предварительной подготовки собственлично сыграть капельмейстеру Баху тему, дабы тот исполнил ее фугою» [2, с. 87]. С заданием монарха великий композитор справился успешно.

По приезду в Лейпциг, пишет в посвящении И. С. Бах, «я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки fuga не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно, дабы сделать ее известной миру, и незамедлительно принялся за дело» [2, с. 88]. Так спустя неполных два месяца после посещения Потсдама вышло из печати посвященное королю «Музыкальное приношение» (BWV 1079), одно из немногих произведений, изданных при жизни композитора.

Монументальное сочинение Баха включает тринадцать номеров, в которых предложенная Фридрихом II тема разрабатывается в различных жанрах — канон, ричеркар, трио-соната. Последняя, наиболее значительная по масштабам, написана для флейты, скрипки и цифрованного баса. Этот же состав инструментов используется и в «Бесконечном каноне». Разумеется, преподнося его величеству свой музыкальный подарок, И. С. Бах не мог не учитывать увлеченности монарха флейтой а также вкусы прусской столицы, где предпочтение отдавалось галантному стилю.

Сообщений о других контактах Баха с Фридрихом II в настоящее время не обнаружено. Однако существуют достаточно веские доказательства того, что до описанной встречи с прусским королем в 1747 г. И. С. Бах посещал Берлин и раньше. Об этом свидетельствуют два письма двоюродного племянника Иоганна Элиаса Баха⁴ от 5 и 9 августа 1741 г., отправленные Баху в Берлин [2, с. 29–30]. В них он настойчиво просит композитора возвратиться домой в связи с болезнью жены А. М. Бах. Безусловно, при отсутствии писем самого Баха (они утеряны) сложно выяснить, посещал ли он апартаменты короля⁵ или только гостил у своего сына. Тем не менее, с этим визитом Х. Эппштайн (H. Eppstein) связывает появление сонаты ми-мажор для флейты и цифрованного баса BWV 1035⁶ [4, с. 18]. В качестве основного аргумента выдвигаемой им версии он исходит из надписи, сохранившейся на титульном листе копии сонаты, которая гласит: «По автографу автора, который он создал 17... в Потсдаме для камердинера Фредерсдорфа»⁷ [9, с. 577].

⁴ И. Э. Бах (1705–1755) — известный еще как «швейнфуртский кузен», с 1737 по 1742 был домашним учителем и частным секретарем в доме И. С. Баха [2, с. 262].

⁵ Р. Маршалл указывает на маловероятность такой встречи, ссылаясь на первую военную кампанию Пруссии против Силезии и отсутствие Фридриха II в то время в Берлине [6, с. 492].

⁶ Ранее выдвинутые предположения о том, что все флейтовые сонаты были созданы И. С. Бахом в кёттенский период (1717–1722 гг.), когда он находился на службе у князя Леопольда Ангальт-Кёттенского, оспариваются Р. Маршаллом [6, с. 492] и Х. Эппштайном.

⁷ М. Г. Фредерсдорф (M. G. Fredersdorf 1708–1758) — флейтист-дилетант, камердинер, личный секретарь Фридриха II и его партнер в ансамбле.

Отметим, что это не подлинник рукописи Баха, а копия, относящаяся к началу XIX столетия. Она вызвала определенные сомнения Р. Маршалла относительно времени создания сонаты, однако весомая аргументация Х. Эппштайна вынудила американского исследователя согласиться, что «соната была написана для первого известного посещения Бахом прусской столицы в 1741 г.» [6, с. 492].

Можно лишь догадываться, почему И. С. Бах адресовал свое сочинение не королю или его учителю Кванцу, а малоизвестному флейтисту-любителю М. Г. Фредерсдорфу. Скорее всего, не застав Фридриха II и И. И. Кванца в Берлине, он подарил сонату личному секретарю короля, надеясь, что тот ознакомит его величество с новым сочинением. Учитывая вкусы прусского двора, Бах упростил клавирную фактуру сонаты, сделал ее более прозрачной, чего нельзя сказать о флейтовой партии, мелодически яркой и технически достаточно сложной.

Второе посещение резиденции короля оказалось более удачным. Монарх с большим почтением отнесся к старику Баху: он отменил свой вечерний концерт и «тот час же отдал приказание впустить его» в свои апартаменты [2, с. 88]. Импровизация на королевскую тему вызвала восхищение Фридриха II и всех присутствующих. Дебют Баха оказался настолько успешным, что вечером на следующий день он вновь был приглашен во дворец и «его величество еще раз поручили ему сымпровизировать фугу, что он и сделал — к удовольствию сиятельного монарха и ко всеобщему восхищению — столь же искусно, как и в прошлый раз» [2, с. 88]. С не меньшим успехом выступил Бах и как органист в церкви Святого духа в Потсдаме.

Пытаясь получить место придворного композитора, Бах вносит определенные коррективы в собственную творческую стратегию. Он не отступает от твердых позиций контрапунктиста (Ричеркар и Каноны «Музыкального приношения»), а стремится адаптировать свой сложный полифонический стиль к вкусам берлинского двора, где предпочтение отдавалось Грауну и Кванцу. Именно данными причинами объясняют Д. Закманн и З. Рампе появление «нетипичных» для почерка Баха трио-сонаты из «Музыкального приношения» BWV 1079 и ми-бемоль мажорной сонаты BWV 1031, сюда также можно отнести ми мажорную сонату BWV 1035 [8, с. 84].

Как воспринимался И. С. Бах окружением Фридриха II? Если говорить о его искусстве исполнителя на клавире и органе, то к уже упоми-

навшимися откликам можно добавить высказывания И. И. Кванца. Тот, объясняя в «Опыте...» технологию исполнения пассажиров и ссылаясь на способ Баха, называет лейпцигского кантора одним из «величайших мастеров игры на клавире» [7, с. 231–232]. Подобную характеристику дает И. И. Кванц и его искусству игры на органе, которое было доведено им «в новые времена до высочайшего совершенства» [7, с. 329].

С не меньшим восхищением о творческой личности И. С. Баха, «сочетавшего в себе таланты многих великих людей: глубокие познания, плодотворный и живой ум, простоту, естественность и самое высокое мастерство, какое только себе можно представить» [1, с. 171], отзывался авторитетный Ф. В. Марпург в «Трактате о фуге».

Отношение к Баху-композитору было более сдержанным. «Его сочинения чрезвычайно трудно играть, – писал гамбургский критик И. А. Шайбе, – он требует, чтобы вокалисты и инструменталисты проделывали своим голосом и на своих инструментах то, что он сам может сыграть на клавире. Но это невозможно»⁸ [2, с. 184]. Слова критика в полной мере относятся и к флейтовым произведениям. Среди них наиболее сложной является партита для флейты соло BWV 1013. Учитывая примитивность конструкции флейты, существовавшей в первой половине XVIII века, предположение Х.-П. Шмитца, что изначально она была написана для другого, более совершенного инструмента, принимается без особых возражений [6, с. 477]. Им вполне могла быть скрипка, для которой у И. С. Баха имеются произведения подобного жанра. Однако, если опираться на сохранившуюся копию, то на титульном листе указан конкретный инструмент без каких-либо других возможных вариантов: «Соната для флейты траверсо И. С. Баха»⁹. Надпись сделана переписчиком нот на французском языке, и скорее всего, свидетельствует о том, что композитор писал ее для французского му-

⁸ Подобные признания о неспособности «сыграть то, что сочинил отец», по словам К. Ф. Д. Шубарта, высказывал и младший сын Баха Иоганн Кристиан [2, с. 34].

⁹ Судя по имеющейся рукописной копии (автограф не обнаружен), наиболее вероятным периодом ее создания считается 1722–23 гг. Однако, оригинальная версия сонаты, по мнению Р. Маршалла, написана раньше, в 1718 г., когда И. С. Бах находился в Кёттене [6, с. 496].

зыканта. С большой долей вероятности можно говорить, что им был дрезденский виртуоз П.-Г. Бюффарден [6, с. 477].

Известно, что французский флейтист, находясь в Константинополе, давал уроки игры на инструменте Иоганну Якобу Баху — брату И. С. Баха, и неоднократно бывал в доме последнего в Лейпциге. Первая встреча П.-Г. Бюффардена и И. С. Баха, предположительно, состоялась осенью 1717 г. во время посещения композитором Дрездена для участия в состязании с Л. Маршаном. С этого момента П.-Г. Бюффарден, чью искусную игру услышал Бах, становится для него творческим вдохновителем создания флейтовых опусов [6, с. 481]. «Партита была первым сочинением Баха для флейты, написанным вскоре после того, как он встретил французского виртуоза <...>, а сам жанр сонаты соло мог быть избран под впечатлением аналогичного произведения Пизенделя, созданного в той же тональности для скрипки», — заключает американский исследователь [6, с. 481]. Техническая сложность первого флейтового опуса, где слабо учтена специфика инструмента, объясняется отсутствием опыта композитора в сочинении произведений для поперечной флейты.

Отметим, что партита — не единственное технически сложное сочинение композитора. Все бесспорные сонаты — си минор BWV 1030, ля мажор BWV 1032, ми минор BWV 1034, ми мажор BWV 1035 и сюита (увертюру) си минор BWV 1067 никак нельзя отнести к числу легких, особенно, если исходить из ограниченных возможностей одноклапанной флейты. Столь трудные произведения были по силам немногим флейтистам, среди которых в то время выделялся П.-Г. Бюффарден, в значительной мере преуспевший в игре быстрых частей. Вероятность того, что в кётенский период И. С. Бах, сочиняя флейтовые опусы, ориентировался на флейтистов И. Х. Фрейтага (H. Freytag) и И. Г. Вюрдига (J. G. Würdig), служивших в придворном оркестре князя Леопольда Ангаль-Кётенского, сегодня воспринимается не однозначно. Судя по относительно легким флейтовым партиям оркестровых сочинений, написанных Бахом в то время¹⁰, названные музыканты, утверждает Р. Маршалл,

¹⁰Как пример Р. Маршалл приводит кёттенские кантаты BWV 173а, BWV 184а и «не слишком трудные флейтовые части» из пятого Бранденбургского концерта [6, с. 477].

не владели достаточным мастерством для исполнения столь сложных произведений [6, с. 477].

Версию американского исследователя считает весьма спорной Х. Эппштайн, не склонный рассматривать П.-Г. Бюффардена как единственного интерпретатора флейтовых произведений Баха, созданных в Кёттене. Он не называет никаких других имен флейтистов, а лишь высказывает предположение относительно того, что, если Бах писал для определенного исполнителя-профессионала, то такой имелся и в Кёттене, а позже — в Лейпциге [5, с. 87].

Разумеется, исключить такую гипотезу нельзя. Однако, при отсутствии достаточной аргументации полностью согласиться с выводами Х. Эппштайна весьма непросто. Наибольшие сомнения возникают относительно уровня исполнительского мастерства кёттенских флейтистов. Скучные сведения, имеющиеся о И. Х. Фрейтаге и И. Г. Вюрдиге, не дают возможности судить об их профессионализме и определить, являлись ли они исполнителями флейтовых произведений Баха, созданных в Кёттене. Сложно полагать, что в заурядном кёттенском оркестре, который никак нельзя сравнить с дрезденской капеллой, были флейтисты уровня П.-Г. Бюффардена. В противном случае после смерти Ангальт-Кёттенского князя (1729 г.) и при равнодушном отношении принцессы к музыке, они стремились бы попасть в более крупные культурные центры, следовательно, их имена не оставались бы в тени.

Несколько по-иному складывалась ситуация с исполнителями на флейте в Лейпциге. В свидетельстве, выписанном Бахом 18 мая 1727 г. на имя Ф. Г. Вильда¹¹, композитор сообщал: «Г-н Вильд за те четыре года, что пребывал в здешнем университете, <...> не только употребил во украшение нашей церковной музыки хорошие свои навыки [в игре] на поперечной флейте и клавесине, но и обучался у меня — в порядке специальных занятий — по части клавира, генерал-баса и вытекающих отсюда фундаментальных правил, и при всех обстоятельствах может с немалым успехом выступать перед разбирающимися в музыке <...>» [2, с. 134]. Здесь неясным остается в качестве кого — клавесиниста (органиста) или

¹¹ Ф. Г. Вильд(е) (F. G. Wild(e) 1700–1762) — немецкий органист, с 1735 проживал в Петербурге.

флейтиста — рекомендовал Бах Ф. Г. Вильда для публичных выступлений. Учитывая последовательность инструментов, указанных учителем в свидетельстве, нельзя исключить, что он рассматривал уровень владения ученика флейтой как достаточный для исполнителя-концертанта. В этом случае Ф. Г. Вильд во время пребывания в Лейпциге вполне мог выступать интерпретатором флейтовых сочинений И. С. Баха. Не исключена вероятность того, что одна из сонат, написанных в период с 1723 по 1727 гг., предназначалась ученику¹². По предположению Р. Маршалла, это могла быть соната ми минор BWV 1034, созданная приблизительно летом или осенью 1724 г. [6, с. 484].

Спустя три года после составленного свидетельства музыкдиректор отзывается о флейтистах в Лейпциге более пессимистично. В своей записке от 23 августа 1730 г. в магистрат города он, сетуя на неукomплектованность оркестра, сообщает: «Бывает, что церковная пьеса сочиняется еще с флейтами, будь то продольные или поперечные (что очень часто делается ради разнообразия); <...> Таким образом, недостает следующих крайне необходимых лиц — частично для укрепления [партий, уже в какой-то мере обеспеченных исполнителями], а частично [для замещения вакансий] на партии, без коих никак нельзя обойтись, а именно: <...> 2 [-х] на флейты» [2, с. 127–128]. Как видим, в то время И. С. Бах испытывал острую потребность в квалифицированных флейтистах-оркестрантах, не говоря уже о солистах-виртуозах, способных исполнять его флейтовые опусы.

Среди немногочисленных сохранившихся документов И.С. Баха, содержащих информацию о флейтовой музыке, весьма любопытным является письмо немецкого историка Я. фон Штелина¹³. В нем сообщается, что во время пребывания в Лейпциге (1732–1735 гг.) с ним часто играл на поперечной флейте «третий „ветренный [Бах]” (недавно умерший в Лондоне)» [2, с. 27]. Третьим сыном И. С. Баха, как известно, был Иоганн Готфрид Бернхард Бах (1715–1739), а не Иоганн Кристиан Бах (1735–1782), получивший

¹² После окончания университета (1727) Ф. Вильд покинул город, для чего и требовалось ему свидетельство И. С. Баха.

¹³ Я. фон Штелин (J. von Stählin 1709–1785) — член Русской Академии наук.

прозвище «лондонский», что указано в уточнении Я. фон Штелина¹⁴ [2, с. 245].

Сам факт того, что один из сыновей Баха играл на флейте, весьма любопытен. Неясно, почему ни Р. Маршалл, ни Х. Эппштайн в своих публикациях не рассматривают И. Г. Б. Баха как одного из потенциальных исполнителей, для которого писал свои флейтовые сочинения отец. Среди них могут быть опусы, созданные композитором в период после 1730 г. и до 1736 г. В это время Иоганн Готфрид, возможно, достиг достаточного уровня мастерства, и отец сочинял для него флейтовые сонаты, как когда-то для старшего сына «Клавирную книжечку». Они вместе с написанными ранее произведениями, могли исполняться в домашнем кругу а также на выступлениях в «Collegium musicum», о чем свидетельствует Я. фон Штелин.

К опусам, созданным в Лейпциге, кроме уже упоминавшихся BWV 1031, BWV 1035 и BWV 1034, также относят сегодня два варианта (соль минор и си минор) сонаты для флейты и чембало BWV 1030 и две версии (до мажор и ля мажор) сонаты BWV 1032 [6, с. 496].

Соль минорная версия BWV 1030 является более ранней, чем си минорная. Х. Эппштайн не исключает также наличие первоначального варианта для другого состава инструментов (трио-сонаты), созданного в Кёттене [10, с. 86]. Появление соль минорной версии сонаты связывается с началом руководства И. С. Бахом кружком «Collegium musicum» в 1729 г. [6, с. 496]. Приблизительно к тому же времени или несколько позже (1731 г.) относит американский исследователь создание до мажорного варианта сонаты BWV 1032, существующей, как и опус BWV 1030, в двух версиях. Периодом возникновения чистовых экземпляров си минорной сонаты BWV 1030 и ля мажорной BWV 1032 указывается 1736 г., а возможными исполнителями называются музыканты из «Collegium musicum» и П.-Г. Бюффарден [6, с. 496]. Однако, И. Г. Б. Баха в качестве вероятного интерпретатора флейтовых сочинений отца Р. Маршалл не рассматривает.

В мастерстве игры на флейте И. Г. Б. Бах, безусловно, уступал П.-Г. Бюффардену¹⁵. Тем не менее, для отца он мог оставаться не

¹⁴ Здесь очевидна ошибка автора письма.

¹⁵ Не исключено, что последний при посещении И. С. Баха давал уроки его сыну.

только первым исполнителем его музыки, но и важным консультантом в вопросах технических возможностей инструмента. Можно предположить, что именно с этим связано появление вторых вариантов сонат BWV 1030 и BWV 1032.

Некая неопределенность существует относительно до мажорной сонаты BWV 1033. Х. Эппштайн выдвигает версию о коллективе авторов, создавших ее при активном руководстве И. С. Баха и участии одного или двух его учеников, среди которых был сын Эммануэль [4, с. 13]. К такому заключению он приходит, основываясь на анализе частей сонаты, в которых весьма заметно ощущается рыхлость их формы и отсутствие тематической однородности. Подобные мысли высказывает и частый оппонент Х. Эппштайна Р. Маршалл, указывающий на «странно примитивную басовую партию» первых двух частей сонаты (Andante, Allegro), из-за чего трудно поверить в авторство И. С. Баха [6, с. 468].

Совершенно по-иному воспринимается до мажорная соната, если предположить, что в первоначальном варианте она была написана для флейты соло. Насыщенная партия флейты, в которой на протяжении всех четырех частей исполнитель имеет возможность лишь в Allegro достаточно свободно взять дыхание на четвертных паузах, во многом сближает ее с ля минорной сонатой (партитой) BWV 1013. Вероятность авторства И. С. Баха в создании флейтовой партии BWV 1033 в этом случае выглядит весьма убедительно. Приблизительным временем появления варианта сонаты для флейты соло Р. Маршалл называет кёттенский период, а возникновение версии К. Ф. Э. Баха — 1730-е годы [6, с. 468].

Несмотря на определенные успехи в исследовании флейтовой музыки И. С. Баха, вопросы, касающиеся времени ее создания и предполагаемых исполнителей, для которых писал композитор, по-прежнему остаются до конца не изученными. В большинстве случаев это лишь логически выстроенные гипотезы и версии зарубежных исследователей [4; 5; 6; 8], а также наши собственные. Поскольку сам Бах, как утверждал его сын Филипп Эммануэль, «никогда ничего не писал о своей жизни» и, добавим, о флейтовых сочинениях, то пробелы неизбежны [2, с. 243], и вряд ли их удастся полностью заполнить. Тем не менее, из списка возможных исполнителей, на которых ориентировался композитор, создавая свои

сочинения никак нельзя исключать Иоганна Готфрида Бернхарда Баха. Он вполне мог быть тем интерпретатором, кому предназначались флейтовые сонаты, сочиненные в Лейпциге.

Литература

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ., вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. — Л.: Музыка. Ленинград. отд., — 1967. — 290 с.: ил., нот.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х. И. Шульке. — М.: Музыка, 1980. — 271 с.
3. Augsbach H. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV) Johann Joachim Quantz. — Stuttgart: Carus-Verl., 1997. — XXXIII, 333 S.
4. Eppstein H. Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbass // Bach-Jahrbuch. — 1972. — S. 12–23.
5. Eppstein H. Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten // Bach-Jahrbuch. — 1981. — S. 77–90.
6. Marshall R. L. J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology // Journal of the American Musicological Society. — 1979. — Vol. 32, No. 3, Autumn. — P. 463–498.
7. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. — Reprint der Ausgabe Berlin, 1752. Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. 4 Auflage. — Kassel: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. — 424 S.
8. Sackmann D., Rampe S. Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031 // Bach-Jahrbuch. — 1997. — S. 51–86.
9. Schmider W. Thematisch-systematisches verzeichnis der musikalischen Werke von Johan Sebastian Bach. — Leipzig, 1966. — 747 S.
10. Swack J. Quantz and the Sonata in E [Music Flat Sign] Major for Flute and Cembalo, BWV 1031 // Early Music, Flute Issue. — 1995. — Vol. 23, N 1, Feb. — P. 31–53.

ВІБРАТО НА САКСОФОНІ
(З ДОСВІДУ ОДЕСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ)

Вітчизняне саксофонне мистецтво на сучасному етапі переживає значне піднесення. Однією із найбільш важливих, складних та актуальних проблем цього виду репродуктивної творчості залишаються подальші прогресивні пошуки цілеспрямованих виразових можливостей звука для відтворення конкретного змісту музичного твору. Цей процес відбувається за допомогою образного мислення виконавця та здійснюється шляхом індивідуальних пошуків та спроб професійного звуковтілення, звуковиразу у грі. Тому важко переоцінити значення такого унікального художнього виразового засобу, яким є, в першу чергу, творче виконавське вібрато, що за витокami походить від внутрішніх емоційних хвилювань у людському голосі. Музичне вібрування часто називають «одухотворенням або серцебиттям» голосу співака чи звука інструмента, бо це продукт творчо-емоційної людської діяльності, в нашому випадку — результат змішаної функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи (скорочено ФВМАС), тобто сукупності роботи виконавського апарата та засобу (саксофона) у грі [8]. Історія музично-виконавського мистецтва свідчить про те, що вібрато, як художній виразовий засіб, пройшов дуже непростий еволюційний шлях від втілення в мистецтво людського співу до розвитку його акустичних інструментальних типів та їх різновидів. Вібрато при відповідних умовах збагачується додатковими ефектами за рахунок можливостей реверберації (від лат. *reverbero* — відбиваю, тобто згасання звука після того, як припинено дію джерела звука), тобто відповідних якостей акустики залу або сучасних можливостей підсилюючої апаратури за принципом «ехо».

Актуальність теми статті визначена зростанням зацікавленості фахівців до сучасних прийомів звуковедення саксофоніста, що лежать в основі експресивної вибудови звуковтілення-звуковиразу у грі. Мова йде про найважливіші властивості звука — інтонаційний та динамічно-темброві фактори виразової палітри, що виникають у

результаті творчого застосування виконавського прийому вібрато. Актуальними залишаються також технічні можливості якісного відтворення виконавцем цього виразового засобу, що інколи має вирішальне значення для втілення музично-образного змісту твору.

Практичним завданням є продовження дослідження автором важливих питань виконавської майстерності саксофоніста, які були поставлені в його кандидатській дисертації «Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ — ХХ століть)» — першому у вітчизняному музикознавстві розгорнутому дослідженні саксофонної гри [7]. Конкретним завданням даної статті постає питання феномена виконавського саксофонного вібрато. Його доцільність та естетичні критерії в цілісному звучанні, з урахуванням фахової специфіки виконання музики академічного, джазового напрямків та сучасних стилістичних аспектів, не розроблені вітчизняними музикознавцями до останнього часу. Техніка виконання вібрато на саксофоні недостатньо всебічно вивчене явище, і пояснюється це тим, що протягом ХХ століття з появою нових різновидів моделювання вібрато, в тому числі з позначками у тексті, стали формуватися установки на творче цілеспрямоване використання того чи іншого типу вібрато та управління якістю звукового результату цього прийому у виконавському процесі.

Мета даної статті — охарактеризувати особливості та обґрунтувати основні типи вібрато та їх різновиди, які використовують саксофоністи в сучасній виконавській практиці.

Важливу роль у теоретично-методичному висвітленні основ академічного духового вібрато складають узагальнення практичних досягнень та наукові дослідження вітчизняних і зарубіжних виконавців, педагогів-методистів: Хусама Якуба Ісака (на флейті), Г. Абаджяна, Р. Терьохіна та Є. Рудакова (на фаготі), В. Апатського (на духових), та фахівців-саксофоністів: О. Рівчуна, М. Шапошнікової, В. Іванова, Л. Михайлова, Ж.-М. Лондейкса, Д. Кіентзі та ін.

Одним із перших, хто привернув увагу європейських музикантів до звучання саксофона був Г. Берліоз. «Газета політичних і літературних дебатів» від 12 червня 1842 року опублікувала статтю Г. Берліоза «Музичні інструменти А. Сакса», де предметом особливих

вражень став саксофон. Як знавець тембральності музичних інструментів, композитор був захоплений забарвленням звука саксофона і, даючи характеристику природи звучання, влучно відмітив: «Саксофон — це інструмент із повним, приємно вібруючим, потужним за силою звуком, який добре піддається пом'якшенню. <...> Завдяки наявності трості саксофон може легко посилювати та послаблювати звучання. У верхньому регістрі він відтворює хвилюючі і вібруючі звуки, які можна було б використати для підсилення мелодичної виразності» [3]. Виділимо з характеристики Берліоза найбільш цінну виразову якість звучання саксофона: «Він відтворює хвилюючі і вібруючі звуки <...> для підсилення мелодичної виразності». Ці пророчі слова видатного композитора найкраще характеризують природу звучання романтичного за походженням інструмента саксофона та виокремлюють використання творчого вібрато у грі, як важливого виразового засобу виконавської майстерності, що емоційно «підсилює» художньо-образний зміст виконуваної музики.

Проникнення в інструментальне виконавство італійської вокальної культури, сприяло наближенню інструментального мистецтва гри до звуковедення, характерного для співу. Це вплинуло на усвідомлення вібрато як виразового засобу, що отримав загальне визнання не тільки у вокальному мистецтві, а також у грі на струнно-смичкових та духових інструментах, спочатку на флейті, гобої, а згодом на інших інструментах сімейства. Концепція романтичної інструментальної звукової поетики *bel canto* — майстерність «співу» на духових інструментах, вимагає відповідних виконавських прийомів звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання, особливо, при грі *legato*. Одним із таких прийомів зв'язного виконання звуків є *portamento* (італ. *Portale* — переносити), по суті цей вокальний виконавський прийом уявляє собою спосіб легкого інтонаційного зближення в поєднанні зі співпаданням динаміки при з'єднанні звуків, який використовують досвідчені виконавці при зв'язному звуковимовленні за власним бажанням. При грі *legato* важливим є також використання виразової експресії різних характеристик творчого вібрато, що в якійсь мірі доповнює *portamento*. Тобто, вмиле поєднання прийомів *portamento* та *vibrato* при зв'язному звукотворенні-звуковеденні збагачує кантилену, надаючи їй наспівність, теплоту, м'якість, насиченість. У більш швидких тем-

пах внутрішнє вібрування додає динамічності у розвитку та акустичного польоту звука, допомагає створенню яскравих та драматичних кульмінацій, сприяє рельєфності фразування та завершеності при філіруванні звуків, підкреслює важливі композиційно-драматургічні елементи форми, тобто важко перелічити виразово-універсальну палітру цього виконавського прийому.

Виразне виконавське вібрато, його доцільність (якщо немає позначки «*non vibrato*») та визначення певних естетичних акустичних критеріїв багато в чому залежить від стилю виконуваного твору, змісту музики, темпових співвідношень, а також індивідуальних особливостей виконавця — його темпераменту, художніх музичних відчуттів та смаку. Виконавська майстерність управління різними характеристиками цього художнього виразового засобу, дає можливості саксофоністу цілеспрямовано створювати певні емоційні стани творчо-образного композиційного звуковиразу.

Під словом вібрато (італ. *Vibrato* — коливання) — практично визначається таке тлумачення цього поняття: періодичні зміни музичного звука по висоті, гучності, тембру, котрі відповідно характеризуються швидкістю (тобто кількістю чергувань періодів на секунду), абсолютною величиною змін, що відповідає глибині крайніх відхилень (із інтонаційною чи динамічною перевагами). Вони відзначаються амплітудою розмаху, а також збагаченням звучання за рахунок побічних складових гармонік, різними тембровими відтінками, що виникають в результаті цих інтонаційно-динамічних змін. Інколи виконавці, відносно цього явища, використовують термін «вібрація», але це не зовсім вірно. Термін «вібрація», як правило, в сучасній музичній науково-методичній літературі відносять до незначних коливань стінок самого корпусу музичних інструментів або інших компонентів, а періодичні зміни характеру коливань при співі чи звука інструмента по висоті, динаміці та тембру, давно вже у вітчизняній та зарубіжній літературі визначають терміном «вібрато».

Естетичні вимоги до різнобічного за емоційною насиченістю «пульсуючого хвилювання» у звучанні саксофона викликані не тільки акустичною природою інструмента, а й визнанням цього виразового засобу як академічним, так і джазовим музичним мистец-

твом, що спричинило чималих змін у загальному спрямуванні різновидів виконавського вібрато саксофоніста. Цей процес тісно пов'язаний із формуванням своєрідних генетичних витоків і напрямків музичної творчості, зростанням виконавської майстерності та виявленям нових специфічних технічних прийомів, способів гри в цілому. На цій основі ґрунтувалось та розвивалось урізноманітнення й збагачення виразової палітри виконавських різновидів вібрато, трансформувалися і, до деякої міри, злилися різні його ознаки, а доцільність використання та виконавська майстерність виконання цього прийому виражає музичне мислення в формі художнього втілення ідеальних звукових даних та надає самому виконавству специфічного саксофонного колориту.

Дійсно, від характеру подання джерела енергії (пульсування видиху, тобто підвищення-пониження повітряного тиску) або способу впливу губного апарата (збільшення-зменшення тиску зубів нижньої щелепи) на трость залежить зміст виконання різноманітних технічних прийомів звуковедення у грі на саксофоні, що лежать в основі таких виразових засобів як: портаменто, вібрато, гліссандо та ін. Функції звуковедення у грі на духових інструментах можна умовно порівняти із призначенням та веденням смичка на струнно-смичкових інструментах, але на відміну від останніх, де використовують виконавський технічний прийом пальцевого звуковисотного вібрато, дослідниками Р. Терьохіним та Є. Рудаковим на науковій основі вперше було встановлено, що духове вібрато виникає внаслідок періодичних змін гучності, висоти та тембру звука, тобто переважаючим є чергування-пульсування змін гучності із розмахом від 3 до 10 ДБ та змінами частоти чергувань у межах від 5 до 7–8-ми періодів на секунду [9, с. 187]. Естетично-художні критерії нормального академічного виконавського духового вібрато конкретизував В. Апатський: «Розмах динамічного вібрато складає 3–8 ДБ. Розмах висотного — 20–50 центів. Частота нормального вібрато змінюється в межах 6–7 кол/сек» [2, с. 241].

Звуковисотне відхилення частоти в межах зони одного звука або на визначений інтервал — складає висотну характеристику вібрато, а розмах зміни гучності звука — відповідно динамічну (амплітудну) характеристику вібрато. Сучасні саксофоністи використовують найрізноманітніші характеристики вібрато, які, здебільшо-

го, визначаються емоційним станом виконавця, відповідно драматургічного розвитку твору, а також властивостями характеру, інтуїтивної манери гри самого виконавця та формують різні за типами вібрато, які можна умовно розподілити на такі групи: вібрато **висоти** та **динаміки** звука. Підвищення емоційного стану, драматизм переживань в кульмінаціях, як правило, дещо збільшують частоту та розмах, натомість спокійний врівноважений стан стабілізує ці показники. Важливим фактором виконавської творчості є знання закономірностей використання вібрато, вміння оцінювати та корегувати акустичні характеристики цього виразного засобу за допомогою зворотнього зв'язку і слухових уявлень. За бажанням та внаслідок використання у грі того чи іншого технічного прийому при формуванні вібрато, перевагу мають пульсуючі коливання динаміки. **Динамічним** або вібрато **гучності** називають такий тип вібрато, де переконливо переважають коливання висоти та відповідно частотних коливань, **звуквисотним** називають вібрато, що в якійсь мірі приховують дефекти інтонування. В усіх типах вібрато частота та динамічна амплітуда розмаху теж можуть змінюватись.

У практиці часто вживають таке поняття як «**природне вібрато**», що, визначає дуже помірні внутрішні відхилення, які надають звучанню певного врівноважено-заспокійливого характеру. Природне вібрато на саксофоні найкраще застосовувати при виконанні академічних творів, коли стоїть динамічний відтінок *pp*, а також при завершенні твору на *dim.* та філіруванні звучання на *morendo*. При цьому легке вібрування звука із спадом динаміки на філіруванні може досягати ефектів, що в якійсь мірі нагадують внутрішні процеси реверберації. Логічне творче поєднання під час гри вібрато одного із висотних та динамічних прийомів одночасно формує **змішаний** тип, який і наближає цей різновид до природного вібрування людського голосу при співі. Природним для досвідченого виконавця можна вважати також той факт, що характер музичного розвитку формує відповідний емоційний стан виконавця, який в свою чергу диктує та визначає форму психомоторних реакцій, тобто автоматизовано-визначених м'язових рухів відповідних компонентів, що впливають на виразові зміни якості звука при вібруванні в цілому. Ці психомоторні установки управління вібрато, дозволяють вважати таку професійну діяльність компонентів фізіологічно природною. Навпаки, застосу-

вання відірваного від змісту виконуваного твору чисто фізіологічного вібрато, за формальними інтуїтивними навичками гри, бракує художньому музикуванню. Крім цього, на наш погляд, саксофоністам слід розділяти вібрато академічне або нормальне класичне, яке більше прагне до еталонних характерних показників (на які вказує В. Апатський) та джазове вібрато, що в різних його проявах має тенденції до модифікацій частоти, амплітуди та кількості періодів під час виконання. У сучасних напрямках джазового мистецтва вирізняється тенденція до уникнення або виваженого застосування саксофоністами цього прийому, тобто звернення до природного типу вібрато в позначених фрагментах. У сучасній авангардній продуктивній творчості для саксофона, яку ми звикли загалом називати «нова музика», композитори часто звертаються до агогічних, динамічно-висотних та тембрових модифікацій вібрато, вказуючи на збільшення чи зменшення амплітуди, частоти та кількості періодів, що може мати різноманітні графічні позначки в нотному тексті.

Можливий також відступ від традиційних прийомів виконання інтонаційного типу вібрато в межах секунди. Відомий французький саксофоніст, виконавець сучасної музики, доктор естетики та технології, професор Д. Кієнтзі цей виконавський прийом визначив як **клапанно-пальцеве «вібрато-тремоло»** [5, с. 193–300]. У виконавській практиці саксофоністу не слід зловживати прийомом вібрато-тремоло в різних його проявах, окрім випадків, запропонованих композитором у тексті твору. Виконавці-саксофоністи досить часто використовують можливості поєднання вібрато з іншими прийомами, наприклад, субтоном, фултоном, фрулато, гроулінгом та ін.

Вібрато усіх типів має певну форму, яка визначає розподіл звукових характеристик в часі і впливає на естетичну оцінку якості цього виразового засобу. При симетричній формі будь-якого типу вібрато, вухо сприймає середній показник (висоти чи динаміки), від якого відбуваються відхилення. Ці показники можна графічно зобразити так:



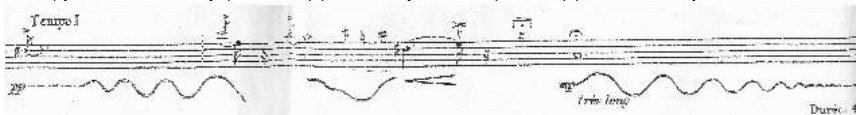
На малюнку виділено симетричний період, але як показали дослідження, досягти такої симетричності при виконанні вібрато дуже важко та це і не повинно бути самоціллю, бо художньо-творче вібрато характерне постійними змінами. Якщо при змінах висоти інтонація звука затримується більше на верхній чи нижній точці порогу розмаху, то відповідно змінюється значення сприйняття рівня висоти. З практики відомо, що інколи слух зосереджується на найвищій точці амплітуди хвилястої лінії, при цьому важливо, щоб ця точка відповідала висоті звука, бо у протилежному випадку це сприймається як порушення інтонації. Небажано при нормальному вібрато робити нестійкі та великі інтонаційні розмахи, а також різкі перепади динаміки, що спотворює сприйняття музики.

При виконанні академічної музики вібрування не повинно давати ефект інтонаційного гліссандування. Слід також уникати дрібного за амплітудою хвилювання з великою частотою періодів, що приводить до тремтіння чи миготіння звука. Важливою ознакою початку вібрато є те, що для висотних різновидів характерне спочатку підвищення інтонації, а потім її спад, тоді як динамічні різновиди краще починати з плавного спаду-*dim.*, потім підйому-*cresc.* На особливості сприйняття вібрато вказує у своєму дослідженні цього прийому Г. Абаджян: «Слухове подразнення деякий час після припинення своєї дії зберігає у свідомості людини створений ним звуковий образ. Встановлено, що краще всього сприймається такий музичний звук, який змінюється у висотному і динамічному відношеннях із частотою 6–7 періодів на секунду» [1, с. 54–55]. Відносно змін частоти саксофонного вібрато можна додати, що сучасні тенденції естетичних критеріїв схиляються до професійно доцільних рекомендацій, брати за основу помірне вібрування з частотою 5–6 кол/сек.

До найрозповсюдженіших видів звуковисотного типу вібрато можна віднести — **губно-щелепне** та **клапанно-пальцеве** вібрато. **Губно-щелепне** вібрато у грі на саксофоні виникає внаслідок рухів нижньої щелепи, тобто за допомогою періодичних змін тиску нижньої губи на трость, використовуючи склади «йа» або «ва», при цьому змінюються висотні коливання звука. Повторення цього прийому при звуковеденні дає інтонаційні зростання та спадання основної висоти звука. При цьому, завдяки

руху щелепи вверх та язика ближче до піднебіння на «й», відбувається зростання (підвищення) частоти, тоді як на «а» — спад тиску губи на тростину за рахунок руху щелепи вниз. Цей тип звуковисотного вібрато виконавці-саксофоністи часто використовують як основний спосіб, бо він дає можливість корегувати інтонацію. Для академічного виконання музики краще використовувати склади «ва» та «ві», при цьому «ва» сприяє більшій амплітуді розмаху, тоді як на «ві» остання дещо менша. Цей тип ще називають **внутрішньо-ротовим**, але краще називати його **амбушюрним** внаслідок змішаного різновиду, оскільки до вищевказаних губно-щелепних рухів додаються періодичні пульсування дихання, породжені ротовою порожниною, які відносяться до динамічного типу. Завдяки рухам щелепи гортань відкрита, що дає можливість поєднання з іншими прийомами. У рамках останнього типу вібрування звука, в початківців може виникати тип **губного** вібрато, що виникає через рухи тільки нижньої губи та приводить до періодичних змін об'єму потоку видиху, який спрямовується в інструмент, а також дає ефект періодичних змін тиску губи на трость, викликаючи висотні зміни коливання звука. Цей стихійно-початковий прийом вібрування часто приводить до результату так званого «тремтіння» або «жування» звука, тому не може бути рекомендований саксофоністам.

Клапанно-пальцеве вібрато виконується двома способами: перший — періодичні зміни відбуваються за рахунок використання, так званої, «фальшивої аплікатури», тобто моделювання за допомогою комбінованого включення до основної аплікатури додаткових клапанів, які дають можливості чвертьтонового зростання та спаду висоти, тобто в рамках інтервалу секунди, другий — це **вібрато-тремоло**, амплітуда частоти якого виходить за рамки секунди та нагадує технологію прийому тремоловання. Для прикладу наведемо уривок з твору Р. Нода «Імпровізація I» для саксофона соло:



Виписані за редакцією Ж.-М. Лондейкса в нотному тексті інтонаційно-динамічні позначки класифікуються в розшифровці як вібрато. Щоб уникнути при виконанні такого моделювання «гліссан-

дуючого завивання» звука, слід застосувати вібрато-тремоло, при цьому в такому поєднанні інтонацію можна корегувати за допомогою включення додаткових клапанів, а динамічну амплітуду розширювати поступовим пульсуванням змін тиску в сторону збільшення, а зменшувати у зворотному порядку.

У наведених вище характеристиках Г. Берліоза підкреслимо такі слова: «Завдяки наявності трості саксофон може легко посилювати та послаблювати звучання» [4]. Цю природну фізично-резонаторну можливість повітряного стовбура каналу інструмента виконавці-саксофоністи використовують для моделювання вібрато гучності звука. Динамічні типи вібрато за своїми акустичними характеристиками можуть бути плавними та різноманітними за пульсуючими поштовхами. До динамічного типу вібрато відносяться дихальні різновиди, що за допомогою роботи відповідних компонентів створюють пульсуючі коливання всього або окремих частин стовбура повітряного потоку дихального шляху. Залежно від того, яка частина повітряного стовбура під час видиху приводиться в пульсуюче коливання та якими м'язами біофізичних компонентів, дихальне вібрато визначають — **ротове, гортанне, грудне, червено-діафрагмальне**. Даючи оцінку та характеристику вказаних різновидів динамічного типу вібрато (на перевагу одного типу над іншим), необхідно пам'ятати, що чистих видів практично бути не може.

Технічний прийом виникнення основного **червено-діафрагмального** типу вібрато пов'язаний із участю діафрагми, м'язів грудної клітини та черевного пресу, що дають пульсування всього енергетичного потоку, який посилається в інструмент та відповідає методично рекомендованому змішаному грудно-черевному типу виконавського видиху. Цей тип широкого амплітудного динамічного вібрування сприяє формуванню епічних, мужньо-трагедійних, розсудливо-ностальгійних образних сфер музичного звуковиразу, а також підкреслює виразову сторону лірико-романтичних або пейзажних образів.

Такі різновиди динамічного типу вібрато, як **ротове, гортанне, грудне** були досліджені та описані Г. Абаджяном та В. Апатським [1; 2], фактично є проміжними складовими елементами **червено-діафрагмального** типу. Ці типи належать до найменш тео-

ретично та методично вивчених, тому їх важко класифікувати, а також рекомендувати як окремо взяті, бо вони не піддаються зовнішньому контролю. Можна також підкреслити, що використання цих технічних прийомів визначається майстерністю їх застосування виконавцем. Не виключається можливість індивідуального змішаного моделювання цих динамічних різновидів із висотними типами у виконавському процесі. При виборі того чи іншого різновиду типу вібрато, важливо також враховувати теситурну специфіку різновиду сімейства саксофонів, на якому проходить виконання, та цілеспрямовано застосувати тип вібрато, який давав би найбільші можливості для втілення художнього задуму на цьому інструменті. Основні принципи та настанови при формуванні вібрато саксофоніста — відсутність відчуття м'язового напруження, природна легкість та психофізіологічний автоматизм у роботі відповідних компонентів.

Практика підтверджує, що успіх у набутті цілого комплексу технічних навичок оволодіння різноманітними типами вібрато та формуванні індивідуальних якостей цього прийому, залежить від бажання постійно удосконалювати професійну майстерність у грі, чому сприяє цілеспрямована організація занять. Як основу методики оволодіння прийому вібрато (губно-щелепного та черевно-діафрагмального) можуть бути рекомендовані практичні вправи періодичних змін тиску губи нижньої щелепи на трость або пульсуючі поштовхи видиху, запропоновані Р. Терьохінім [9], доповнені В. Апатським [2], В. Івановим [5]. Клапанно-пальцеві технічні прийоми вібрато потребують індивідуального підходу для їх моделювання та опанування в кожному окремому випадку.

Отже, всебічна мікро- і макроструктура ФВМАС в сукупності виконавець-саксофон характеризується цілісною організацією функцій і взаємодією компонентів, використанням творчого потенціалу репродуктивної сторони, в тому числ, художньо-емоційної різноманітності «одухотворення» за допомогою виразових типів вібрато, які, поєднуючись у виконавському процесі, втілюють в собі музично-сміслові навантаження звукового результату, що надає особливої завершеності виконавству.

Література

1. Абаджян Г. Новое о вибрато на фаготе / Г. Абаджян // Методика обучения на духовых инструментах: [сб. статей]. — [сост. В. Н. Апатский]. — К.: Муз. Україна, 1989. — С. 49–64.
2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Апатский. — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430, [1] с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат по инструментовке и оркестровке: [в 2-х т.] / Г. Берлиоз. — М.: Музыка, 1972. — Том 1. — 307 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат по инструментовке и оркестровке: [в 2-х т.] / Г. Берлиоз. — М.: Музыка, 1972. — Том 2. — 531 с.
5. Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста / В. Иванов. — М.: Музыка, 1993. — 55 с.
6. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста / М. Крупей // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 40, кн. 10. — С. 36–47. — (Серія: Музичне виконавство).
7. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть) / М. Крупей. — Дис.... канд. мистецтвознавства. — Одеса, 2006. — 215 с.
8. Крупей М. Структура репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон» / М. Крупей // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Тернопіль, 2005. — № 1 (13). — С. 80–86. — (Серія: Мистецтвознавство).
9. Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе / Р. Терехин, Е. Рудаков // Методика обучения игре на духовых инструментах: [сб. науч. статей]. — М.: Музыка, 1964. — Вып. 1. — С. 144–203.
10. Kientzi D. SAXOLOGIE du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones. — Formation doctorale, universiti de PARIS VIII, 1990. — P. 293–300.

**СТРУКТУРА І СПЕЦИФІКА МИСЛЕННЯ
ХОРМЕЙСТЕРА ТА ЇЇ ПРОЯВИ
В ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

У світлі зародження нових суспільно-політичних відносин із особливою гостротою постають проблеми культури і мистецтва. На тлі соціальних криз відбувається відновлення теоретичних концепцій, переосмислення практичного досвіду як у сфері мистецтва, естетичної діяльності, так і в освітній системі, в тому числі й у системі естетичного виховання.

Основним засобом естетичного виховання є мистецтво, якому належить вирішальна роль у формуванні однієї з найголовніших людських здатностей — спроможність до творчості. «Естетична творча спроможність» (термін Н. Лейзерова) активізує всі види людської діяльності, розвиваючи при цьому мислення, пам'ять, уяву тощо.

Підготовка кадрів, які покликані здійснювати естетичне виховання, є найважливішою проблемою. Школі потрібен учитель, який має не лише необхідний багаж знань, але й є творчою індивідуальністю, оскільки естетичний розвиток учителя — важлива запорука високого рівня культури зростаючого покоління. Таким чином, у наявності соціальний запит суспільства на підготовку естетично розвинутого вчителя і водночас фахівця, який добре володіє певною спеціальністю, є фахівцем в галузі музичного мистецтва, зокрема, хоровим диригентом.

Окрім соціального аспекту актуальність проблеми естетичного виховання має психолого-педагогічний аспект. Мова йде про такі професійні якості як розвинуте музичне мислення та вузькоспеціальні навички диригента хору.

Обґрунтування практичних прийомів і методів формування творчої індивідуальності вимагає відповідей на питання: якою є природа музичного мислення, структурні рівні та компоненти цього процесу тощо. Звідси — ще один аспект проблеми — мистецтвознавчий, точніше музикознавчий, адже розробка теорії музичного

мислення є «проблемою проблем» музикознавства, а вирішення будь-яких, навіть часткових її питань, можна вважати кроком до осягнення сутності музичного мистецтва. Мислення формується у конкретній діяльності, тому ми зупинимося на такому підвиді музично-виконавської діяльності як диригентсько-хорова діяльність.

Проблема музичного мислення може розглядатися з різних кутів зору: загально-філософського, мистецтвознавчого (конкретно музикознавчого), психологічного та педагогічного. Актуальним в даному випадку залишається зауваження А. Сохора: «Музичне мислення — складне явище, що потребує комплексного підходу до себе. Воно має бути вивченим одночасно з трьох точок зору: як приклад виявлення загальних закономірностей будь-якого людського мислення, як один з видів художнього мислення та як прояв специфічних властивостей музичного мислення» [11, с. 59].

Основні положення проблеми мислення сформовані в роботах С. Рубінштейна та його послідовників. Питанням психології мистецтва присвячені праці Л. Виготського, Є. Назайкінського, Б. Теплова та ін. Особливої уваги у світлі окресленої проблеми привертають дослідження В. Ражнікова та Г. Єржемського, де розглядаються найважливіші питання психології творчого процесу диригента.

Достатньої уваги приділено проблемам естетичного виховання, художнього мислення у філософсько-естетичній, педагогічній та музикознавчій літературі. Питання художньої творчості розглядали у своїх працях А. Луначарський, С. Раппопорт, А. Сохор та ін.

У певній мірі питання теорії музичного мислення висвітлювалися представниками різних музикознавчих шкіл (Б. Асаф'єв, Ю. Кремльов, Л. Мазель, С. Скребков, А. Сохор, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, Б. Яворський, З. Лісса, Й. Хуттер та ін.).

Останнім часом спостерігається значне «пожвавлення» інтересу до розробки даної теорії, проте проблеми характеру, структури музичного мислення та специфіки їх прояву в диригентсько-хоровій діяльності — фактично не досліджені. Все вищевикладене свідчить про актуальність постановки зазначеної проблеми, часткова спроба вирішення якої здійснена в межах запропонованої статті.

Музичне мислення диригента хору входить складовою частиною до більш широкого явища, що визначається терміном «музич-

не» або «музично-естетичне мислення». Його специфіка полягає в тому, що мислення диригента хору є виконавським, адже диригентсько-хорова діяльність належить до виконавських видів діяльності і характеризується наступними чинниками:

— диригент хору є керівником комунікативного ланцюга [7, с. 16], тобто, комунікативність є важливою рисою диригентського виконавства;

— особливість диригентської діяльності полягає також у відсутності безпосереднього фізичного контакту з «інструментом» (здійснюється через зоровий контакт з виконавцями), а на першому етапі роботи з музичним твором (передрепетиційному) — у відсутності реального звучання хорового інструменту;

— комплекс виразних рухів диригента безпосередньо пов'язаний з його емоційним комплексом, головною рисою якого є емоційний вплив на колектив виконавців;

— обов'язковою є наявність потужної виконавської волі, що дозволяє впливати на інших виконавців, контролювати та коригувати виконавський процес;

— діяльність диригента хору, за висловом В. Ражнікова, є «відтворюючою діяльністю», що спирається на заданий текст;

— «специфіка диригентського відображення музики в русі полягає в тому, що це випереджувальне відображення» [7, с. 30].

Виконавський процес у диригуванні включає дві контрастні за своєю сутністю дії: перша з них — осягнення, друга — передача [7, с. 11], тобто в принципі не відрізняється від виконавського процесу в цілому. Передусім нас цікавить виконавське мислення — процес осягнення авторського задуму, відбору виконавських засобів задля адекватного відтворення музичного образу.

Процес виконавського мислення диригента хору визначається такими видами мислення як наочно-дійове, образне та абстрактне або словесно-логічне, що підтверджує думку про існування універсальних законів музичного мислення, без чого ми не взмозі зрозуміти мистецтво різних історичних періодів, національних культур та стилів.

Як відомо, хоровий спів — найбільш дійовий для розвитку музично-слухових уявлень, про розвиток яких (чи розвиток внутрішнього слуху) можна судити по відтворенню їх голосом. Су-

часні дослідники розподіляють музично-слухові уявлення на вокальні та інструментальні, і з тим можна погодитись, виокремивши з перших — вокально-хорові як основний різновид музично-слухових уявлень в хоровому виконавстві та хоровому диригуванні.

Одним з найголовніших у диригентсько-хоровому і хоровому виконавстві, на нашу думку, постає музично-поетичне уявлення, яке відіграє особливу роль в процесі музичного мислення диригента хору, що обумовлюється специфікою диригентсько-хорової діяльності. У сучасній науковій думці музично-поетичні уявлення характеризуються як такі, що виникають при зоровому сприйнятті словесно-музичної партитури пісенного твору і формуються на основі взаємодії образно-поетичних та вокальних уявлень. Зауважимо, що вони можуть виникати не лише при зоровому сприйнятті партитури, а й при слуховому її уявленні «в думках» в процесі музично-виконавської діяльності, наприклад, диригентської. З цього виходить, що цей вид уявлень можна віднести до синтетичних уявлень. Тут є доречним згадати той факт, що музичні уявлення виникають у поєднанні з низкою інших, в тому числі зорових та рухових уявлень (асоціацій). В чистому ж вигляді вони з'являються лише тоді, коли мова йде про аналіз окремих елементів музичного твору.

Не слід забувати про рухові уявлення як ще одну важливу складову структурного компонента процесу мислення диригента. Точніше їх було б називати музично-руховими.

Отже, підкреслюючи особливу роль уявлень в процесі виконавського мислення диригента, можна визначити наступні види уявлень:

- музично-поетичне як синтетичне уявлення;
- музично-рухове як специфічний вид уявлення, що властивий диригентові;
- зорове уявлення.

Диригентська діяльність потребує активної роботи уяви, що дає можливість моделювання музично-виконавських версій твору. Тут на потреби стає особливий вид уяви — дійова уява (за визначенням В. Ражнікова). Її основа полягає в тому, що в ідеальній формі відтворюється не лише результат, але й сама діяльність. Стосовно музичного виконавства це означає, що у свідомості виконавця, перед тим,

як він розпочне виконання, повинен бути сформований не лише образ, але й конкретні виконавські дії.

Крім того, в диригента має бути розвинена так звана комбінаторна фантазія, що забезпечує варіативність реальних дій диригента в процесі його творчості (за В. Ражніковим). Іншими словами, діям диригента притаманна імпровізаційність (звісно, у певних межах), передусім у таких конкретних засобах музичної виразності як темп, динаміка тощо. Тому імпровізаційні моменти присутні й у відтворюваному пластичному образі.

Одна з особливостей музичної уяви, як і художньої, полягає у використанні широких асоціативних зв'язків. Це стосується і творчої уяви хормейстера, для якої притаманні синтезуючі асоціативні зв'язки, характерні як для музики, так і для поезії. Найбільш часто зустрічається сполучення звукової музичної асоціативної образності та звукової, або фонетичної поетичної асоціативної образності, що відображені сукупністю засобів виразності, типових для даних видів мистецтв.

В диригентському виконавстві переважають «типово-пластичні асоціації» (термін Є. Михайлова) або «музично-пластичні». Одним з фізіологічних механізмів виникнення таких асоціацій є рефлекс на відношення формуючого зв'язку м'язово-слухових подразників, засобів виникнення музичних образів, які передають відчуття голосу, тиск ваги, щільності. В цьому коріняться витоки асоціацій між звуковою амплітудою та амплітудою руху, силою звука та амплітудою руху і т. ін. Від характеру та якості, а головне — від продуктивності асоціацій, що виникають, у великій мірі залежить продуктивність мислення диригента, що відображається в адекватності та відповідності диригентського жесту емоційно-образному строю музики, а також певною мірою у виконавському артистизмі диригента.

Під час репетиційного періоду важливе місце в диригентській діяльності посідають асоціації у мовній діяльності. Дослідження свідчать, що максимальна продуктивність цих асоціацій спостерігається в осіб з середнім рівнем емоційності, а в осіб з високою або низькою емоційністю — рівень продуктивності значно нижчий.

У той же час диригентська діяльність вимагає наявності розвинутого інтелектуально-логічного мислення. «Всезагальна логіка музики» (вислів С. Скребкова) — прояв всезагальної логіки людсь-

кого мислення. Процес мислення диригента хору підкоряється універсальним законам мислення людини, що проявляється, наприклад, у сполученні образного та словесно-логічного видів мислення.

Проявом даної особливості мислення диригента слугує музично-теоретичний та хорознавський аналіз твору, де вагомого значення набуває взаємозв'язок вербальних та музичних семантичних одиниць. Прикладом визначення рівня розвитку логічних компонентів мислення диригента хору є якість діагностики хорового співу — однієї з основ хормейстерської діяльності.

Особливо слід виокремити специфічні риси «диригентської мови» як «знакової» системи. Основою мистецтва диригента є музичний звук та рух або диригентський жест. Таким чином, тут спостерігається синтез двох семантичних одиниць: диригентського жесту і музичної інтонації. Причому, під визначенням «диригентський жест» розуміють насамперед мову жестів, яка спирається на життєві асоціації, що свідчить про її природність: «Не менш природним є її [мови жестів] використання задля управління колективним музичним виконавцем, адже споконвіку жест був пов'язаний не лише із співжиттєвими, але й зі специфічними музичними асоціаціями» [7, с. 27].

Основними значеннями диригентських жестів — пластичних та кінетичних — є, насамперед, музичні уявлення, у зв'язку з чим форма знаку пов'язується у сприйнятті зі змістом, втіленим у ній. Критерієм дієвості знакового процесу диригування слугує відповідність звучання хору диригентському жестові. Щодо музичної семантичної одиниці, то в хоровому диригуванні вона тісно пов'язана із ще однією семантичною одиницею, що використовується диригентом — словом. Обумовлюється це тим, що в процесі опрацювання музичного твору диригент додатково використовує вербальну мову.

Усе вищевикладене свідчить, що диригентська мова уявляє собою комплексну знакову систему, що включає музичну мову (у хоровому диригуванні — насамперед вокальна інтонація), пластичну мову і вербальну (насамперед поетична мова). Звідси виходить одна зі специфічних рис музичного мислення диригента, в тому числі й диригента хору, яка полягає в гармонічному сполученні декількох засобів інформації: музичної, вербальної та рухової.

Що ж до творчих компонентів музично-виконавського мислення, то вони проявляються наступним чином:

— побіжність (швидкість) — у реакції диригента на всі складові виконавського процесу;

— гнучкість — у вмінні перебудувати план роботи, причому обидві ці якості лежать в основі артистизму як здатності до перевтілення, що обумовлено властивістю генерування асоціацій.

Оригінальність проявляється в інтерпретації музичного твору, а також у створенні індивідуального стилю диригування.

Такими є специфічні риси виконавського диригентсько-хорового мислення, що втілені в особливостях його структури. В цьому контексті необхідно зауважити на естетичній сутності даного виду мислення, яка проявляється в його процесуальних компонентах наступним чином:

— здатність до випереджуючого відображення, що виражається в музичній екстраполяції, є головною специфічною рисою диригентської діяльності та мислення; це знаходить свій вираз у роботі дійової уяви, яка забезпечує варіативність реальних дій диригента;

— висока естетична вибірковість — в якості синтетичних уявлень та пластичних асоціацій;

— прагнення до досконалості визначається рівнем досконалості виконавської інтерпретації та вмінням втілити її в реальному звучанні;

— висока гармонічність — у гармонічності сполучення всіх процесуальних компонентів музично-виконавського мислення диригента хору.

Отже, до основних особливостей мислення хормейстера слід віднести наступні:

— високо розвинута здатність до випереджуючого відображення, що знаходить свій вираз у роботі дійової уяви, а також забезпечує продуктивну емоційно-вольову дію;

— синтетична єдність музики і слова (насамперед, художнього, поетичного) як специфічна якість саме хормейстерського мислення, що знаходить свій вираз у музично-поетичних уявленнях, логічних компонентах музично-виконавського мислення диригента хору;

— сполучення декількох основних засобів повідомлення в комунікативно-художньому процесі, а саме: музичного звука, жеста і слова, що проявляється насамперед у рухових уявленнях, комбіаторній фантазії та пластичних асоціаціях;

— високий рівень гармонічності музично-виконавського мислення диригента хору як складної динамічної структури, що включає до себе низку компонентів, які відповідають процесуальним компонентам музичного мислення в цілому, та забезпечуються естетичним характером, сутністю музичного мислення.

Література

1. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. — СПб.: ПКП «Деан», 1993. — 261 с.
2. Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
3. Кремлёв Ю. Очерки по эстетике музыки. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1972. — 272 с.
4. Лейзеров Н. Образность в искусстве. — М.: Наука, 1974. — 208 с.
5. Луначарский А. В мире музыки: Ст. и речи. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1971. — 542 с.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 384 с.
7. Ольхов К. Теоретические основы дирижёрской техники. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1984. — 160 с.
8. Ражников В. Психология творческого процесса дирижёра: Автореф. дис. ... канд. психол. наук / НИИ общей и пед. психологии АПН СССР. — М., 1973. — 18 с.
9. Ражников В. Формирование и воспроизведение дирижёрского замысла // Вопросы психологии. — 1973. — № 2. — С. 55–66.
10. Рубинштейн С. Основы общей психологии: В 2 т. — М.: Педагогика, 1989. — Т. 1. — 488 с; Т. 2. — 325 с.
11. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. — Л.: Сов. композитор, 1980. — Вып. 1. — 296 с; 1981. — Вып. 2. — 296 с; 1983. — Вып. 3. — 304 с.
12. Теплов Б. Психология индивидуальных различий // Б. Теплов. Психология музыкальных способностей. — М.: АПН, 1961. — С. 39–251.

**ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ
ДОМРИСТА
(ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)**

Українська домра на сучасному етапі розвитку посідає гідне місце як у народно-інструментальному виконавстві, так і у музичному мистецтві України взагалі. Певних пояснень втім, в контексті даної статті, потребує досить суперечливий з позиції розповсюдженої точки зору термін «українська домра», адже належність домри до російської національної культури є загальновідомим і визнаним фактом. З ґрунтовного дослідження О. Фамінцина «Домра и сродные ей инструменты русского народа», почалося вивчення дуже непростой, а подекуди і таємничой історії слов'янської домри. Пізніше цій проблемі присвятили свої праці К. Вертков, М. Імханицький, Ю. Яковлев, В. Махан та інші.

Ствердження, що арабсько-перський танбур є родоначальником домри, висунуте ще О. Фамінциним, без будь-яких сумнівів чи виправлень наводиться у багатьох роботах, пов'язаних з історією домри. Поява даної гіпотези виникла у зв'язку зі свідцтвами іранського вченого та філософа Ібн Даста (X ст.), який писав про сучасних йому слов'ян, котрі мали різновидні лютні і танбури, а також арабського мандрівника Ібн Фадлана — очевидця захоронення «знатного Руса», якому поряд з іншими речами поклали у домовину танбур. Згодом О. Фамінцин уточнює, що у слов'ян трансформований у вигляді домри арабсько-перський танбур знаходиться у вжитку в XVI–XVII ст.

М. Імханицький вперше виявив у рукописному «Апокаліпсисі» XVII сторіччя зображення стародавньої домри, яке майже збігається з виглядом інструмента реконструйованого В. Андрєєвим у XIX столітті. На одному з малюнків «Апокаліпсису» був відтворений струнний інструмент напівовальної форми з коротким грифом та надписом рукою художника «лик домер» (зображення домри). Саме це й визначило ставлення автора до інших схожих інструментів, які він слушно вважав домрою.

На малюнку ж XVII ст. у зібранні Львівського музею образотворчого мистецтва невідомий автор написав портрет царя Давида, який грає на триструнному танбуровидному інструменті, що нагадує сучасну домру.

Цікаві висновки на підставі дослідження нового документального матеріалу і деяких непрямих даних робить Ю. Яковлев про походження і розповсюдження домри в Росії, серед яких важливим уявляється виключення традиційної гіпотези про східне запозичення домри.

Звертає на себе увагу та обставина, що у всіх наведених дослідженнях дещо звужені хронологічні межі історії домри. За вихідну точку береться сумнівно відомий указ царя Олексія Михайловича і патріарха Нікона 1648 року «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий», згідно з яким скомороство як явище і музичний інструментарій скоморохів були знищені. Наголос при цьому робиться виключно на релігійній основі, на боротьбі церковної влади з поганством, ідеологами якого були представлені скоморохи.

Проте, В. Івко у своїх лекціях з курсу «Методика і теорія виконавства» дещо в іншому світлі бачить як причину знищення скомороства та інструментарію скоморохів, так і взагалі історію виникнення та розповсюдження домри, спираючись при цьому виключно на історичні факти, серед яких:

1. Наявність скомороства у Київській Русі в X сторіччі (свідчення Ібн Даста, билини про Іллю Муромця, Добриню Нікітіча, Альошу Поповича — до речі, Добриня й сам походив від скоморохів, співав під акомпанемент гуслів на княжих застіллях).

2. Серед музичних інструментів, якими користувались скоморохи, центральне місце займала домра (пізніші письмові свідчення).

3. Билинні богатирі сповідали православну віру, а не язичництво.

4. Зображення скомороха з інструментом, схожим на сучасну домру в Софійському соборі в Києві (початок будівництва Ярославом Мудрим церкви св. Софії датується серединою XI століття. Розпис внутрішнього убранства, вірогідно, слід віднести до XII, а можливо й початку XIII ст.) свідчить про мирне співіснування православної церкви і народної музики.

5. Ніяких свідчень про східне походження домри в письмових документах не виявлено.

6. Татаро-монгольська навала в першій половині XIII ст. вимушувала мирне населення мігрувати на захід і північ (М. Грушевський).

7. Відсутність письмових свідчень про скомороство на території сучасної України після татаро-монгольської навали. Поява записів про домрачєїв на території Росії у XVI–XVII ст.

8. Винищення скомороства з приводу боротьби з забобонами, хоча названа акція скоріш за все носила політичний характер — спроба знищення народної пам'яті династією Романових з її сумнівною легітимністю [6, с. 260–261]. Аналогічна акція пізніше мала місце в СРСР — розстрільний з'їзд сліпців-кобзарів на Харківщині.

9. Цікаво в даному контексті зіставити дати указу «Об исправлении нравов...» 1648 р. і Переяславської Ради 1656 р. Проте, це тема спеціального дослідження щодо культурних зв'язків України з іншими державами.

10. З початком масового виробництва домра надзвичайно широко була розповсюджена в Україні. В роботі Є. Бортника наведений такий приклад: «только за три года (1905–1907) в 11 городах центральной России продано домр и балалаек 7897 штук, в 4 городах Украины (Киев, Харьков, Нежин, Полтава) за этот же период было продано 9172 инструмента» [1, с. 14]. Не виключено, що така популярність домри обумовлена генетичною пам'яттю українського народу.

На підставі наведених причин В. Івко вважає, що коріння сучасної домри слід шукати в Україні.

За 100 років свого життя у теперішньому вигляді інструмент пройшов стрімкий шлях розвитку від народно-аматорського музичування до сучасного сольного академічного виконавства. З яскравою палітрою виразних, технічних, колористичних можливостей, зі своїм репертуаром, зростаючою кількістю талановитих виконавців, домра почала заявляти про себе на Всеукраїнських та міжнародних конкурсах, що в певній мірі сприяє її популяризації як сольного інструмента. Слід віддати належне важливій ролі Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах, що відбувся у 1939 році, а пізніше й іншим творчим змаганням музикантів-виконавців:

1. Всеукраїнські конкурси:

Київ (1968)

Київ (1977)

Одеса (1981)

Івано-Франківськ (1988)

Донецьк (1991)

2. Міжнародні конкурси:

Хмельницький (1995)

Харків (1998, 2001, 2004, 2007)

Не обминаються українськими домристами й міжнародні конкурси, що проходять за межами нашої держави — у Росії (Череповець), Білорусії (Мінськ), а також у західноєвропейських містах. Варто зазначити, що у значній кількості вищезгаданих конкурсів перемагають домристи донецької школи виконавства.

Висока професійна майстерність виконавців суттєво підвищила авторитет інструмента, внаслідок чого стала можлива творча діяльність домристів у різноманітних концертних установах не лише як оркестрових чи ансамблевих музикантів, а, наразі, солістів.

Створення чотириструнної домри з її аналогічним скрипковому строєм дало змогу розширити домровий репертуар за рахунок струнної нотної літератури без спеціального перекладення. Та скрипкова музика видатних світових композиторів різних епох хоча і значно збагатила можливості домрового виконавства, та все ж остаточно визначити репертуарну політику домри не змогла з ряду причин: далеко не всі твори, написані для скрипки, могли бути адекватно втілені на домрі, і головне, лише за наявністю оригінального репертуару з врахуванням виразних і технічних можливостей інструмента має місце його самобутній розвиток. Неабиякі успіхи домри на концертній естраді дали насагу окремим композиторам для вивчення властивостей інструмента та створення музики саме для нього.

Варто визнати, що перші кроки в напрямку розв'язання репертуарної проблеми починались з найпростіших обробок народних пісень, можливо, дещо примітивних, оскільки В. Андрєєву, як засновнику ідеї відродження домри, було важко формувати репертуар без допомоги професійних виконавців і композиторів. Тісна співпраця з М. Фоміним, Ф. Німаном, В. Насоновим, В. Ленцом та ін. сприяла розвитку сольного домрового виконавства, а постійно зростаючий професійний рівень виконавців вимагав розширення нотної літератури для домри. Згодом виникли оригінальні твори, на основі народних мелодій. Фольклорна тенденція в свій час втілилась в Концерті для домри з оркестром М. Будашкіна і понині зберігається у творчості В. Городовської,

О. Циганкова, К. Домінчена, В. Підгорного, Д. Клебанова, І. Ботвинова, О. Некрасова, А. Гайденка, Б. Міхєєва.

Трохи пізніше, паралельно із розвитком фольклорного напрямку, почалася справжня академізація інструмента, що привело до значного розширення виражальних можливостей, використання сучасних мовних засобів. Репрезентантом цієї лінії можна вважати Сонату для чотириструнної домри і фортепіано В. Польового, створену у 70-роки ХХ ст., а також твори І. Рогальова, Є. Мілки, О. Рудянського, В. Івка, що виникли за останні десятиліття.

Отже, у світлі вищесказаного, можна визначити основні тенденції формування оригінального домрового репертуару:

1. Створення обробок народних пісень.
2. Поява оригінальних творів з опорою на фольклорний тематизм.
3. Виникнення творів орієнтованих на академічний розвиток інструмента.

Фактично на всіх стадіях навчання в системі музичної освіти домристи стикаються з певними проблемами при виборі творів, причиною чого є обмеженість оригінального репертуару. Грамотно підібрана програма та точна послідовність творчих завдань є запорукою успішності підготовки музиканта-виконавця на будь-якому етапі його навчання (безумовно, з урахуванням його здібностей та працездатності). За допомогою вивчення різностильових музичних творів тих чи інших жанрів, форм, досягається гармонічний розвиток молодого музиканта-виконавця. До навчального репертуарного списку мають бути залучені оригінальні твори класичної скрипкової музики як зарубіжних, так і вітчизняних композиторів у перекладенні для домри, а також естрадна музика.

Однією з форм підготовки учня до концертної діяльності є накопичення репертуару, панораму якого складають шедеври світової музичної культури. На етапі навчання у вищих ланках музичної освіти нормою в опануванні репертуару для кожного музиканта-виконавця на домрі має стати наступна хронологія мистецького доробку композиторів різних епох:

1. Твори композиторів добахівського періоду (А. Кореллі, А. Вівальді, Д. Тартіні, Д. Скарлатті, Ф. Куперен).

2. Скрипкові твори епохи бароко (Й. Бах — Сонати та партити для скрипки соло, Сонати для скрипки і фортепіано, Концерти; Г. Гендель — Сонати для скрипки).

3. Твори віденських класиків (Й. Гайдн — Концерти, Дуети; В. Моцарт — Концерти, Сонати; Л. Бетховен — Концерт, Сонати, твори для мандоліни і чембало).

4. Твори композиторів епохи романтизму (Й. Брамс — Сонати; Ф. Шуберт — Дуети для скрипки і фортепіано, Рондо, Сонатини; Ф. Шопен — Вальси, Ноктюрни, Мазурки, Етюдн; Р. Шуман — Соната; Ф. Мендельсон — Концерт; Ян Сибеліус — Концерт; К. Вебер — Сонати; Е. Гріг — Сонати, Н. Паганіні — частини Концертів; Сонатини для скрипки і гітари, Каприси, тощо).

5. Твори композиторів-романтиків, які одночасно були видатними виконавцями на скрипці (Г. Венявський, П. Сарасате, А. Бацціні, Ф. Крейслер та інші).

6. Опуси російських композиторів (П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, С. Рахманінов, О. Глазунов, І. Стравінський).

7. Твори зарубіжних авторів (К. Дебюссі, К. Сен-Санс, Д. Гершвін, М. Равель, Б. Бріттен, М. де Фалья, О. Месіан та інші).

8. Твори композиторів радянського періоду (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, Р. Щедрін, Р. Глієр та інші).

9. Твори українських композиторів (М. Лисенко, М. Скорик, Є. Станкович, Л. Колодуб та інші).

10. Оригінальні домрові твори (В. Польовий, В. Підгорний, І. Ковач, І. Ботвинов, В. Івко, Є. Мілка, Б. Міхеєв та інші).

11. Естрадна музика (джаз, кантрі, тощо).

Звісно, зазначений матеріал лише поверхово освітлює кожний напрям, не даючи повного каталогу творів, які можуть скласти репертуар домриста, тим більше, що саме поняття «репертуар» є багатоскладовим. За Г. Голякою: «Умовно репертуар розподіляється на концертний та педагогічний. За відповідними критеріями він може класифікуватися як професійний та аматорський; камерний та концертний, старовинний та сучасний, а ще — як сольний, хоровий, ансамблевий, оркестровий, розрахований на синтетичний склад виконавців тощо. Репертуар також характеризується за історико-стильовими (середньовічний, ренесансний, бароковий, класичний, романтичний та ін.) чи жанровими (сонати, варіації, концерти, фантазії, прелюдії, fugи та ін.)

моделями, національною належністю (твори італійських, німецьких, українських, французьких та інших композиторів), ступенями складності (для початківців, середньої складності, вищої виконавської майстерності). За формою побутування репертуар може бути наслідком безпосередньої виконавської діяльності (концертне виконання) та опосередкованої (дискографія)» [3, с. 4].

Можливо, цілком доречним буде зауважити, що попри всілякі класифікації та розподіли репертуару він має певну чинну особливість — популярність. Слід зауважити, що так само як і виконавець репрезентує твір, так, відповідно, і репертуар дає характеристику виконавцеві. Чималий вплив на формування певного репертуару мають музичний смак музиканта, його творчі плани і особливо запит на той чи інший твір у колі виконавців. Існує ціла низка найчастіше виконуваних опусів, які стало тримають лідерські позиції в концертному репертуарному списку багатьох домристів. Беручи до уваги «запозичену музику», слід визнати популярними твори А. Вівальді «Пори року», В. Моцарта (концерти, сонати), Й. Брамса «Угорські танці», Н. Паганіні «Кампанела», «Кантабіле», К. Сен-Санса «Інтродукція і рондо-капріччіозо», Г. Венявського (Полонези, Легенда, Скерцо-гарантела), П. Сарасате «Циганські наспіви», П. Чайковського (Мелодія, Російський танок, Вальс-скерцо), К. Дебюссі (Вальс), тощо.

До вищесказаного слід додати, що скрипкові твори для виконання на концертній естраді повинні відбиратись особливо ретельно, спираючись на певну орієнтацію слухача до звичного тембрового забарвлення. Тому слід віддавати перевагу таким зразкам, які не програють у порівнянні з оригіналом.

Стосовно суто домрових опусів, то у найбільшому вжитку виконавців знаходиться творча спадщина В. Івка (Концерти, Варіації на лемківську народну тему, ін.), Є. Мілки (Чотири коломийки), В. Польового (Монодія, Тема з варіаціями — 2 частина Сонати), Б. Міхєєва (Концерти, твори для домри-соло), О. Циганкова (Голубка, Сюїта «Старгородські мотиви»).

Особливою популярністю користується домровий доробок В. Івка, який є не лише композитором, а й блискучим виконавцем. Висока професійна майстерність композитора-виконавця безперечно підносить його твори до еталонного звучання, що в свою чергу дає підстави молодим музикантам-інструменталістам для своєрід-

ного наслідування. Варто визнати доволі складний, як технічний, так і емоційно-образний рівень написаних композитором зразків, на високоякісне і професійно-зріле відтворення яких звичного арсеналу виконавських навичок та засобів може й не вистачити. Лише доволі вузьке коло домристів постійно має у своєму репертуарі такі твори як «Поема-концерт», «Концерт-токата», «Концерт № 3», «Vasso-ostinato» та ін.

Значимість фігури В. Івка в домровому мистецтві визначається і його творчістю для камерного домрового оркестру «Лик домер». Як художній керівник та диригент цього унікального колективу, він добре знає і враховує різнопланові можливості як інструментального складу, так і самих виконавців на них. Усім творам автора притаманна насичена фактура, багатство віртуозних прийомів, складний мелодико-ритмічний рельєф, вишуканість співвідношення окремих ліній і голосів, з чим здатний впоратись лише справжній музикант, який так стрімко реагує на швидку зміну музичних подій. Яскравим прикладом є «Симфонія-концерт» для камерного оркестру «Лик домер».

Оригінальною є також манера письма одного з фундаторів української домри Б. Міхєєва. Його стильові пріоритети пов'язані з фольклорною тенденцією та чітко виявляються у «Концерт-билині», «Веселій і Протяжній» та інших п'єсах.

Суттєвою ланкою у розвитку домрового репертуару є творчість В. Польового, життя якого, на жаль, рано обірвалось. Кількісно невелика творча спадщина композитора — значний внесок в музику для домри. Його «Тема з варіаціями», «Монодії» стали важливою частиною як інструктивного, так і концертного репертуару.

Творчість Є. Мілки нараховує не один десяток опусів спеціально написаних для оркестру «Лик домер», до складу якого він входить як контрабасист. Найвідомішими результатами його праці стали Симфонія, «Молодечі жарти», «Польський віночок». Серед його творів для двох домр та домри і фортепіано, слід відзначити популярність «П'яти інтенцій» і «Чотирьох коломийок».

Висока професійна майстерність домристів донецької школи виконавства надихнула на створення музики для домри не одного композитора. Так, в свій час домрою, як інструментом з яскравими колористичними та неабиякими технічними можливостями, зацікавились композитори Донецького регіону — О. Рудянський, О. Некрасов, О. Скрипник.

Окрім сольних домрових п'єс, ними написані твори для камерного оркестру «Лик домер». Серед молодих авторів, які зробили перші кроки в галузі домрової музики можна назвати Є. Петриченка, А. Івко, А. Нижника. Нещодавно після знайомства з донецькими домристами та камерним оркестром «Лик домер» звернувся до домри у своїй творчості видатний український композитор Л. Колодуб.

Відомо, що по репертуару цілком достовірно можна охарактеризувати виконавський імідж музиканта-виконавця, визначити його пріоритети як стильові, так і жанрові, загалом скласти уяву про рівень його майстерності, естетичний смак, професійний розвиток у цілому.

На сьогоднішній день бібліотеку оригінального репертуару для домри складають твори понад 50 лише українських композиторів. Дуже прикро, що існує ряд причин, з яких виконавці не можуть залучити ті чи інші твори до свого концертного списку, головною з яких є недоступність нотного матеріалу, що зберігається у авторському портфелі у рукописному вигляді. Доречно зауважити, що з активним залученням новостворених опусів до концертної практики та введенням у вжиток маловідомих, написаних раніше п'єс, відбувається становлення та розвиток домрового виконавства, яке є важливою частиною українського академічного народно-інструментального мистецтва.

Література

1. Бортник Є. До питання функціонування тамбуровидних інструментів в Україні: минуле і сучасність. — К.: Український центр культурних досліджень, 1995. — С. 8–10.
2. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте Русско-Украинских музыкальных связей: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — К., 1982. — 25 с.
3. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Харків, 2008. — 16 с.
4. Грушевський М. Історія України. — К.: Либідь, 1992. — 226 с.
5. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры. — М.: Музыка, 1987. — 185 с.
6. Носовский Г., Фоменко А. Русь и Рим. Правильно ли мы понимаем историю. — М.: Олимп, изд. АСТ, 2001. — С. 260–261.
7. Яковлев Ю. История домры: на подступах к новому прочтению // По материалам сайта <http://putu.kirkincho-sp.ru>. — 2007. — 8 с.

**МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ
НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА
ПРОФЕСІЙНИХ СПІВАКІВ**

Висококваліфікований фахівець-музикант повинен володіти професійними знаннями, навичками, сучасними естетичними поглядами, добре орієнтуватися в тенденціях світового мистецтва і культури, мати розвинений художній смак.

Виховання цих професійних якостей у молодих музикантів націлює викладачів різних музичних спеціалізацій на вирішення низки питань педагогічного характеру, але особливого підходу потребують студенти-вокалісти, тому що на початковому етапі навчання вони досить часто мають недостатню загальну музично-теоретичну і практичну підготовку для виконання складних художніх завдань.

Вокальне мистецтво — найбільш демократичне з усіх видів мистецтв і має великий естетичний вплив на слухачів, що вимагає від виконавця високого професійного рівня майстерності, культури та ерудиції. Щоб досягти цього рівня, треба інтенсивно комплексно розвивати студента у виконавському і культурно-естетичному напрямках.

Навчальний план підготовки співака-професіонала у вищому навчальному закладі передбачає вивчення і практичне засвоєння багатьох спеціальних, теоретичних і практичних дисциплін: сольного, концертно-камерного і оперного співу, основ акторської майстерності, основ сценічного руху, музично-історичних, теоретичних та багатьох інших. Курс вокального ансамблю в цій підготовці посідає важливе місце, бо допомагає напрацюванню навичок сумісного музикування, розвиває художній смак, розуміння змісту, форми і стилю виконуваних творів. Без цих навичок неможлива подальша професійна діяльність співака, оскільки ансамблі різного складу зустрічаються в операх, оперетах, музично-драматичних виставах, на концертній естраді.

Заняття в класі вокального ансамблю потребують чуйного ставлення до партнера, необхідності підкорення індивідуальної творчої волі загальній виконавській меті. Співаки усвідомлюють такі поняття як ансамблевий слух, ритм, вокалізація, інтонування, динаміка, інтонування, інтерпретація, напрацьовуючи їх у поступовому вивченні і засвоєнні педагогічного репертуару.

Підбір репертуару є одним з вирішальних чинників, який стимулює художнє та технічне зростання співаків-ансамблістів, тому має конче велике значення. Репертуарна політика класу вокального ансамблю залежить цілковито від керівника класу, його смаку, поставлених педагогічних завдань і будується в межах вокальних можливостей студентів і програмних вимог. Підбираючи репертуар, викладач повинен керуватися принципом поступовості та послідовності в оволодінні художньою і технічною майстерністю ансамблевого виконання. В залежності від рівня підготовки кожного окремого складу ансамблю, можуть бути обрані твори для виконання різного рівня складності. У зв'язку з цим ретельний підбір творів для виконання ставить питання забезпечення роботи класу вокального ансамблю відповідною музичною літературою.

Репертуарний план класу вокального ансамблю складається у такій послідовності, спираючись на принцип поступового зростання технічних і художніх завдань:

- дует для однорідних голосів з супроводом;
- дует або тріо для мішаних голосів з супроводом;
- дует або тріо у формі канону з супроводом;
- ансамбль без супроводу;
- поліфонічний ансамбль;
- віртуозний ансамбль.

Оволодіння ансамблями різних типів сприяє розвитку здібності чути вокальні партії своїх партнерів і свою партію в сукупному звучанні відповідно до загального плану виконання твору; допомагає оволодінню всіма виражальними засобами, спеціальними прийомами і навичками співу в ансамблі (єдність манери співу всіх партнерів ансамблю, нюансування тощо), ознайомленню з різними жанрами — оперою, кантатою, оперетою, романсом, піснею. Співак повинен глибоко відчувати специфіку жанру вокального ансамблю і бути справжнім популяризатором високого музичного мистецтва.

У контексті наведеного вище, викладачеві класу вокального ансамблю слід постійно тримати в полі зору: якість звучання, ритмічну стрункість, динамічну виразність, агогічну гнучкість та відповідні їм виконавські прийоми. Особливої уваги при формуванні ансамблів потребує вокально-технічний і художній рівень їх учасників. Цей рівень в кожному окремому ансамблі бажано мати приблизно рівним, оскільки тоді можливо ставити однакові завдання для всіх співаків ансамблю, а саме:

— чути звучання всього ансамблю і оцінювати загальний динамічний баланс;

— добиватися тотожності виконання всіх елементів музичного твору, штрихів, манери звукоутворення;

— співати в одному темпі і відчувати спільність руху;

— працювати над єдністю художнього задуму, емоційно-образною сферою твору і втілювати її у процесі спільного виконання.

Специфічність роботи над вокальним ансамблем полягає в тому, що вона в повній мірі залежить від досягнень кожного співака в класі з фаху, від володіння вокальною технікою, диханням, голосовими барвами, динамікою. Це змушує викладача до ретельного індивідуального підбору репертуару, а студентів до великої вдумливої роботи над художнім втіленням рекомендованих творів.

Робота в класі вокального ансамблю вищого навчального закладу має деякі особливості, які пов'язані зі змінами складу ансамблів протягом циклу навчання і тому важливою складовою роботи викладача є компонування голосів в ансамблі, що у значній мірі впливає на вокально-технічний та художньо-образний розвиток студентів. Компонування ансамблів за типом голосу є дуже важливим, оскільки ансамблі можуть бути як з однорідними голосами (жіночими або чоловічими), так і мішаними. На початковому етапі навчання слід віддавати перевагу ансамблям з однорідними голосами і більш простим дуетам. У подальшому необхідно формувати ансамблі з мішаними голосами і ансамблі більших складів (тріо, квартети, квінтети тощо).

Не менш важливе місце у формуванні ансамблів посідає підбір голосів за: а) рівнем вокально-технічної підготовки; б) тембральними та динамічними особливостями; в) за манерою звукоутворення. Підбір голосів за вокально-технічними можливостями нівелює

різницю у звучанні між виконавцями, і сприятиме розвитку їх в однаковій мірі. Формування ансамблів за тембральними властивостями дає змогу поєднувати теплі, м'які тембри з однотипними, рівно як і дзвінки з дзвінками. Що стосується динаміки голосів, то тут треба теж віддавати перевагу голосам з приблизно рівною динамікою. Це дозволить ставити перед кожним співаком ансамблю приблизно рівні завдання і сприятиме більшому злиттю голосів. Манери звукоутворення вокалістів суттєво відрізняються, що значно впливає на якість звучання ансамблів. Існує два шляхи вирішення цієї проблеми. Перший — зближення манер звукоутворення в процесі роботи в класі, що значно складніше, триваліше і не завжди можливе, другий — підбір вокалістів з одного класу за фахом, де пропагується, як правило, одна манера співу.

Знання та практичні навички, що отримує студент в процесі роботи в класі вокального ансамблю збагачують кожного вокаліста. Заняття у класі повинні бути спрямовані на дбайливе ставлення до музичного і поетичного тексту, точне виконання співаками та концертмейстером усіх вимог, закладених композитором у нотному тексті, що у значній мірі залежить від рівня підготовки студента до занять, від систематичності, творчого характеру спілкування з викладачем.

Важливим етапом підготовчої роботи до виконання тих чи інших творів є здобуття чітких уявлень про авторів музики і тексту, епохи, особливостей мови, її фонетики, зокрема, при виконанні творів на мові оригіналу, що відповідає сучасним вимогам.

Першоджерелом будь-якого вокального твору є поетичний текст, який тісно пов'язаний з музичним і відіграє важливу роль у формуванні художньо-образної сфери виконавця. Добре опановані та осмислені поетичні рядки пробуджують фантазію, сприяють виникненню художніх образів і глибоких почуттів, хвилюють не тільки виконавця, а й слухача. Велика увага роботі над поетичним текстом приділяється в дослідженні І. Дабаєвої. Автор в своєму дослідженні розглядає аналіз поетичного тексту як складову частину цілісного аналізу вокального твору [1].

Виконання вокального твору в ансамблі поєднує поетичний і музичний тексти, звучання голосів окремих партій та партії супроводу. Співвідношення поетичного і музичного текстів у більшості

художніх зразків рівноцінне, однак деяке домінування музичного тексту над поетичним завжди спостерігається, як і партій вокальних голосів над супроводом. Фундаментом будь-якого твору завжди буде поетичний текст, але він уявляє собою лише підґрунтя, на якому виникає музичне прочитання в поєднанні вокальних партій та інструментального супроводу. Музичний текст не тільки розкриває основну ідею літературного твору, але й підсилює його емоційне звучання такими засобами, як інтонаційне наповнення, ритм, фразування, агогіка, що сприяє об'ємності образів, настроїв, барв. Таким чином, композитор, поєднуючи поетичний текст з музичним, додає нові смислові нюанси, що розширює художній простір твору.

Підготовлені і відшліфовані в класі вокального ансамблю під керівництвом викладача вокальні твори різних епох і стилів та закріплені виконанням на сцені, дадуть змогу співаку в подальшому спиратись на ці здобутки в самостійній творчій діяльності.

Робочий план кожного ансамблю будується на основі курсових вимог з урахуванням музичної і вокально-технічної підготовки студентів. За весь період навчання студент повинен оволодіти різноманітними прийомами ансамблевого співу, але виховання артиста-співака — процес тривалий і вимагає від нього постійної, копіткої, цілеспрямованої роботи. В опануванні кожного твору співаку потрібне не тільки розуміння змісту, але й здатність помічати і враховувати різні деталі музичної мови: особливості мелодики, гармонії, метроритму, динаміки. Вірне розуміння драматургії і композиції твору, а також вибір темпу, динаміки, артикуляції містяться саме в закономірностях музичної мови.

Кожний вокальний ансамбль потребує індивідуального підходу, що очевидно, бо скільки співаків, стільки особливостей. Однак, додаткова концентрація уваги на кожному ансамблі сприяє набуттю досвіду, розширює музичний світогляд, допомагає внутрішньою збагаченню новими вокально-технічними засобами.

Необхідність нової інтерпретації окремих ансамблевих творів, розкриття їх художнього змісту, вимагає постійної, копіткої, вдумливої роботи над обраним твором. Слід особливо наголосити на індивідуальному підході до занять з кожним окремим ансамблем. Це націлює на дбайливу працю, на підвищення рівня загальної і музичної культури виконавців у поєднанні з творчою самостійністю. До цього

слід додати, що виконання репертуару вокальних ансамблів потребує накопичення різноманітних вокальних барв, штрихів, використання вільного, природного, повноцінного вокального звука.

Виходячи з головних завдань курсу, значна увага повинна приділятися не тільки композиційно-драматургічному та стилістичному аналізу запропонованих творів, але й особливостям їх виконання, надаватися конкретні поради, спрямовані на подолання вокальних труднощів.

Початковий етап (2 курс) роботи студентів у класі вокального ансамблю над рекомендованими творами передбачає необхідність поставлення і вирішення низки завдань, а саме:

- аналіз змісту літературного тексту;

- порівняння структури літературного і музичного текстів (особливості інтонаційної будови вокальних партій, співвідношення вокальних партій між собою та інструментальним супроводом, загальна композиція твору, моменти, метроритмічні та гармонічні особливості тощо);

- визначення кульмінації твору, розподілення дихання в залежності від смислових і синтаксичних акцентів, розставлення цезур;

- визначення вокально-технічного і динамічного плану виконання твору відповідно до вокальних можливостей співаків ансамблю.

У процесі роботи над твором, студентам дається інформація щодо епохи, в якій творив композитор, його стилю, жанру твору, що допомагає вірно визначити авторський задум і краще розкрити образну сферу.

Робота над поетичним текстом вимагає звернути увагу на структуру твору, знайти основні розділи, кульмінацію, уявити, якими вокальними засобами донести до слухача всі емоційно-образні нюанси твору.

На початковому етапі основна увага приділяється роботі над поетичним і музичним текстом, інтонуванню, фразуванню, чистоті строю ансамблю. Суттєву допомогу в такій роботі може надати використання сучасних технічних засобів навчання (запис на звуконосії). Слід запропонувати студентам проспівати твір в одній динаміці та записати його виконання на звуконосії. Потім прослухати запис з нотами в руках, роблячи нотатки за ходом виконання, позначаючи всі необхідні моменти для покращення звучання в тех-

нічному та художньому плані. Аналогічну роботу можна зробити і з регулювання темпу. Такий прийом повинен допомогти студентам почути себе, виявити свої недоліки або впевнитись у правильності вибраної інтерпретації.

Цьому етапу притаманна велика кількість різноманітних недоліків, до яких слід віднести: артикуляційні, метроритмічні та інтонаційні.

Артикуляційні недоліки — найбільш поширені (але найменш усвідомлюються студентами) і суттєво впливають на голосоутворення та сприйняття слова слухачем. Недбала артикуляція, неякісне вимовлення, а в окремих випадках і невимовлення деяких букв, погіршують не тільки якість звука, а й передачу виконавцями всієї гами почуттів.

Розвиток співацької дикції — дуже важливе й складне завдання, яке вимагає комплексного вирішення в процесі навчання студентів-вокалістів у класі з фаху, на уроках вокального ансамблю і в оперній студії. Саме на початковому етапі занять в ансамблі слід приділяти особливу увагу якості дикції. Без чіткої дикції неможливо повноцінно донести до слухача «омузикалене» слово, яке несе в собі образно-смысловий, емоційний зміст твору.

Артикуляційними вправами для розвитку дикції можуть служити всі твори, які проходять у класі вокального ансамблю. Для цього слід тільки звернути увагу студентів на якісне вимовлення тексту. Постійна увага викладача до вимовлення і донесення слова до слухача студентами під час виконання творів значно покращує становище. Однак мають місце стійкі недоліки дикції. В цьому разі можна порекомендувати окремі вправи, які наведені у збірці «Вокально-артикуляционные упражнения и этюды» С. Павлюченко [2].

Метроритмічні недоліки під час співу в ансамблі на початковому етапі зустрічаються досить часто. Цьому причин декілька. Перша причина — недостатня загально-музична підготовка студентів-співаків (в деяких випадках). Ця причина поступово нівелюється і зникає внаслідок накопичення практичного досвіду і покращення музично-теоретичної підготовки студентів. Друга причина — недоліки вокальної техніки (а іноді і перебудова манери співу). На першому або другому курсах можливі недоліки вокальної техніки внаслідок недостатнього розвитку голосового апарату. Третя причина — недостатня напрацьованість внутрішнього почуття метру. Четверта

причина — недостатній досвід ансамблевого співу. П'ята причина — недбале ставлення до музичного тексту. Як правило, ці недоліки поступово зникають, якщо викладач звертає на них увагу, робить студентам зауваження і працює над їх виправленням.

Інтонаційні недоліки у співі студентів молодших курсів мають місце також досить часто. Ці недоліки можуть бути обумовлені різними причинами. Перша — недоліки вокально-технічного характеру (недостатньо вільна вокалізація, обмеженість діапазону, ненапряцьованість опори дихання, регістрові проблеми, форсований звук, невірна атака звука та інше). Друга — недостатній рівень розвитку музичного слуху (ладовий, гармонічний тощо). Третя — недостатній досвід ансамблевого співу. Четверта — низький рівень розвитку музичного мислення. Якщо інтонаційні недоліки на другому курсі зустрічаються досить часто, то на третьому вони майже зовсім відсутні, що обумовлено постійною копіткою роботою в класі з фаху і вокального ансамблю.

Ураховуючи необхідність поступовості і послідовності у формуванні навчального репертуару, на початковому етапі бажано брати для вивчення твори невеликого діапазону, з плавним голосоведенням, нескладні за метро-ритмічною побудовою. Дуже корисним музичним матеріалом можуть бути українські народні пісні в обробці відомих композиторів, нескладні авторські пісні та романси.

Наступний етап (3 курс) в процесі становлення і розвитку молодого співака має велике значення, бо саме на цьому курсі визначається професійна орієнтація студента-співака щодо оперної чи концертно-камерної діяльності. Заняття в класі вокального ансамблю, як і заняття в класі з фаху, концертно-камерного співу і оперного класу, повинні допомогти в цьому.

Незалежно від майбутньої професійної орієнтації студентів, на даному етапі продовжується вдосконалення навичок, напрацьованих на попередньому курсі. Змінюються склади ансамблів. Це можуть бути віртуозні дуети для мішаних складів, тріо, квартети, з супроводом чи без супроводу, канони, поліфонічні ансамблі. Такі ансамблі вимагатимуть від студентів професіонального підходу до роботи.

Основна увага повинна приділятися роботі над якістю художнього виконання творів, відпрацюванню нових звукових якостей, особливостей інтонування, тембрової наповненості, відчуття слова, фрази,

стилю. В цьому напрямку важливо навчити молодих співаків більш витонченому нюансуванню, розподілу динамічних відтінків.

Робота студентів зосереджується на окремих сторонах виконуваних творів, зокрема, рисах музичного викладу, вокальних підходах до найскладніших елементів, динамічному плані творів, обов'язковому виконанні позначок композитора. Особливе значення приділяється образній сфері твору і необхідності донести її до слухача. В процесі навчання докладний музичний аналіз повинен стати завданням для самих студентів, побуджуючи їх до самостійного пошуку матеріалів, спроможних глибше розкрити художні таємниці кожного твору.

Велике значення в удосконаленні навичок ансамблевого співу на завершальному етапі навчання, як і на початковому, має репертуар. Його поступове ускладнення дає змогу ґрунтовно засвоювати необхідні навички ансамблевого співу, відшліфувати майстерність виконання творів і націлювати увагу студентів не тільки на технічні деталі, але й на пізнання глибин художнього змісту. Практикуються більш розвинені ансамблі з великим складом учасників, підвищуються вимоги до якості художнього виконання творів, що вимагає від студентів професійного підходу як до вивчення творів, так і їх виконання.

У зв'язку із збільшенням складів ансамблів, на перших заняттях знову виникають проблеми узгодженості артикуляції, метроритму, інтонування, злиття голосів, як і на початковому етапі навчання. Навички ансамблевого співу, напрацьовані на попередньому курсі, допомагають впоратись з цими недоліками.

До найбільш поширених недоліків завершального етапу слід віднести часткове невиконання динамічних та інших позначок композитора, недостатньо точно розставлені або зовсім відсутні смислові акценти, в'яло акцентована кульмінація твору, невиразна кода. Однак, найбільшу проблему уявляє відсутність злитності звучання голосів в ансамблях великих складів внаслідок різниці в манері співу кожного ансамбліста, а також неоднчасне зняття звука на кінцівках фраз, несинхронна артикуляція, зняття з дихання при переході на *piano*, недостатнє почуття партнера. Загалом, усі вокально-технічні недоліки, над якими працюють викладачі в класах з фаху, суттєво впливають на роботу класу вокального ансамблю.

Для вирішення проблеми поєднання звучання голосів в ансамблі можуть бути рекомендовані такі підходи:

- робота з кожною партією окремо з метою покращення звуковедення для досягнення потрібного звучання;
- поєднання партій попарно (перша і друга, перша і третя, друга і третя і т. д.);
- робота з ансамблем на нескладних частинах обраного твору;
- поступове пом'якшення звучання голосів, не допускаючи зняття з дихання.

Значна увага в роботі з ансамблями на завершальному етапі приділяється напрацюванню різних виражальних засобів і в першу чергу динамічним відтінкам. Рівень вокально-технічної підготовки студентів цього курсу дозволяє використовувати динамічні відтінки від *piano* до *forte*, але викладач повинен слідкувати за тим, щоб *forte* не було форсованим, крикливим, а *piano* не знятим з дихання.

Завершуючи перелік недоліків ансамблевого співу слід підкреслити, що всі проблеми, які можуть виникнути в роботі з кожним конкретним ансамблем, передбачити неможливо і тому подолання їх залежить від педагогічної майстерності викладача і здібностей студентів.

Підводячи підсумок наведеного вище, слід зазначити, що процес роботи над музичними творами нескінченний. Кожний новий твір відкриває перед виконавцем нові обрії, ставить нові завдання, які потрібно вирішувати в процесі його втілення. Робота над кожним новим твором, сприяє накопиченню творчого досвіду, зростанню професійної майстерності виконавців, формує артистичну індивідуальність, що стане важливою основою майбутнього творчого життя.

Література

1. Дабаета І. Аналіз поетического текста как компонент целостного анализа вокального произведения: Автореф. дис... канд. искусств. — М., 1985. — 17 с.
2. Павлюченко С. Вокально-артикуляционные упражнения и этюды. — М.: Музыка, 1968. — 109 с.

Відомості про авторів

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Скрипник Олексій Вікторович — проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, заслужений діяч мистецтв України, професор, композитор.

Мозговий Микола Петрович — народний артист України, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри теорії методики вокалу Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова, директор Національного палацу мистецтв «Україна».

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Пилатюк Олена Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Тукова Тетяна Валентинівна — проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики і фольклору.

Рудуман Ірина Олександрівна — випускниця Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, музикознавець.

Гамова Ірина Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Осадча Світлана Вікторівна — кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, старший викладач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Ущанівська Олена Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, докторант Київського національного університету культури і мис-

тецтв, старший викладач Донецького факультету менеджменту і бізнесу КНУКіМ.

Хананаєв Сергій Віталійович — директор музичного училища Дніпропетровської консерваторії імені М. І. Глінки, здобувач Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Рубінська Катерина Сергіївна — студентка Донецького національного університету (філологічний факультет), науковий керівник — доктор філологічних наук, професор М. М. Гіршман

Зав'ялова Ольга Костянтинівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Лаєрик Наталія Ізмаїлівна — доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

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.

Пономаренко Олена Миколаївна — доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва

Доніна Роксана Леонідівна — доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Вокалюк Петро Васильович — старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Качмарчик Володимир Петрович — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Крупей Михайло Васильович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Штукар Олена Євгенівна — аспірантка Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, диригент-хормейстер Народного художнього колективу — дитячого хору «Щедрик», начальник творчого відділу Національної всеукраїнської музичної спілки.

Литвинець Таміла Анатоліївна — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів, завідувач сектора педагогічної практики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Ляшенко Юрій Валентинович — доцент кафедри академічного співу, начальник навчального відділу Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Зміст

І. Історичні, теоретичні та естетичні проблеми музичного мистецтва

О. В. Тюрикова

КАЛЕНДАРНІ ПІСНІ ЗИМОВОГО ЦИКЛУ: ПРОБЛЕМИ
ЗБЕРЕЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ
ДОНЕЦЬКОЇ ТА СУМІЖНИХ ОБЛАСТЕЙ) 3

А. В. Скрыпник

АЛЕАТОРИКА В КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ СИМФОНИЙ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ SINFONIA LARGA
И СИМФОНИЯ № 4 «LIRICA» ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА) 11

М. П. Мозговий

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА МУЗИКА:
ОСОБЛИВОСТІ МАСОВОГО ВПЛИВУ 21

О. О. Дерев'янченко

ЗВУКОВІ СВІТИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
АВАНГАРДУ 1960-Х РОКІВ 29

О. Б. Пилатюк

МИРОСЛАВ СКОРИК У СПІЛКУВАННІ З ВИКОНАВЦЯМИ
СВОЇХ ТВОРІВ (ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) 40

Т. В. Тукова, И. А. Рудуман

ТРИ ВАРИАЦИИ НА ГОГОЛЕВСКУЮ ТЕМУ:
«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» В ОПЕРАХ П. ЧАЙКОВСКОГО,
Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА, Н. ЛЫСЕНКО 48

И. В. Гамова

О СПЕЦИФИКЕ КОНЦЕРТНЫХ ФУГ А. КАРАМАНОВА 59

О. А. Шумилина

«ДА ВОСКРЕСНЕТ БОГ» М. БЕРЕЗОВСКОГО
И Д. БОРТНЯНСКОГО: ДВЕ ВЕРСИИ ОДНОГО КОНЦЕРТА? 69

С. В. Осадча ЛІТУРГІЧНА ПРИРОДА ПРАВОСЛАВНИХ БОГОСЛУЖБОВИХ ПІСНЕСПІВІВ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	78
О. М. Ущанівська СХІДНА ТЕМАТИКА У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (ДО ПРОБЛЕМИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ)	86
С. В. Хананаев ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДНЕПРОПЕТРОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ	98
Е. С. Рубинская ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ	105

II. Теорія і практика музичного виконавства

О. К. Зав'ялова ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКІВЩИНИ КІНЦЯ ХVІІІ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ	113
Н. И. Лаврик СОНАТЫ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО В. СЕЧКИНА И А. КОСТИНА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ	124
Н. Л. Биджакова КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Ю. В. ГУСЕВА: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ	134
О. М. Пономаренко УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТИНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ	141
Р. Л. Донина РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ-МУЗЫКОВЕДОВ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. ШАМО «КАРТИНЫ РУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ»)	147

П. В. Вокалюк

ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНА РОЛЬ ТРУБИ В СИМФОНІЗМІ
С. ЛЮДКЕВИЧА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ
«НЕ ЗАБУДЬ ЮНИХ ДНІВ») 157

В. П. Качмарчик

ФЛЕЙТОВОЕ НАСЛЕДИЕ И. С. БАХА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ
И СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ 166

М. В. Крупей

ВІБРАТО НА САКСОФОНІ
(З ДОСВІДУ ОДЕСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ) 178

О. Є. Штукар

СТРУКТУРА І СПЕЦИФІКА МИСЛЕННЯ
ХОРМЕЙСТЕРА ТА ЇЇ ПРОЯВИ
В ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ 190

А. Литвинець

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДОМРИСТА
(ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ) 198

Ю. В. Ляшенко

МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ
НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА
ПРОФЕСІЙНИХ СПІВАКІВ 207

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 217

Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. — Донецьк: М89 ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008.— Вип. 8.— 224 с.

Збірка має певну тематичну спрямованість: переважна більшість статей присвячена актуальним проблемам української музики в різних дослідницьких ракурсах (історичному, теоретичному, естетико-культурологічному, виконавському та методико-педагогічному). Авторами статей є як відомі, так і молоді науковці провідних музичних центрів України.

Збірка адресована викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтва, широкому культурному загалу.

УДК 78(08)
ББК 85.31