

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

вишук 12



Донецьк - Львів
2012

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

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 12

Донецьк-Львів
Юго-Восток
2012

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1
ББК 85.34
М89

Редакційна колегія:

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

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

Кияновська Л. О. — доктор мистецтвознавства, професор;

Козаренко О. В. — доктор мистецтвознавства, професор;

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

Качмарчик В. П. — доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

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

Редактор-упорядник

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

*Рекомендовано до друку вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 3 від 31.10.2012 р.)*

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

*Збірник внесений до нового Переліку наукових фахових видань України
в галузі мистецтвознавства*

*Постанова Президії ВАК України № 1—5/8 від 22 грудня 2010 р.
Бюлетень ВАК України, 2011, № 2*

© Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2012
© Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2012

I. Історичні та теоретичні проблеми музичного мистецтва

УДК 784.4

О. В. Тюрікова

ПІСЕННА САМОСВІДОМІСТЬ СУЧАСНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ВИКОНАВЦІВ ДОНБАСУ

Сьогодні вітчизняні фольклористи, повертаючись з експедицій, з жалем констатують звуження фольклорної сфери творчості, а подекуди і абсолютне зникнення пісенних традицій. В усякому разі власне традиційні зразки пісенного фольклору (часто в осколковому вигляді, особливо це стосується обрядового матеріалу) у лівобережній частині України вдається записувати переважно від жінок найстаршого віку. «Кінець продуктивної стадії традиційної пісенної культури» [11, с. 50] відчувають і самі виконавці. Так, в с. Боромики Чернігівського р-ну Чернігівської обл. жіночки впевнені, що є останніми хранительками місцевої пісенної традиції, бо після них «вже ніхто не заспіває навияж-ку» (з матеріалів експедиції 2012 р.), тобто давніх традиційних пісень.

І все ж, попри всі песимістичні твердження, говорити про абсолютне і остаточне зникнення фольклорних форм творчості зарано. Бо ще достатньо представників селянського середовища, які за молодих літ були не просто свідками, але й активними учасниками фольклорно-виконавської дійсності. Сьогоднішні співаки пенсійного віку згадують про те, як брали участь в обрядових календарних (правда, переважно зимових) та родинних (перш за все весільних) дійствах, у зимових вечорницях та весняно-літніх вулишніх гуляннях, як співали у складі колгоспних ланок чи бригад (кожного дня /!/, адже співали по дорозі на роботу і з роботи) або з сусідами на ослончику перед хатою ввечері після трудового дня.

У цьому ж контексті (і як це не дивно для фольклористів) нинішні респонденти дуже схвально відгукуються і з сумом пригадують часи, коли в їхніх селах діяли самодіяльні колективи, що існували завдяки налагодженій культосвітній роботі у клубній системі, яка тепер зберігається переважно в окремих великих селах. Виявляється, що сьогоднішні фольклорні виконавці у переважній більшості в минулому були активними учасниками самодіяльності, яка, на їх погляд, була

© О. В. Тюрікова, 2012

важливою ланкою для підтримування пісенної культури села, не зважаючи на те, що клубний репертуар складався не тільки з народних, а й з відомих радянських масових пісень. Проте респонденти і тоді, і зараз особливо не диференціюють свій репертуар, головною для них була і залишається можливість творчого, власне пісенного, самовираження, задоволення своїх художніх потреб.

Цю тенденцію в структурі функціонування фольклору вітчизняні дослідники почали відзначати майже півстоліття тому. Так, відомий етномузиколог І. Земцовський ще у 70-х роках ХХ ст. писав про фольклор тодішньої сучасності: «Художня творчість все більше стає для народу мистецтвом і тільки мистецтвом; у ній все менше прив'язаності до праці, обряду й інших форм побуту, все менше позатворчої функціональності. З подоланням вікових традицій сучасна народна творчість <...> все виразніше перетворюється на окрему від праці область власне художньої діяльності, власне естетичних переживань. Беручи найбільш життєздатні елементи селянської та міської традицій фольклору, по-новому оцінюючи їх, сучасна народна творчість іде до майбутнього принципово іншим шляхом — шляхом професіоналізму» [7, с. 74].

Напочатку 80-х український провідний науковець у сфері етномузикології С. Грица підтверджує типологічність цього явища, відзначаючи виникнення в надрах фольклору *самодіяльного виконавства*: «Ця обставина змінює форми «суспільного обігу» фольклору, перетворює його з *мистецтва для себе в мистецтво для інших*» [5, с. 58]. З часом ланка самодіяльного виконавства «стає самостійною і перетворюється в нову стадію в розвитку фольклору, відзначаючись і новими характеристиками в порівнянні з «класичними» формами його побутування» [там само]. Наведених висновків С. Грица дійшла, досліджуючи в 1975 та 1977 роках побутування сучасного фольклору на урбанізованих об'єктах — Чорнобильській АЕС, Бурштинській ДРЕС та Новодніпровському гідрокомплексі, «що становлять собою перехідний варіант від сільського до міського типу виробництва, від «закритого» до «відкритого» середовища»¹ [5, с. 54].

Для вивчення функціонування фольклору в інтегрованому або «відкритому» середовищі, С. Грицею [4; 5] на вказаних вище урбанізованих об'єктах були проведені не тільки збір фольклорного матеріалу, але й конкретно-соціологічне опитування трудівників. Серед питань розгорнутої анкети були, зокрема, й такі, що стосувалися знань звичаїв, обрядів, пісень, участі респондентів у художній самодіяльності, їхніх художніх зацікавлень, смаків, оцінки фольклору і визначен-

¹ «Закрите» середовище — соціально і етнічно компактне, репрезентує сільське середовище, «відкрите» — соціально та етнічно інтегроване — міське [5, с. 53].

ня його місця в сучасній культурі (зразок анкети наводиться в кінці вказаної статті [4, с. 97–100]). На основі зібраних матеріалів вивчалися і аналізувалися власне фольклорні твори, форми виконання і виконавська стилістика респондентів інтегрованого середовища, а також їх *ставлення* до художньої творчості, в тому числі до фольклорного співу загалом, до пісенних традицій їх малої батьківщини, зокрема (середовище вказаних об'єктів є інтегрованим саме тому, що формувалося з тих, хто приїжджав на будівництво промислових підприємств, населених пунктів навколо їх і зрештою залишився в них жити). Відповідаючи на питання, респонденти демонстрували своє *усвідомлення* і *свідоме* ставлення до народнопісенних традицій, до свого творчого самовираження.

Виділені в попередньому тексті поняття мають принципове значення для наших подальших міркувань, оскільки безпосередньо дотичні до особливостей функціонування фольклору в Донбасі — регіоні, який поєднує в собі риси різних середовищ: і «закритого», і перехідного варіанту, і «відкритого». Причому це стосується не диференційовано сільських, селищних і міських поселень, а саме сіл як основного осередку функціонування фольклорної творчості, оскільки в них переважною більшістю є різнорегіональне (для українців) та різнонаціональне населення, яке до того ж має не просто переселенський статус, а ще й різний переселенський «вік» — від XVII ст. по сьогоднішній день [14].

Зазначені у названих працях С. Грици [4; 5] прояви мислення, підкреслені нами, спонукали до пошуку поняття, яке буде найбільш продуктивно «працювати» при дослідженні сучасної фольклорної культури в Донбасі. Історико-культурна специфіка регіону, характер середовища, сучасність з її технізацією і глобалізацією обумовлюють більш яскравий вплив на фольклорну творчість чинника, який пропонується назвати *пісенною самосвідомістю*² (ПС).

Але, в українській фольклористиці давно і успішно функціонує інше поняття, за смыслом майже тотожне до ПС. Це є поняття модусу мислення середовища (ММС), уведене в науковий обіг С. Грицею [2; 3;

² Нагадаємо одне з загальних визначень «самосвідомості», за яким це є «усвідомлення, оцінка людиною свого знання, морального обліку й інтересів, ідеалів та мотивів поведінки, цілісна оцінка самого себе як діяча, як істоти, що відчуває і мислить <...>. Самосвідомість формується на певному шаблі розвитку особистості під впливом образу життя, який вимагає від людини самоконтролю власних вчинків та дій, прийняття повної відповідальності за них» [13]. Це поняття широко застосовується у філософії, психології, соціальних науках, однак в останніх частіше вживається поняття «етнічна самосвідомість», «національна самосвідомість». При цьому етнічну самосвідомість можна вважати більш сталою і стабільною в порівнянні з національною, оскільки процеси націотворення подекуди продовжують вирувати, в тому числі й в Україні.

6]. За визначенням автора модус мислення охоплює «синтез понятійних і рецепторних начал, які утворюють світоглядну систему установок та орієнтацій у життєвій і творчій діяльності етносу. Модус мислення середовища залежить від територіального розташування етносу, рівня його соціально-економічного та культурного розвитку, характеру діяльності й традицій, контактів з іншими етносами, від співвідношення фольклорної та літературної творчості. <...> Модус мислення є певною *системою понять, прийнятою даним середовищем* /виділено мною. — *О. Т./»* [6, с. 18]. У наведеному визначенні нами підкреслена думка про прийнятність відповідним середовищем певної системи понять. Власне у цьому й полягає різниця між ММС як явищем достатньої стабільності, бо закріплене фольклорною традицією, і ПС, яка, навпаки, характеризується процесуальністю, є плинною і змінною, оскільки формується і змінюється протягом життя індивіда і виявляється в сучасній культурі. При цьому ПС взаємопов'язана з етнічною чи національною самосвідомістю (дивись виноску 2), переймаючи її ознаки стабільності, традиційності, які пов'язані з тривалими етапами існування етносів та націй. Можна додати, що в умовах регіонально й національно інтегрованого суспільства України функцію стабільної основи може виконувати і регіональна самосвідомість. Але, особливо наголошуємо, що пропонуване поняття ПС ні в якому разі не заперечує і не відмінює ММС, а доповнює останнє, точніше накладається на нього, можливо навіть утворює ще один — четвертий рівень ММС (на додаток до етнічного, етнографічного та індивідуального [2, с. 95]).

Логічність і можливість використання поняття пісенної самосвідомості підтверджується результатами наших попередніх досліджень і сучасними спостереженнями. Так, у статті 2003 р. [14] ми відзначали, що серед інших українських регіонів Донбас вирізняється активністю і динамічністю трансформацій саме у сфері фольклорної творчості. Її пропонувалося розглядати не як єдину в стильовому відношенні регіональну традицію, а як складену фольклорну культуру з репрезентантами на рівні локальної традиції (тобто традиції окремого поселення), музичного зразка (твору) чи навіть елемента пісенної стилістики. Також у статті наголошувалося на особливо динамічному характері фольклорної культури, що одночасно є і процесом, і результатом переплавлення «свого» і «чужого», взаємодії вказаних репрезентантів.

Розглянемо далі механізм формування і виявлення пісенної самосвідомості сучасних виконавців, як вона визначає фольклорне виконавське середовище, впливає на або зумовлює збереження/продовження народнопісенної традиції, яким чином відбивається на формуванні пісенного репертуару, особливостях виконавської стилістики тощо.

Зазначимо ще раз, що фольклор на території Донбасу піддається активним трансформаціям. Трансформації підлягають усі компоненти фольклорного комплексу, включаючи й форми функціонування пісенного фольклору, й поетичні тексти, й мелодику (в найширшому значенні цього поняття) народних пісень. У процес трансформації втягнений і так званий людський фактор, тобто виконавці, які, фактично, обумовлюють і визначають як в цілому стан фольклорної культури, так і, зокрема, специфіку певної конкретної традиції, тобто традиції певного населеного пункту чи виконавської групи. Останнє, до речі, є більш реальним і об'єктивним, оскільки сьогодні фольклор певного куточка України (поселення або навіть одного з його країв) репрезентує саме конкретна виконавська група, яка, і це в найкращому випадку, найчастіше і є єдиним представником, єдиною виконавською ланкою, тобто носієм і зберігачем місцевої народнопісенної традиції.

Прикро, але ми змушені констатувати, що в Донецькій області вже наявні села, де немає людей, які знають і можуть заспівати народних пісень. Наприклад, у с. Петропавлівці Амвросіївського р-ну, в якому ми сподівалися віднайти хоч би якісь свідчення про лемківську фольклорну традицію³, один з респондентів М. П. Данило (1941 р. н.), який має чудову інтонацію, бо походить з пісенної родини, де багато співали, а батько грав на сопілці, категорично відмовився співати, оскільки все, що знає, за його словами, сьогодні звучить по українському радіо, тому, на його думку, вже не може вважатися фольклором. А О. П. Путря (1945 р. н., також з родини лемків), змогла лише показати зошит, в який записала кілька російських широко відомих пісень типу «Вот кто-то с горочки спустился». І саме вона сказала, що зараз в селі абсолютно ніхто не співає народних пісень (матеріали експедиції 2012 р.).

Деяко інша ситуація склалася в с. Семенівці⁴. Тут понад 20 років існував чудовий фольклорний ансамбль «Надія», від якого вдалося записати достатньо повний репертуар семенівської пісенної традиції. Частина матеріалів увійшла до публікації. Це, зокрема, опис весілля з піснями [9], колядки і щедрівки [10], а також декілька ліричних пісень [12], а обласний учбово-методичний центр культури видав аудіоальбом з двох дисків (автор проекту — Л. М. Васіна). На сьогоднішній день майже всі співачки пішли з життя, колективу більше немає, а його керівник-організатор, директор місцевого клубу В. С. Кравченко, яка всі роки була поруч зі співачками, дуже добре знає населення і продовжує працювати з наступними поколіннями учасників художньої самодіяльності, стверджує, що тепер вже ніхто не знає семенівських фольклорних пісень, а

³ З історії села відомо, що його мешканцями в 1946 р. стали переселенці з Лемківщини [8].

⁴ Сьогодні Семенівка є окраїною м. Краматорська.

якщо щось і пам'ятає, то не здатний їх заспівати в традиційній виконавській стилістиці, як її представляли учасниці «Надії». Отже, в селі була міцна, а головне, цікава і яскрава народнопісенна традиція, але зі смертю талановитих співачок вона перервалася.

Звичайно, при фольклористичному обстеженні певного населеного пункту, збирачі працюють з індивідуальними виконавцями, з ситуативними групами (які утворюються, наприклад, завдяки наполегливому проханню фольклориста), з родинними ансамблями або ансамблями давніх друзів і колег по роботі. Під останнім розуміємо не тільки чинну при клубі концертуєчу одиницю, але й будь-яке побутове об'єднання співаків, які гуртуються завдяки дружнім стосункам, відзначаються палкою любов'ю до пісенної творчості, мають не зникаюче тяжіння до колективного співу. У випадку індивідуальних носіїв фольклорної спадщини чи ситуативних груп, які вже не мають співочої практики, пісенна самосвідомість, фактично, перетворюється на підсвідомість, активізація якої відбувається хіба що завдяки контакту з фольклористом. У ансамблях же, як правило, збираються люди з активною життєвою позицією, що живить потяг до творчості і сприяє формуванню, дієвості, проявленню ПС.

На жаль, доводиться констатувати, що фольклорне виконавство сьогодні вже не має ознак масового явища. Більшість осіб тепер є переважно пасивними споживачами пісенної музики, яка зараз звучить чи не з кожного куточка опанованого людиною простору або транслюється через прилади (радіо, телевізори, телефони, сматрфони, плеєри), якими вона користується повсякденно і повсякчасно. При цьому добре знайомий і улюблений старшими поколіннями радіоприймач молоддю взагалі сприймається як щось старе і ретроградне, майже музейний експонат.

А між тим, саме радіо для мільйонів людей багато десятиліть було, а подекуди залишається і тепер, вірним пісенним товаришем і другом, який виконував функцію співака — носія «інших» (не нашого села) традицій, забезпечував передачу (усним способом, між іншим!) пісенних творів не в межах свого локального осередка, а на далекі відстані, в масштабах цілої держави — України, а в недалекому минулому і ширше — Радянського Союзу (маємо свідчення, що й у сибірських містах, широкі маси росіян, які, природно, не знали української мови, із задоволенням слухали українські пісні у виконанні В. Івасюка, С. Ротару, тріо Мареничів тощо). Отже, в такий спосіб у середині ХХ ст. утворилося ще одне усне джерело для поповнення репертуару носіїв фольклорних традицій.

Але для декого з виконавців музика з ефіру повністю перекрила чи заступила фольклорну пісенність. Так, в с. Серебрянці Артемівського р-ну Донецької обл. експедицією ВАМДФ 2007 р. був зафіксований такий факт. Тут одна зі співачок у дуже ультимативній формі заявила,

що старі пісні (власне традиційні, до того ж обрядові, які при ній фольклористам вдалося почати записувати від її сусідок) є нудні, нікому не потрібні і не цікаві, а треба співати сучасні, якими для неї виявилися пісні з радянських кінофільмів і радянські масові пісні типу «Деревенька моя», «Вот кто-то с горочки спустился», сучасні популярні українські, подібні до пісень «Ой на горі два дубки», «Козак гуляє весілля» тощо (пригадаймо також висловлювання М. П. Данила, наведені вище). Отже, трансформації у фольклорній творчості відбуваються в тому числі й під впливом занадто наповненого музикою простору (до речі, сьогодні дехто навіть ховається від такого звукового перенасичення, або, навпаки, відсторонюється від решти світу, теж ховаючись за звучанням музики, що лунає з навушників).

Повернемося до виконавців, творчістю яких підтримується сьогодні збереження фольклорної пісенної культури. Мабуть вже з кінця ХХ століття, головною виконавською ланкою у фольклорному середовищі ставали такі пенсіонери, які ще жили активним життям — порались по господарству, виховували онуків, займалися в клубній самодіяльності, співаючи як у хорових (народних чи академічних) колективах, так і у фольклорних ансамблях. При цьому активну частку їхнього співацького репертуару складали саме народні пісні, які вони засвоювали природним способом, переймаючи від носіїв традиції попереднього покоління в процесі активної виконавської практики — як повсякденної, так і святкової (родинної, календарної, офіційно-державної). Зрозуміло, що деякі клубні фольклорні ансамблі співали місцеві народні пісні, а також пісні, почуті по радіо і телебаченню, а деякі працювали вже виключно на клубному репертуарі. Останній складався з пісень, які містилися в опублікованих збірниках, або розповсюджувалися у вигляді репертуарних листків, що надходили з обласних чи республіканських науково-методичних центрів народної творчості. Включення ж місцевих пісень до репертуару клубного хору залежало від пропозицій учасників хору і здатності керівника задовольнити такі побажання. Означені тенденції мають місце і в сучасній дійсності, з тією лише різницею, що сьогодні значно зменшилася кількість як клубних колективів, так і побутових груп. Узагальнюючи сказане, можна стверджувати, що народнопісенна творчість функціонує у двох площинах: як суто фольклорна, що забезпечує збереження ММС або його трансформацію з переключенням на ПС в умовах взаємодії та об'єднання різнорегіональних творів в активній співочій практиці, і як вокально-виконавська, що сприяє виявленню виключно пісенної самосвідомості.

Ще одним чинником, що сприяє функціонуванню саме ПС, є той факт, що, за словами деяких сучасних респондентів, фольклорні пісні припинили широко звучати по селах чи не кілька десятків років тому.

Тож, частина нинішніх знавців народних пісень вже не мали контактів із власне фольклорним середовищем, а виховувались у сфері шкільної та клубної художньої самодіяльності. Подібна ситуація була зафіксована у сел. Зуївці. Мабуть саме тому, що виконавці, які на момент контакту з фольклористом, були учасниками клубного фольклорного (!) ансамблю протягом понад 20 років і не мали стосунків зі справжньою фольклорною культурою, навіть поскаржилися на те, що їм набридло співати одні й ті ж пісні (і, як з'ясувалося, в дуже обмеженій кількості!) протягом цих років, тому просили допомогти їм оновити репертуар. Але в запропонованих фольклорних збірниках вони нічого не вподобали. Більше того, зізналися, що фольклорні пісні не розуміють, не можуть запам'ятати і відтворити мелодії, бо складні. До речі, тепер цей колектив визначає себе як ансамбль народної пісні.

На щастя далеко не завжди клубна самодіяльність мала подібний агресивний вплив на фольклорне середовище. Частіше між цими двома системами виконавської пісенної творчості встановлювалися контакти із взаємозворотніми зв'язками. Так, у селах Єгорівці Волноваського р-ну, Первомайці Ясинуватського р-ну, Глинка Старобешівського, Олександринці⁵ та ін. із задоволенням пригадують часи, коли в їхньому селі були хорові колективи. Цікаво, що свої попередні творчі реалізації у шкільному віці чи в роки реального існування клубної самодіяльності, виконавці вважають закономірними, правильними, фольклорними (!) — співали ж бо в народному хорі або у вокальному ансамблі, в репертуарі були народні пісні під супровід баяну — народного (!) інструмента. При цьому виконавці ніколи не замислювалися над тим, що пісні вони вивчали під керівництвом музиканта-професіонала, який, на думку співаків, вчив (!) правильно (!) співати. Отже, репертуар таких виконавців народних пісень підбирався керівником, який мав або освіту середньої культосвітньої, музичної чи музично-педагогічної ланки (училища), або й вищу (інститут культури, педінститут, консерваторія).

На перший погляд такий репертуар не може розцінюватися як фольклорна традиція, тим більше відповідного населеного пункту. Звичайно ж, і стилістика виконуваних творів також не може вважатися фольклорною, бо вони часто-густо бралися з опублікованих джерел, тобто вже піддалися певній обробці — хормейстерській, композиторській. Зрозуміло, саме такі пісенні твори першими пригадуються виконавцями на сеансі запису фольклору. Так, в с. Первомайці Ясинуватського р-ну (експедиція 2012 р.) усі співачки — В. П. Шевченко, 1936 р. н., Р. І. Пиленок, 1941 р. н., О. П. Степутіна, 1941 р. н.,

⁵ Сьогодні Олександринка є окраїною м. Докучаєвська.

К. П. Талі, 1941 р. н. в минулому займалися в шкільній та клубній самодіяльності, знають досить багато пісень, які перейняли від своїх батьків, сусідів, чи почули в аудіо і теле ефірі. Але, як з'ясувалося, далеко не всі пісні виходить злагоджено заспівати разом. Пояснюється це і тим, що троє жінок переїхали до Первомайки в дорослому віці з різних місць (Кубань, Сумська область, південь Донецької), і тим, що «на поверхні» пам'яті знаходяться пісні з баянно-хорового або ефірного репертуару — «Ой там на точку, на базарі», «Продай, милий, сиві бички», «Ой піду я понад лугом, ну-да я», «Ой ходила дівчина бережком», «Ой дівчино, шумить гай», «Ішов козак потайком». У процесі ж подальшої роботи виявилось, що співачки володіють і більш цікавим репертуаром, включаючи календарно-обрядові, весільні, ліричні пісні (деякі у «своій» для кожної співачки версії), здатні на протяжний, варіантний спів. За словами жіночок, деякі з фольклорних пісень вони приносили в репертуар «свого» хору. Клубний колектив давно розпався, а виконувани й дотепер пісні співачки ніяк не диференціюють, і, скоріш за все, за відсутності зонішнього (керівник хора) втручання, піддають фольклоризації.

В означеному контексті на окрему увагу заслуговує селище Олександринка. Зараз адміністративно й економічно воно підпорядковується місту Докучаєвську і є його окраїною. Однак найстарші мешканці продовжують і сприймати його як село, і ідентифікувати себе з селянством, що є закономірним, оскільки більшість респондентів за радянських часів працювали в місцевому колгоспі. І все ж, не варто відкидати факт адміністративно-географічного розташування села в межах сучасного промислового містечка, й, отже, дотичності до міської культури. Фактично, в Олександринці переплелися всі три названі вище середовища — «закрите» сільське, перехідне містечково-селищне і «відкрите», міське. Тому його можна розглядати як зменшену до масштабів невеличкого села модель Донбасу.

Протягом літніх місяців 2011 і 2012 років було здійснено п'ять виїздів до села, відбулося чотири зустрічі з фольклорною групою і одна зустріч з польською родиною. У групі сім співаків — з 1935 по 1947 рік народження. Четверо респондентів місцеві за своїм родоводом, двоє — з Рівненщини (в Олександринці з 1960 і 1967 рр.), одна — з Луганщини (в Олександринці з 1969 р.). За освітою тут є випускники 7- і 11-тирічки, одна має вищу педагогічну освіту. За соціальним статусом переважають колишні колгоспники і робочі (зокрема, маляр-штукатур), одна — колишня вчителька української і російської мови і літератури. Родину поляків за походженням представляли мати — Р. С. Мосіна (1924 р. н.), освіта загальна середня і її донька А. О. Коденець (1956 р. н.), освіта вища культосвітня.

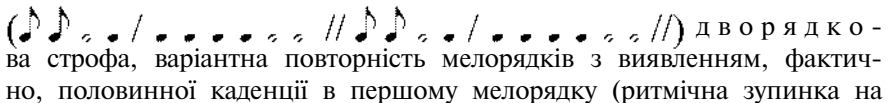
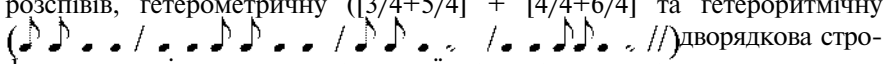
Раніше в Олександринці був Палац культури, де працювало багато гуртків, у тому числі — змішаний хор, чоловічий хор, вокальний ансамбль. Сьогодні ця культурна сфера села повністю зруйнована. Але є люди, які люблять співати і хочуть якимось поживити своє художнє життя, тому минулого року вирішили створити Клуб любителів народної пісні. Співаки, які зібралися разом, не є організованим концертним колективом, тим не менше вже кілька років із задоволенням беруть участь у міських і селищних концертах. Більшість пісень вивчили в минулому природним шляхом, коли фольклорний спів був звичним явищем для їхнього села.

Під час сеансів було записано 126 одиниць фонограм, у тому числі 17 пісень виконані двічі, 3 — тричі. З них 8 — це перекази чотирьох колядок і шедрівки, трьох дитячих закличок («Сонечко, сонечко», «Іди, іди, дощику», «Дощику, дощику, припусти»), дві весільних приспівки і дві польські пісні. Серед решти пісень — українська і російська традиційна («Ні тучки, ні хмарки, шей дощик іде», «Усі гори зеленіють тільки одна гора чорна», «Ой з-за гір, з-за гір вилітав сокіл» та ін.) і сучасна лірика («Скотилось ясне сонечко за тьомніе леса», «Я акація, я над кручею» та ін.) переважно любовної, родинної, соціальної (про бідну голоту, вбитого козака тощо) тематики, включаючи широко відомі народні романси («Ніч яка місячна», «Ой не світи, місяченьку», «В одном прекрасном месте» та ін.) і пісні («Ой дівчино, шумить гай», «Копав, копав криниченьку» та ін.), а також кітчеві зразки («От солнца лучи догорают» про помсту жінки-дантиста за «измену й обман» та ін.), перетекстовки (на мелодію «Несе Галя воду» — «Ой варила рибку», «Кури ж мої, кури», на мелодію «Раскинулось море широко» — «Раскинулось поле широко»), пародія «Ой піду я у контору».

Більшість пісень виконавці вважають місцевими, які завжди співалися в їхньому селищі, але кілька зразків чітко ідентифікують як рівненські (але, на це виконавці вказали тільки тому, що було запитання фольклориста) — «Посіяла жито поміж осокою», «Зелене листя, білі каштани», «Летіла зозуленька через круті гори», «Розв'яжите мені крилля» (цей зразок викликає сумніви щодо його регіонального походження, бо крім першого рядка решта тексту російськомовна), «От солнца лучи догорают» (повністю російськомовний текст). Загалом особливої різниці між рівненськими й місцевими піснями не відчувається, та над цим співаки й не замислюються, бо співують разом з молодих років. Тож не дивно, що більшість пісень об'єднані єдиною виконавською стилістикою — автентична манера співу з флажолетними призвуками в голосі, поділ на двоголосся з рідкими випадками триголосся, виконання виводу однією співачкою, обмежена мелодична варіантність, частіше в «партії» нижніх голосів, елементи

протяжності за рахунок огласовок, вставних складів, є кілька пісень і з розгорнутою протяжністю (наприклад, «Ой чого, соловейко, смутьон, невесьолой»).

Однак і в цьому достатньо злагодженому репертуарі виявляються зразки, за якими «проглядають» етапність і механізм стильової інтеграції. Так, пісня «Як приїхав мій миленький з поля» ніяк не виходила в колективному виконанні. Тоді довелося запропонувати заспівати окремо і по черзі двох жінок — К. Т. Вінніченко (місцева) і М. І. Бугайову (родом з Рівненщини). При тожності в ладовій структурі (гексахорд з трьома опорами на I, III і IV шаблі) обидва варіанти є яскраво самостійними й, отже, різнорегіональними, про що свідчать наступні риси. Зразок К. Т. Вінніченко такий: за наявності вказаних опор тут у першому і четвертому тактах мелострофи застосований мелодичний хід по тризвуку головної ладової опори, ампліфікований (до 13 складів) 10-тискладний (4+6) вірш, розспівність і внутрішньоскладова, і за рахунок додаткових часток «ой», «жи» [ой мій миленький, прив'язав ой коня, з поля же] та вставних складів [прив'я (га) зав, запла (га) кав], ізометрична (зі стабільним чотиридольним розміром і трьома тактами в мелорядку) та ізоритмічна

 дворядкова строфа, варіантна повторність мелорядків з виявленням, фактично, половинної каденції в першому мелорядку (ритмічна зупинка на IV шаблі) і повної каденції — в другому. Зразок М. І. Бугайової має: «чистий» 10-складовий (4+6) вірш, мінімум внутрішньоскладових розспівів, гетерометричну ($[3/4+5/4] + [4/4+6/4]$) та гетероритмічну  дворядкова строфа, але з тяжінням до однорядкової структури з чотирма сегментами за рахунок відсутності цезури (за наявності її у вірші) між другим і третім сегментами, а також завдяки своєрідній метро-ритмічній прогресії (збільшення часу звучання з $8\bullet$ у першого мелорядку до $10\bullet$ — у другому).

А ось пісня «Посіяла жито поміж осокою» вже «демонструє» етап засвоєння рівненського зразка донбаськими виконавцями на рівні тексту і мелодичної схеми. Пісню запропонувала М. І. Бугайова й одразу з'ясувалося, що більше ніхто її не знає. Але її все одно вдалося записати у двоголосному виконанні від тієї ж пари, оскільки К. Т. Вінніченко з першого ж куплету підхопила спів М. І. Бугайової, намагаючись підлаштувати вивід. Однак, «автохтон» М. І. Бугайова до кінцевого устою просувається від V через II шабель, який певним чином підкреслює четвертною тривалістю, тим самим наче призупиняючи попередній рух чотирьох вісімок. Виводчиця ж співає за звичною для неї схемою — рух тих же чотирьох вісімок являє собою фігуру оспівування верхнього (октавного) кінцевого устою, який

одразу замикає інтонаційний розвиток без захоплення II шаблю, що дало б октавний хід «партій» — достатньо поширений в українському музичному фольклорі каденційний прийом. Але на нього співачки так і не вийшли, хоч співали разом протягом п'яти мелостроф. У підсумку, верхній та нижній голоси, перш ніж зійтися в октавному унісоні, утворювали септиму, розспівуючи один, а то і два передостанніх склади.

Підведемо підсумки.

1. Аналіз експедиційних матеріалів показує, що у сьогodнішніх співаків залишається бажання до творчого, пісенного самовираження на основі народних пісень як фольклорного, так і баянно-хорового тезаурусу. Це й обумовлює можливість уведення поняття ПС — пісенної самосвідомості.

2. Саме ПС виступає суттєвим чинником у формуванні місцевого фольклорного середовища, у складанні спільного репертуару мешканців, які є вихідцями з інших регіонів, у виявленні художніх зацікавлень і смаків нинішніх фольклорних виконавців, що, зрештою, визначає особливості фольклорної культури регіону.

3. Співочих груп, які сьогodні виконують функцію збереження і підтримання функціонування фольклорних пісенних традицій, стає все менше. Але приклад Олександринки свідчить про те, що подібний прояв творчої енергії можливий не тільки там, де завжди була міцна і яскрава традиція, а й там, де раніше не було зафіксовано (і не стільки фольклористами, скільки місцевою громадою) яскравих виконавців чи колективів.

4. Фольклорне середовище Донбаського регіону варто визначати як фольклорне змішане або фольклористичне. Хоч основне значення останнього терміну перш за все має відношення до наукової галузі — фольклористики, все ж спробуємо довести правомірність такої пропозиції. Сьогodні наявна така тенденція — керівники і виконавці фольклорних та народнохорових колективів, особливо сільських, часто називають себе фольклористами⁶, підкреслюючи таким чином свою сферу діяльності, тобто роботу з фольклором або на фольклорній ниві. І власне у цьому моменті — у стосунках з фольклором (є це наука, педагогіка, виконавство, професійна творчість) знаходиться ключ до розуміння сучасної ситуації у сфері народнопісенного виконавства.

⁶ Красномовним підтвердженням наших спостережень може служити опублікований у Вінниці довідник «Вінниччина фольклорна» [1]. До видання включена інформація про письменників, композиторів, педагогів, науковців, виконавців, які фольклор «записували, досліджували, публікували і використовували у власних творах» [1, с. 3].

5. У фольклористичному середовищі Донбасу, в діяльності подібних до представлених у статті фольклорних колективів наявні дві тенденції в розвитку пісенної творчості — композиторський (хормейстерський) фольклоризм і власне фольклоризація, хоч і не стільки у своєму «класичному» вигляді як підлаштування «чужого» під свою традицію, скільки у варіанті інтеграції, взаємоприсотосування пісень до узагальненої сучасної стилістики.

6. Процес інтеграції відбувається щонайменше у три етапи: перший — паралельне і рівноправне існування різнорегіональних фольклорних творів; другий — поєднання у спільному виконанні однієї пісні елементів різнорегіональної стилістики; третій — утворення узагальненої виконавської стилістики в активній практиці сучасних співаків.

Список використаних джерел

1. Вінниччина фольклорна : довідник / [упоряд. А. М. Подолинний, Т. О. Цвігун]. — Вінниця : Книга-Вега, 2003. — 104 с.
2. Грица С. Антиномія парадигми і жанру у фольклорі / С. Грица // Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 91–104.
3. Грица С. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування / С. Грица // Грица С. Фольклор у просторі та часі : вибрані статті. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 9–21.
4. Грица С. Соціологічний напрямок в етномузикології / С. Грица // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 81–100.
5. Грица С. Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості / С. Грица // Грица С. Фольклор у просторі та часі : вибрані статті. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 52–60.
6. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України / С. Грица // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 7–32.
7. Земцовский И. Народная музыка и современность / И. Земцовский // Современность и фольклор : статьи и материалы / [сост. В. Е. Гусев, А. А. Горковенко ; отв. ред. В. Е. Гусев]. — М. : Музыка, 1977. — С. 28–75.
8. Кратюк О. А. Рідне село Перегримка / О. А. Кратюк, П. С. Серняк. — Донецьк : Наука і освіта, 2008. — 144 с.
9. Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні / [упорядкування, ступна стаття, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — 440 с.
10. Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні / [упорядкування, передмова, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2009. — 341 с.

11. Мурзина О. Експресивний вимір музичного мислення в традиційній вокальній культурі / О. Мурзина // Проблеми етномузикології : зб. наук. статей / [упоряд. О. І. Мурзина]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — Вип. 4. — С. 39–51.
12. Пісні села Семенівки : збірник / [нотна розшифровка О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Донецький ОНМЦ НТ, 1998. — 26 с.
13. Спиркин А. Г. Самосознание / А. Г. Спиркин // БСЭ. — Т. 22. — М. : Сов. энциклопедия, 1975. — Ст. 1631.
14. Тюрикова О. Рушійний компонент фольклорної динаміки (до вивчення фольклору Донеччини) / О. Тюрикова // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзина]. — Вип. 2. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — С. 294–316.

Тюрикова О. В. Пісенна самосвідомість сучасних фольклорних виконавців Донбасу. Розглядається сучасна ситуація функціонування фольклору серед сільських мешканців Донбасу. Фольклорне виконавство розцінюється як пісенне самовираження на основі народних пісень як фольклорного, так і баянно-хорового тезаурусу, що уможлиблює введення поняття «пісенної самосвідомості». Наводяться конкретні приклади формування узагальненої виконавської стилістики в процесі інтеграції ровенської і донбаської пісенної стилістики.

Ключові слова: Фольклор Донбасу, сучасне функціонування фольклору, народнопісенне виконавство, пісенна самосвідомість, інтеграція різнорегіональної пісенної стилістики.

Тюрикова Е. В. Песенное самосознание современных фольклорных исполнителей Донбасса. Рассматривается современная ситуация функционирования фольклора среди сельских жителей Донбасса. Фольклорное исполнительство расценивается как песенное самовыражение на основе народных песен как фольклорного, так и баянно-хорового тезауруса, что делает возможным введение понятия «песенное самосознание». Приводятся конкретные примеры формирования обобщенной исполнительской стилистики в процессе интеграции ровенской и донбасской песенной стилистики.

Ключевые слова: Фольклор Донбасса, современное функционирование фольклора, народнопесенное исполнительство, песенное самосознание, интеграция разнорегиональной песенной стилистики.

Tiurykova O. Melodious self-awareness of modern folk singers in Donbass. It considers the current situation of folklore functioning among rural population of Donbass. Folklore performance is assessed as the melodious self-expression based on the folklore songs as folklore and button accordion-and-choir thesaurus, which makes the introduction of a «melodious self-awareness» concept. It provides particular examples of forming summarized performance stylistics in the process of integration of Rovno and Donbass melodious stylistics.

Key words: the folklore of Donbass, modern folklore functioning, folklore signing performance, melodious self-awareness, the integration of signing stylistics of different regions.

**НАУЧНАЯ КАРТИНА МИРА И МУЗЫКА НОВОГО ВРЕМЕНИ:
ОПЫТ СБЛИЖЕНИЯ**

Традиционно при изучении процессов, происходящих в академической музыке, выявлении особенностей ее становления исследователи подтверждают объективность полученных выводов, проводя параллели с иными видами искусства, философией, социологией. На периферии их внимания остается огромный интеллектуальный пласт — естествознание (физика, астрономия, химия, биология и пр.). В то же время, с 70-х годов XX века в истории и философии науки стала явно просматриваемой тенденция постепенного взаимовлияния «двух культур» (Ч. Сноу): «Идеи и принципы, получающие развитие в современном естествознании (особенно в синергетике), все шире внедряются в гуманитарные науки, но имеет место и обратный процесс. Освоение наукой саморазвивающихся “человекообразных” систем стирает прежние непроходимые границы между методологией естествознания и социального познания. В связи с этим наблюдается тенденция к конвергенции двух культур — научно-технической и гуманитарно-художественной, науки и искусства. Причем именно человек оказывается центром этого процесса» [6, с. 254].

Рассматривая историю развития интеллектуальной деятельности западноевропейского общества, невозможно представить себе, что не существует общности между гуманитарным и естественнонаучным отражением мира. Безусловно, у этих двух различных сфер знания существовали (и существуют до настоящего времени) различные предметы, методы изучения и объекты применения. Однако являются ли общими для конкретной эпохи естественнонаучные и гуманитарные принципы познания и отражения мира? Иными словами, насколько эволюция европоцентристской академической музыки совпадала по своей направленности и этапам становления с общенаучной картиной мира? Попытка ответа на этот вопрос и является *целью* статьи.

Представляется, что одним из самых активных периодов в культурно-интеллектуальном развитии Западной Европы является время с конца XVI столетия. Всего лишь за четыре века — с XVII по XX включительно — сменилось две общенаучные картины мира — классическая

и неклассическая¹. В статье «*Musica mundana* и XXI век» Н. Герасимова-Персидская отмечает, что «единство картины мира в науке и искусстве в собственно Новое время (XVII — начало XX века), не требующее доказательств, для нас особенно важно тем, что революционные изменения в понимании всемирных законов, смена научной (*a отсюда и мировоззренческой*) парадигмы произошли в начале XX века — в период радикальных преобразований и в музыке» [4, с. 343]. Действительно, общность происходящих процессов в науке и музыкальном искусстве этих периодов поразительна.

В. Тасалов задает риторический вопрос: «Часто ли возносимые, например, музыкой Вивальди в сверхземную бесконечность, мы сознаем цену волшебства концертной скрипки и искусства полифонии как укорененных в той же идеальной атмосфере «метафизической» математики XVII–XVIII веков, в которой точно-линейная бесконечность обосновывала у Лейбница, Ньютона, Кеплера и Дезарга открытия дифференциальной математики и проективной геометрии?» [9, с. 41].

Нечастое сопоставление фактов не уменьшает значения общности в развитии науки и искусства, не отменяет единства в миропознании и миропонимании авторов одновременно и естественнонаучных, и музыкально-теоретических трактатов, таких как математик, физик, физиолог Р. Декарт, профессор естественных наук А. Кирхер, математик Л. Эйлер и др. Объективность духа времени — факт, может быть, сейчас и мало объяснимый, но реально существующий. Один из основателей квантовой механики В. Гейзенберг писал: «Дух времени, вероятно, является столь же объективным фактом, как и какой-нибудь факт естествознания, и этот дух раскрывает определенные черты мира, которые сами независимы от времени и в этом смысле могут быть названы вечными. Художник пытается в своем произведении сделать эти черты понятными, и при этой попытке он приходит к формам стиля, в котором он и работает. Поэтому оба процесса в науке и искусстве не так уж различны» [3, с. 62]. Понимание духа времени, осознание особенностей его отражения в различных сферах деятельности человека одновременно является и познанием себя, своего мира, возможных перспектив и направлений развития.

История науки полна противоречий, взаимоисключающих интерпретаций научных фактов. Поэтому при выявлении основополагающих черт механистической научной картины мира опора делается на ставшие классическими работы В. Вернадского [1], В. Гейзенберга [3], И. Пригожина и И. Стенгерс [7], П. Гайденко [2], Р. Фейнмана [10].

¹ Общепринятым считается выделение трех общенаучных картин мира: аристотелевской, ньютоновской (иначе — классической или механистической), эйнштейновской (иначе — неклассической или релятивистской).

Один из интереснейших вопросов связан с проблемой хронологии. Наиболее привычным является понимание периода с XVII до конца XIX века как классической парадигмы, основывавшейся на развитии ньютоновской научной программы. И. Пригожин и И. Стенгерс отмечают, что «к концу XIX в. имя Ньютона стало нарицательным для обозначения всего образцового» [7, с. 70]. Однако принятие ньютоновской программы не было моментальным и единогласным. Его последователи (например, П. Мопертюи, Л. Эйлер, Вольтер, Ж. д'Аламбер и др.) в активной борьбе отстаивали теорию английского физика. Поэтому и сама единая механистическая основа развития естественных наук сложилась не с выходом в свет «Математических начал натуральной философии» в 1687 году, а позже, примерно ко второй трети XVIII века. Начало же XVII столетия связывают с формированием предпосылок становления новой картины мира, поиском тех закономерностей, которые затем будут обобщены и усовершенствованы И. Ньютоном. В числе его знаменитых предшественников исследователи обязательно называют Г. Галилея, И. Кеплера, Р. Гука, Г. Мора и др.

Если посмотреть на XIX век, то этот период тоже не был единым в утверждении механистической картины мира. К концу столетия «появились разноречивые интерпретации ньютоновского метода. Одни усматривали в нем своего рода эталон количественного экспериментирования, результаты которого допускают описание на языке математики. <...> По мнению других, стратегия Ньютона состояла в вычленении некоторого центрального твердо установленного и надлежаще сформулированного факта и в последующем использовании его как основы дедуктивных построений относительно данного круга явлений. С этой точки зрения гений Ньютона заключался в ньютоновском прагматизме. <...> Ныне термин “ньютонианский” (или “ньютоновский”) применим ко всему, что имеет отношение к системе законов, равновесию и, более того, ко всем ситуациям, в которых естественный порядок, с одной стороны, и моральный, социальный и политический, с другой, допускают описание с помощью единой всеобъемлющей гармонии» [7, с. 70–71].

Именно в это время формируются те теории, которые позволили в начале XX века появиться теории относительности, квантовой физике (Д. Максвелл, А. Пуанкаре, Г. Минковский), а также особая сфера исследования — теория теплоты, термодинамика. Иными словами: сформировались предпосылки для качественного скачка, который будет сделан наукой в самом начале XX столетия.

Удивительным образом с очерченными этапами формирования классической научной картины мира совпадает становление классикоцентристского периода в музыкальном искусстве Западной Европы. Если в естественнонаучной картине мира основным методологичес-

ким принципом стал строжайший детерминизм, то основным ядром, объединяющим музыку периода с XVII до конца XIX столетия, при всем разнообразии, стала, на наш взгляд, не менее строгая тональная функциональная система. Именно ее формирование ввело тот детерминизм, который можно сравнить с научным. И если рассмотреть историю западноевропейской музыки, как историю формирования тональной системы и функциональной гармонии, то этапы ее становления удивительным образом совпадут с общенаучной картиной мира.

Все три доминантные эпохи, привычно выделяемые историей музыки, — барокко, классицизм, романтизм объединены, в первую очередь, именно единой техникой композиции — тональной системой, становление которой начинается уже в XVI веке (знаменитые вехи связи теории с практикой — введение минора и мажора в систему ладов Плареаном в 1547 г., перемещение первого лада с *ре* на *до* Дж. Царлино в 1558 г.). О приближении тональной системы к классическому образцу можно говорить уже в начале XVIII столетия (1722 г. — появление первого трактата о гармонии Ж.-Ф. Рамо). Во второй его половине, как известно, господство классической гармонии является безраздельным. Естественно и закономерно, что в XIX столетии, особенно начиная со второй трети, происходят процессы разрушения системы, поиска иных принципов организации материала. В этом контексте можно вспомнить национальные школы и их отдельных представителей, привлечших внимание к тем звучаниям, которые не вписывались в классическую систему (например, М. Мусоргский, Э. Григ, Б. Сметана, А. Дворжак, И. Альбенис и пр.). В начале XX века монополия тональной техники композиции сменяется техническим плюрализмом, который отразил в себе все то множество тенденций, стремлений, установок, сфер интереса, характеризующих это время.

Безусловно, что представленная картина получилась в стиле П. Мондриана — только прямые линии. Специально не учитывается множество факторов: от особенностей национальных школ, формирования светской музыки, рождения новой жанровой системы до специфики формообразования, фактуры, оркестровки и пр. Список можно продолжать. Однако эти отличия значат все же много меньше их общей принадлежности к тональной системе. В руках у исследователя есть единый аналитический аппарат, с помощью которого можно до определенной степени успешно проанализировать и Сюиту Г. Бёма или Мотет М. Векмана, и Симфонию П. Чайковского или Оперу Р. Вагнера. В XX столетии с его множественностью, владея только одним методом, работать с материалом невозможно. Например, «*L'ontano*» Д. Лигети, «Структуры» П. Булеза, Клавириштюки К. Штокхаузена требуют совершенно различных подходов.

Однако еще раз подчеркнем, что благодаря такому взгляду на историю музыкального искусства можно увидеть прямую аналогию и с периодизацией становления ньютоновской картины мира, и с ее основополагающим методологическим принципом.

Если возвратиться к естественным наукам и попытаться выявить особенности миропознания, характерные для классического периода, то, как пишет П. Гайденко, «этот идеал науки, в сущности, был *механистическим*, — все явления природы должны быть объяснены с помощью протяжения, фигуры и движения (картезианцы); атомисты добавляли сюда еще непроницаемость, или абсолютную твердость материальных первоэлементов (Гассенди, Пойгенс, Бойль и другие); что же касается Лейбница и Ньютона, то они, не отвергая названных Декартом характеристик телесного мира, добавляли сюда еще силу, которую каждый из них трактовал по-своему. Но это “добавление” не было простым присоединением четвертого определения материи к трем вышеназванным: оно приводило к переосмыслению всех прежних определений и к установлению новой системы связи их между собой» [2, с. 179].

Объяснение особенностей механистической картины мира в первую очередь сводится к анализу физических законов Ньютона, введенных им характеристик пространства и времени, формализации научного описания, использовании предложенной им научной программы в других науках и т. д. Нас же больше интересуют те закономерности, которые дают возможность вывести механистическую картину мира, во-первых, на уровень мышления эпохи не только в области естественных наук, но и искусства. Во-вторых, позиции, позволяющие проанализировать закономерности развития музыки классикоцентристского периода.

К таким общим принципам отнесем: универсализм, объективизм, детерминизм, редукционизм. Из этого следует, что классическая картина мира:

- распространяется на все области знания;
- формулируемые ею законы максимально точно описывают окружающий мир;
- все взаимодействия между явлениями объясняются причинно-следственным методом;
- сложные процессы сводятся к простому объяснению на самом элементарном уровне.

Можно ли наблюдать проявление этих принципов в классикоцентристском периоде развития музыкального искусства с XVII до конца XIX века? С нашей точки зрения, ответ положительный. Проявление этих принципов можно найти на разных уровнях организации музыкального произведения: гармоническом, синтаксическом, фактурном, тематическом, структурном, жанровом. Безусловно, что как сис-

тема закономерностей они в наиболее совершенном виде проявились в классическую эпоху. Еще раз подчеркнем, что об общности мышления говорится на технологическом уровне организации материала. Тематика сочинений, их эмоциональное воздействие и эстетическое значение в данном случае отходят на второй план.

Наиболее наглядно аналогии между чертами классического научного мышления и принципами организации музыкального материала просматриваются именно в классический период. Остановимся только на одном уровне — звуковысотной организации.

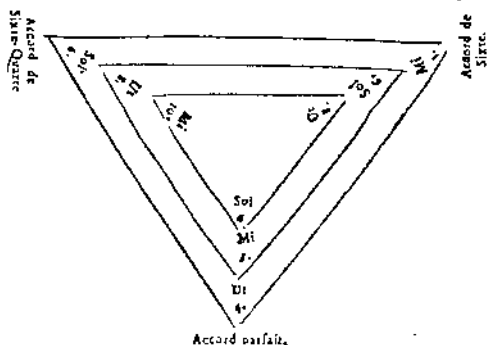
Безусловность доминирования в период с XVII до конца XIX столетия принципов тональной системы не требует доказательств. Естественно не требует доказательств и то, что центристремительная или центробежная степень variability данного принципа зависит от положения эпохи на временном векторе. Однако, закон тональной системы с двумя ладовыми наклонениями, четко обозначенным тональным центром и периферией неизменен. При этом, чем ближе продвигаемся к XVIII веку, тем строже детерминируется система и ее логические обоснования. Наиболее наглядный и широко известный пример — трактаты о гармонии Ж.-Ф. Рамо, написанные с 1722 по 1760 годы. В этих книгах уже сформировано то видение принципов звуковысотной организации, которое, во многом, стало основополагающим для понимания классической тональности будущими поколениями. В частности, композитором было введено понятие субдоминанты, систематизировано действие ладовых функций, обоснована связь обращений и основного вида трезвучия и септаккорда и др.

Напомним знаменитый треугольник, в котором из одного основания — трезвучия — выводятся обращения (пр. 1).

1

TRAITE' DE L'HARMONIE,
DE'MONSTRATION

De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivés.



На этом примере можно увидеть действие всех выделенных черт классического научного мышления. Во-первых, данный принцип становится *универсальным*, распространяясь на все употреблявшиеся в то время аккорды терцовой структуры.

Во-вторых, каждый аккорд (например, созвучия с секундой, с секстой) может быть объяснен с помощью приведения к своему основному виду (*редукция*). В

«Трактате о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» (1722) Рамо пишет: «Первых три числа — 2, 3 и 5, давайте заменять (в дополнение к 5) соединениями 4 и 6, так, чтобы квинта была разделена на две терции, как это должно быть. Мажорный совершенный аккорд формируется из трех чисел 4:5:6. Если мы поднимем 4 на его октаву, мы получим 5:6:8; это формирует аккорд, называемый секстаккорд, потому что секста слышна между двумя крайними звуками. Если мы потом поднимем 5 на его октаву, мы получим 6:8:10; это формирует другой аккорд, называемые секст-кварт аккорд, потому что секста и кварта слышны между двумя верхними звуками и нижним звуком (с которым все интервалы аккорда должны быть сравнены). <...> совершенный аккорд, состоящий только из трех различных звуков, может следовательно производить по этому способу только три различных аккорда, из которых он является первым и фундаментальным» [11, с. 40].

В-третьих, Рамо дает гармоническим законам *объективные* материальные основания. В «Трактате о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» он опирался еще на пифагорейское деление струны на части: «Так же, как есть только три соответственных числа (как сказал Декарт), также есть только три принципиальных консонанса — квинта и две терции; из них кварта и две сексты происходят» [11, с. 40]. Позднее, в «Происхождении гармонии» (1737), Рамо уже выводит основной принцип фундаментального баса из обертонового звукоряда: «Гармоническую пропорцию можно рассматривать как принцип в музыке, но отнюдь не как первый из всех; она существует только благодаря разным звукам, различаемым в резонансе звучащего тела, а эти самые существуют только благодаря звуку целостности этого самого тела: этот последний звук и является ее основным принципом, и именно отсюда необходимо было исходить» (цит. по: [8, с. 10]).

В четвертых, принцип *детерминизма* проявляет себя в том, что совершенный аккорд — трезвучие — выводится в начале, по традиции, из деления струны на части, а позже — из физических свойств самого звука: «До сих пор звук, взятый за физический предмет музыки, считался единым и цельным, в то время как он является по своей природе тройным, и его возможно определить в каком бы то ни было звучащем теле, как только благодаря трем различным звукам, существующим совместно» («Происхождение гармонии») (цит. по: [8, с. 12]).

Таким образом, только на одном примере — понимания Рамо формирования трезвучия и его обращений — можно увидеть действие основных принципов классической научной картины мира. При этом влияние идей композитора на современную ему теорию, полемика вокруг его нововведений, вхождение в общую практику терминов (например, понятие субдоминанта начало повсеместно употребляться лишь в

XIX веке) в данном контексте не учитывается. Основная цель обращения к трактатам Рамо заключается в демонстрации общих основ миропонимания в различных сферах знания, сложившихся в XVIII столетии.

Безусловно, аналогии можно выстраивать и далее. Например, на уровне функциональных взаимосвязей аккордов, формирования каденций, выстраивания тональных планов сочинения², трактовки степеней родства тональностей и пр. Главное заключается в том, что можно увидеть единый тип мышления, проявляющийся в столь различных сферах, как естественная наука и музыкальное искусство (трактаты Рамо, как и другие теоретические работы той эпохи, обусловлены практикой и практически направлены. Например, первая глава третьей части «Трактата о гармонии» называется «Введение в практическую музыку»).

Наличие основного универсального закона — вот тот объединяющий классическое мышление принцип. Он дает возможность сформироваться замкнутой системе, распространяющей свое действие на все уровни звуковысотной организации материала: от каденции до тонального плана сочинения. То же самое можно наблюдать и в естественных науках, вводящих понятие силы во все свои отделы, вплоть до медицины.

Безусловно, роль гармонии в музыке классикоцентристского периода вынесена на первый план. Хотя, как справедливо отмечает Л. Кириллина, «при аналитической редукции классической гармонии к банальным последованиям типа T — D — D — T или T — S — D — T весь ее живой аромат улетучивается. Такие формулы, безусловно, нужны, однако необходимо учитывать также, в каком расположении, регистре, в какой инструментовке, с каким нюансом звучит тот или иной аккорд, — для композиторов классической эпохи это как раз и имело значение, ибо грамотно соединять аккорды умели все, включая дилетантов. Но написать несколько страниц музыки, используя одни лишь трезвучия и доминантсептаккорды так, чтобы каждый такт излучал жизнь и переливался всеми бликами солнечного света, — это было дано только подлинным мастерам» [5, с. 24–25]. Однако без такой аналитической редукции невозможно увидеть наиболее характерные закономерности, приводящие все множество и разнообразие к некоему общему знаменателю, которым в классикоцентристском периоде, на наш взгляд, является тональное мышление. То, что «грамотно соединять аккорды умели все, включая дилетантов» как раз и подчеркивает универсальность данного уровня организации материала, его повсеместную распространенность. Этот факт также принципиально отличает классическую эпоху от

² Интересный анализ Увертюры К. Глюка к опере «Орфей и Эвридика» с точки зрения выстраивания тонального плана разработки приводит Л. Кириллина [5, с. 49–51].

неклассической, где отсутствует единый общий знаменатель на уровне техники композиции.

Таким образом, предложенный принцип анализа развития музыкального искусства сквозь призму научной картины мира дает возможность не только доказать общность восприятия и отражения мира в «двух культурах», но и показывает путь к познанию тех причин, которые сформировали столь удивительную целостность звучащего мира Новейшего времени.

Список использованных источников

1. Вернадский В. Из истории идей / В. Вернадский // Вернадский В. Избранные труды по истории науки. — М. : Наука, 1981. — С. 214–227.
2. Гайденко П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой / П. Гайденко. — [изд. 3-е]. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — 376 с.
3. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг ; [пер. с нем.]. — М. : Наука, гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. — 400 с.
4. Герасимова-Персидская Н. XXI век и «*musica mundana*» / Н. Герасимова-Персидская // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. — К. : Дух і літера, 2012. — С. 335–347.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века / Л. Кириллина. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. — Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.
6. Кохановский В. Философия науки в вопросах и ответах : учебное пособие для аспирантов / В. Кохановский, Т. Лешкевич, Т. Матяш, Т. Фатхи. — [изд. 6-е]. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2012. — 346 с.
7. Пригожин И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; [пер. с англ.]. — М. : Прогресс, 1986. — 471 с.
8. Рыжкин И. Классическая теория (Ж. Ф. Рамо) / И. Рыжкин // Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1934. — Вып. 1. — С. 3–78.
9. Тасалов В. Искусство в системе Человек — Вселенная: Эстетика «антропного принципа» на стыках искусства, религии, естествознания / В. Тасалов. — М. : КомКнига, 2007. — 256 с.
10. Фейнман Р. Характер физических законов / Р. Фейнман. — [изд. 2-ое, исп.]. — М. : Наука, 1987. — 160 с.
11. Rameau J.-P. Treatise on Harmony / J.-P. Rameau ; [translated with an introduction and notes by Philip Gosset]. — New York : Dover Publications, INC., 1971. — xxiv+444 p.

Тукова І. Г. Наукова картина світу та музика Нового часу: досвід зближення.

Стаття присвячена виявленню спільностей у розвитку природничих наук та музики в Новий час. Виводяться основні методологічні принципи механістичної картини світу: універсалізм, об'єктивізм, детермінізм, редукція. Дія цих принципів у музиці розглядається на прикладі тональної техніки композиції.

Ключові слова: наукова картина світу, І. Ньютон, Ж.-Ф. Рамо, класична музика, закони.

Тукова И. Г. Научная картина мира и музыка Нового времени: опыт сближения. В статье выявляются общие закономерности развития естественных наук и музыки Нового времени. Выводятся основные методологические принципы механистической картины мира: универсализм, объективизм, детерминизм, редукция. Действие этих принципов рассматривается на примере тональной техники композиции.

Ключевые слова: научная картина мира, И. Ньютон, Ж.-Ф. Рамо, классическая музыка, законы.

Tukova I. Scientific picture of the world and music of New time: experience of rapprochement. In article the general regularities of development of natural sciences and music of New time come to light. The basic methodological principles of a mechanistic picture of the world are deduced: universalism, objectivism, determinism, reduction. Action of these principles is considered on an example of tonality technique of composition.

Key words: scientific picture of the world, I. Newton, J.-P. Rameau, classical music, laws.

УДК 783.5

А. Г. Єфіменко

**ВІД МУЗИКАНТА ДО ТЕОЛОГА:
ЛІТУРГІЧНА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ
О. ЙОХУМА І Й. Н. ДАВІДА**

У сфері літургійної музики католицької церкви в першій половині ХХ століття відзначається нова хвиля вивчення, наслідування й розвитку григоріаніки та палестринівського стилю. З метою повернення богослужбової функції у музичний гештальт меси церковні композитори шукають альтернативу вагнеріанству, брукнеріанству і, в цілому, пізньо-романтичним впливам. До середини ХХ століття в музичній практиці з'являються оригінальні зразки літургійних творів, у яких відновлення традицій григоріаніки і ренесансної поліфонії поєднується з елементами сучасної композиторської техніки. Вплив стилю Палестрини швидко розповсюджується в середовищі церковних композиторів різних національних шкіл. Як відомо, ці процеси були ініційовані ще у ХІХ столітті цециліанським рухом, який сигналізував необхідність реформи католицької церковної музики. Детальне вивчення етапів розвитку літургійної музики з точки зору

© А. Г. Єфіменко, 2012

церковних реформ у сучасному музикознавстві ще не було здійснено. Актуальним є дослідження етапів розвитку літургічної музики ХХ століття з метою її включення у контекст таких західноєвропейських художньо-стильових тенденцій як неobaroko та neoklasicizm. Адже літургічна музика завжди була і є одним з репрезентативних показників спадкоємності традицій, плідної взаємодії *старого* і *нового* в духовній культурі людства.

У межах даної статті дослідження процесів розвитку літургічної музики обмежене лише певними, найбільш показовими явищами, пов'язаними з творчістю церковних композиторів німецько-австрійського регіону. Але заздалегідь треба відзначити, що в першій половині ХХ століття творчість церковних композиторів різних національних шкіл знаходилася під сильним впливом *Motu proprio* Папи Пія Х «*Inter pastoralis officii sollicitudines*» (ital. «*Tra le sollecitudini*») [6, с. 23–34]. Саме у цьому офіційному документі Ватикану заклик до відновлення через індивідуальні стильові ретроспекції григоріаніки і палестринівського стилю вирізнялися чіткістю поставленої мети: відродження в месі єдності музичних традицій з літургійними. Під цим впливом у літургічній музиці даного періоду можна виявити унікальні зразки асиміляції різних стильових констант минулого, серед яких Середньовіччя, Ренесанс і Бароко посіли пріоритетні позиції. Їх вивчення на конкретних зразках композиторської практики і є **метою** даної статті.

Вивчення музикознавчих джерел стосовно цієї теми засвідчує фрагментарність інформації. Наприклад, про окремі яскраві приклади явищ художньо-стильової ретроспекції побіжно згадується в хрестоматії з історії церковної музики К. Г. Феллера [2]. У актуальних виданнях журналу «*Musica Sacra*» [12] також були опубліковані конкретні твори і короткі анотації до них. У якості прикладів наведемо меси *a cappella* Йозефа Хааса (*Joseph Haas*, 1879–1960), учня М. Регера¹, зокрема, його *Deutsche Singmesse*, op. 60, *Deutsche Vesper* op. 72, *Missa ad fugam*, op. 51 для мішаного хору *a cappella* Генріха Лемахера (*Heinrich Lemacher*, 1891–1966)², *Missa Angelica*, op. 10

¹ Серед найбільш відомих мес Й. Хааса *Eine Deutsche Singmesse*, op. 60, 1924; *Speyerer Domfestmesse*, op. 80, 1930; *Christ-König-Messe*, op. 88, 1935; *Münchener Liebfrauenmesse*, op. 96, 1944; *Totenmesse*, op. 101; *Deutsche Weihnachtsmesse*, op. 105, 1955; *Deutsche Chormesse*, op. 108, 1958.

² Найбільш відомі наступні меси Г. Лемахера: *Missa Laudate Dominum* для двохголосного хору і органа (Orgel, Harmonium), op. 134 и *Missa Regina Pacis* для чотирьохголосного мішаного хору і органа, op. 100.

Отто Йохума (*Otto Jochum* 1898–1969)³, *Missa Laudate Dominum* для мішаного хору *a cappella*, оп. 28 Франца Філіппа (*Franz Philipp*, 1890–1972)⁴.

У даній статті зупинимося на унікальних зразках реінтерпретації ренесансної меси в контексті літургійної творчості Франца Філіппа, Отто Йохума, Йохана Непомука Давіда. У О. Йохума⁵ і Ф. Філіппа⁶ знакове явище епохи демонструє контраст між полярно протилежними різновидами мес: «симфонічними» месами (до них відносяться *Marienmesse* і *Missa Symphonica* О. Йохума; *Friedensmesse* і *Missa Symphonica «Credo in unum Deum»* Ф. Філіппа) і ренесансними хоровими месами *a cappella* (до них відносяться *Lucien-Messe*, *Missa Salve Regina* О. Йохума; *Missa Laudate Dominum*, *Missa Pax vobis* Ф. Філіппа).

У літургійних творах Ф. Філіппа звертає на себе увагу розвиток контрапунктичних технік ренесансного хорового письма. Композитор підкреслював, наприклад, що, «канон <...> є для нього особливою формою віддзеркалення часу в музиці. У канонічній впорядкованості

³ Перу О. Йохума належить 16 мес, серед яких: *Marienmesse*, оп. 1 для мішаного хору і оркестру або органа, 1923, *Missa pro tempore Adventus et Quadragesimae*, оп. 2 для мішаного хору *a cappella*, 1929, *Missa Angelica*, оп. 10 для мішаного хору і камерного оркестру, 1928, *Cäcilienmesse*, оп. 17 для мішаного хору, солістів і органа, *Brautmesse*, оп. 21 (на нем. мові) для сопрано, солюючої скрипки і органа (на тексти А. М. Міллера), *Lucien-Messe*, оп. 40 для мішаного хору *a cappella*, 1932, *Missa Salve Regina*, оп. 52 для мішаного хору і органа, 1933, *Messe «Zu ehren der Heiligen Felix und Regula»*, оп. 53 для мішаного хору *a cappella*, *Missa Symphonica*, 1936, *Canisius-Messe*, 1943, *St. Ulrichs-Messe*, 1965.

⁴ Серед мес Ф. Філіппа — *Friedensmesse*, оп. 12, 1920 (яку композитор називав *Symphonie* з хором у трьох частинах); *Missa Laudate Dominum* для мішаного хору *a cappella*, оп. 28; *Missa Pax vobis* для мішаного хору *a cappella*, оп. 59, 1932; *Missa Symphonica Credo in unum Deum*, оп. 85, 1958.

⁵ Короткі відомості про меси О. Йохума містяться у статтях: Kuppelmayer A. *Otto Jochum zum Gedächtnis // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra* 100/01. — Regensburg : Bärenreiter, 1970–1971. — S. 84–86; Strassenberger P. J. *Otto Jochums Messen / P. J. Strassenberger // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 55.* — Regensburg : Pustet, 1935. — S. 149–151.

⁶ Короткі відомості про меси Ф. Філіппа містяться у: Weimann Karl. *Eine neue Messe eines neuen Komponisten / Karl Weimann // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 59.* — Regensburg : Pustet, 1929. — S. 83–90; Rahner Hugo Ernst. *Franz Philipp zum 80. Geburtstag : Gedanken zu seinen Messen / Hugo Ernst Rahner // Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra / 90.* — Regensburg, Kassel, [u.a.] : Bärenreiter, 1970. — S. 212–222.

кожного окремого звука концентрується одночасність сьогодення, минулого й майбутнього. Це — музичне вираження безперервності, звільненої від земного ходу часу!»⁷. У літургійній творчості О. Йохума прослідковується тяжіння до ретроспекції цілісного циклічного гешталту нідерландської ренесансної меси. Його *Missa Angelica*, *op.* 10 вважається безпрецедентним для того часу зразком реінтерпретації справжньої григоріанської *Missa de angelis* (у *Kyriale Vaticanum* вона позначена як *Missa Ordinarium VIII*) [3]. У музикознавчій літературі підкреслюється, що варіанти монодичної григоріанської *Missa de angelis* у ренесансній творчості нідерландських майстрів досягають найвищого рівня контрапунктичної складності. На думку Петера Вагнера, німецького дослідника історії римської католицької меси, зокрема ренесансної меси до 1600 року, *Missa de angelis* в епоху Ренесансу визначається як найцінніша і в усякому разі, найбільш часто озвучена меса з репертуару григоріанського *Kyriale* [10]. Пригадаємо також, що ускладненість поліфонічного стилю ренесансних мес (особливе це стосується мес нідерландської школи) стала причиною перенесення уваги з вербального компоненту літургії на музичний. Цей факт поступово сприяв формуванню музичного жанру циклічної меси (меси-циклу). Отже, *Missa de angelis* вважається найбільш раннім, датованим кінцем XIII століття зразком циклічної меси, розділи якої вперше тематично і тонально пов'язані між собою⁸. Так, у *Missa Ordinarium VIII* григоріанські *Kyrie* і *Gloria* пов'язані між собою п'ятим лідійським (третім автентичним) модусом, *Sanctus* і *Agnus Dei* шостим гіполідійським (третім плагальним) модусом. Тематичні зв'язки в парному співвідношенні *Kyrie/Gloria* виявляються не лише у вигляді теми/обернення, але й у темах *Sanctus* і *Agnus Dei*, які мотивно вибудовуються з теми *Kyrie*. Як підтвердження наведемо конкретні приклади з григоріанської *Missa de angelis* — *Missa Ordinarium VIII* з *Kyriale Vaticanum*.

⁷ «Kanon <...> sei besonders eigenartige Formungsmöglichkeit in der Musik in Bezug auf die Zeit: In der Ordnung des Kanons berge jeder einzelne Ton zugleich Gegenwart; Vergangenheit und Zukunft. Ein musikalisches Gleichnis des Unaufhörlichen, des dem irdischen Zeitgang Enthobenen!» — цит. за: Rahner Hugo Ernst. Franz Philipp zum 80. Geburtstag : Gedanken zu seinen Messen / Hugo Ernst Rahner // Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra / 90. — Regensburg, Kassel, [u.a.] : Bärenreiter, 1970. — S. 217.

⁸ Дослідження Солемського абатства, зокрема «Revue de chant gregorien» Дома Потье, довели походження *Missa de angelis* від *Missa Hispanica*, яка була пов'язана з мозарабською літургією : Zur Geschichte der «Missa de angelis» (Kyriale Vaticanum Nro. VIII) // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 48. — Regensburg, [u.a.] : Pustet, 1915. — S. 179.

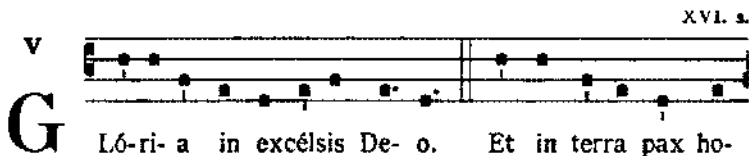
1.1

*Missa de angelis. Kyriale Vaticanum: Ordinarium VIII: Kyrie***VIII***(De angelis)*

K  Y-ri e * e- lé- i-son. bis Chri-

1.2

Missa de angelis. Kyriale Vaticanum: Ordinarium VIII: Gloria

G  Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax ho-

1.3

Missa de angelis. Kyriale Vaticanum: Ordinarium VIII: Agnus Dei

A  - gnus De- i, * qui tol-lis peccá-ta mun-dí : mi-se-

У месі О. Йохума «*Missa Angelica*», *op.* 10 для мішаного хору, камерного оркестру і органа спостерігаються аналогічні григоріанській *Missa de angelis* зв'язки мотивів між окремими розділами, але, відповідно до традицій ренесансної меси, композитор насичує мотивні співвідношення розділів контрапунктичним розвитком, а саме, співвідношеннями теми з інверсіями, скороченнями, збільшеннями. Наприклад, перший мотив, наскрізно представлений у розділах *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* в основному вигляді, трансформується в *Sanctus* у тему в оберненні.

2.1

О. Йохум. «Missa Angelica». Тема Kyrie

9  Ky-rie e-lei-son, e-

2.2

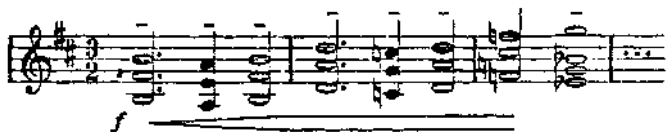
О. Йохум. «Missa Angelica». Sanctus, тема Kyrie в оберненні



У цілісному трактуванні нової для епохи Ренесансу композиційної ідеї меси-циклу О. Йохум прагне не стільки до розвитку неогригоріанських та неоренесансних тенденцій, скільки до неокласицистських. Таким чином, композитор стверджує перспективи «симфонічної» меси. Враховуючи виокремлення з григоріанської монодії другого мотиву як побічного, а потім надання йому самостійності розвитку майже у кожному розділі «Missa Angelica», дозволяє припустити в ренесансній циклічності «Missa Angelica» О. Йохума наслідування класицистських сонатно-симфонічних принципів розвитку тематизму.

2.3

О. Йохум. «Missa Angelica». Варіант побічного мотиву в Gloria



2.4

О. Йохум. «Missa Angelica». Варіант побічного мотиву в Sanctus



Риси сонатної циклічності «Missa Angelica» простежуються і завдяки логіці ладо-тональних взаємозв'язків між розділами, в яких композитор відходить від модальних принципів григоріанського джерела *Missa de angelis*. Ладо-тональні зв'язки в «Missa Angelica» О. Йохума можна прослідкувати за даною таблицею.

Таблиця 1

Тональний план «Missa Angelica» О. Йохума

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus Dei
d	D	g(B)	b	Ges	ges/fis-b-d

Ствердженням неокласичних і необарокових тенденцій у літургічній музиці австрійська та німецька національні школи зобов'язані, насамперед,

творчості таких церковних композиторів як Каспар Рьозелінг (*Kaspar Röseling*, 1894–1960)⁹, Ганс Хумперт (*Hans Humpert*, 1901–1943)¹⁰, Георг Трекслер (*Georg Trexler*, 1903–1979)¹¹, Йоханн Непомук Давід (*Johann Nepomuk David*, 1895–1977)¹². У багатоплановій творчості Й. Н. Давіда показовими вважаються також неогригоріанські тенденції. Вони оригінально представлені у його *Missa choralis*, op. 43 для чотириголосного мішаного хору *a cappella*. *Missa choralis* є ще одним оригінальним зразком реінтерпретації григоріанської *Missa de Angelis*. Як і його випередник О. Йохум, Й. Н. Давід послідовно дотримується григоріанського джерела *Missa Ordinarium* VIII. Проте, за часом створення *Missa Angelica* О. Йохума і *Missa choralis* Й. Н. Давіда відокремлюються 25 роками. *Missa choralis* Й. Н. Давіда була створена у 1953 році, тобто, за десять років до здійснення церковної реформи Другим Ватиканським Собором. У цей період Й. Н. Давід з іншої точки зору вивчає проблеми, що цікавили композиторів першої половини ХХ століття: а саме, теологічні і естетичні, стильові і композиційні передумови створення меси-циклу. По-перше, месицикл композитор вибудовує не на основі сонатності і співставлення головної і побічної тематичних ліній, а на основі монотематизму. По-друге, як відо-

⁹ Про творчість К. Рьозелінга відомості дуже обмежені. У хрестоматії з історії церковної музики його ім'я згадується у зв'язку з церковним композитором Йозефом Аренсом. Обидва композитори знаходилися під впливом додекафонної техніки А. Шенберга. Проте, наголошується, що на відміну від Й. Аренса, який написав в додекафонній техніці безліч творів, вплив додекафонії на К. Рьозелінга був фрагментарним, і його стиль у цілому залишився вірним діатоніці : *Geschichte der katholischen Kirchenmusik : Band II : Vom Tridentum bis zur Gegenwart* : [Hg. Fellerer K. G.] — Kassel, Basel [u.a.] : Bärenreiter-Verlag, 1976. — S. 311.

¹⁰ Серед хороших літургічних творів Г. Хумперта найбільше визнання отримали *Missa brevis* та Сім Псалмів. У журналі *Musica Sacra* в якості характерної особливості церковного хорового стилю Г. Хумперта відзначається «хоральний принцип безперервного перетворення» : *Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra* / 83. — Regensburg : Bärenreiter, 1963. — S. 110–113.

¹¹ В літературі згадується його *Missa «In te, Domine, speravi»* для чотири-шестиголосного мішаного хору і органа (1961), а також його музикознавчий внесок в історію церковної музики — книга «*Die Musik der römischen Messe*». Детальніше про це див.: *Trexler G. Die Musik der römischen Messe / Georg Trexler G.* — Leipzig : St. Benno-Verlag, 1963. — 106 S.; *Grohs Gernot Maria. Georg Trexler. Wurzeln, Wirken, Werke, Vermächtnis / Gernot Maria Grohs.* — Thüringen : Verlag Kamprad, 2004. — 264 s.; *Grohs Gernot Maria. Trexler Georg. Eine Skizze von Leben und Werk im Dienst der Kirche / Gernot Maria Grohs // Kirchenmusikalisches Jahrbuch / 85 : [wiss. Beiträge].* — Paderborn : Schöningh 2002. — S. 13–29.

¹² Перу Й. Н. Давіда належать наступні меси: *Deutsche Messe für gemischten Chor a cappella* (SATB), op. 42, 1952; *Missa choralis (de angelis) ad quatuor voces inaequales*, op. 43, 1953; *Requiem chorale für Soli, Chor und Orchester*, op. 48, 1956; *Messe für vier Oberstimmen*, op. 67, 1968.

мо з чисельних джерел про життя і творчість Й. Н. Давіда, музичні принципи композитор обумовлював їх теологічною і літургійною відповідністю [1, с. 9]. Принцип монотематизму Й. Н. Давід трактував як музичну, а точніше, озвучену рефлексію вчення теологів Фоми Аквінського (*Thomas von Aquin*, к. 1225—1274) і Майстра Екхарта (*Johannes Eckhart*, к. 1260—1328). Вчення Фоми Аквінського, зокрема його фундаментальна праця «*Summa theologica*»¹³, надало імпульси для осмислення композитором ідеї поліфонії «трансцендентального порядку», як «*himmelanstrebende Gebetsstellung*» (з нім. — «прагнучої до неба Молитви»)»¹⁴. Через праці Майстра Екхарта Й. Н. Давід осмислює теологію Слова як *unio mystica* і намагається в музичній виразності досягти літургійного способу проголошення проповіді як послання Слова Божого. Ідея *unio mystica* стає для Й. Н. Давіда імпульсом його концепції *musica mystica*, яку композитор визначив як «*Musik aus theokratischem Geist*»¹⁵. *Unio mystica* як народжене і озвучене Слово розумілося Й. Н. Давідом як таїнство народження Логосу «*Abbildungsvorgang eines Urbildes*» («Процесу народження образу з прообразу»), «*als Einstrahlung des (gotlichen) Bildes in die glaubige Seele*»¹⁶ («як випромінювання і віддзеркалення божественного прообразу у віруючій душі»)»¹⁷. Виходячи з цього, праобраз, його випромінювання як «*das fließende Licht der Gottheit*» і звучання, походять з єдиної природи і сходяться в Єдиному.

¹³ Зокрема, ідея Фоми Аквінського про божественний «порядок речей»: «*Darin aber besteht die Ordnung der Dinge, daß die einen durch die anderen zu Gott geführt werden*» // *Summa theologica* I, II 111,1.

¹⁴ Див. про це: *Kohl A. Bernhard. Die mystische Ordnung der Dinge im Werk Johann Nepomuk Davids* // *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats : Musica Sacra* / 94. — *Regensburg, Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1974.* — S. 285; див. також: *David J. N. Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst : Vortrag auf dem 26. Deutschen Bachfest in Bremen am 10.6.1939 / J. N. David // Bach-Jahrbuch. Jg. 36.* — *Leipzig, 1939.* — S. 50.

¹⁵ Див. про це: *David J. N. Das Wohltemperierte Klavier / J. N. David.* — *Gtingen, 1962.* — S. 7; також про Й. Н. Давіда і його «*Musik aus theokratischem Geist*» див.: *Honolka Kurt. Moderne Mystik in Tnen : J. N. David 60 Jahre / Kurt Honolka // Stuttgarter Nachrichten Stuttgart : 29.11.1955.* — *Stuttgarter Zeitung : Verl.-Ges. Eberle, 1955.*

¹⁶ Див. про це: *Eckehart Meister. Deutsche Predigten und Traktate : [übers. von Josef Quint : (5. Auflage)] / Meister Eckehart.* — *München : Hanser, 1978.* — 547 s.

¹⁷ Посилаючись на Євангеліє від Іоанна: «І Слово стало плоттю, і було з нами, сповне благодаті і істини; і ми бачили славу Його, славу, як Єдинородного від Отця», Екхарт стверджує, що Бог Отець вічно народжує у всьому подібного Собі Сина, і місце цього народження — душа людини. І лише з народженням Бога душу знаходить досконалість — світло і благодать. «Все, створене Богом, єдино, тому Він народжує і мене, як свого сина, — без жодної відмінності <...> і у своїй абсолютній єдності», — говорив Екхарт Мастер (Проповеди / Мастер Екхарт : [перев., предисл. и коммент. И. М. Прохоровой] // *Антология средневековой мысли* : [в 2 т.]. — СПб. : Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2001. — Т. 2. — С. 388—416.

Конкретно, по відношенню до музики це означало для Й. Н. Давіда «*genuin sprachliche Sache*» [4, с. 283] — від Слова-монообразу до монотематизму.

Музичні події у *Missa choralis* народжуються з єдиного моно-імпульсу, єдиного джерела григоріанського праобразу (*Urbild*). Музична драматургія твору вибудовується на основі контрапунктичного розвитку єдиного мотиву-імпульсу як моно-образу, який не змінює своєї сутності впродовж всієї меси. Як стверджував дослідник творчості Й. Н. Давіда Х. Р. Бертрам, «розвиток форми є діалектичним. Нове наповнення старовинних форм ґрунтується на концепції “вираження характерної ситуації”, що означає конкретну форму. Кожна форма є для Й. Н. Давіда прообразом музичної атмосфери, з якої вона була народжена»¹⁸. Отже, меса-цикл трактується композитором як переклад на музику *Ordinarium Missae*, як літургія, що стала музикою¹⁹.

Засоби музичного проголошення літургійного слова в месі складають, на думку Й. Н. Давіда, суть поліфонії, яка означає не багатозначність, а об'єктивність багатократно повтореного вислову, а також у красномовстві, яке можна відтворити, наприклад, ладо-тональними засобами, риторичними, інтонаційно роз'яснити послання через артикуляцію змісту божественних цитат. Ці думки композитора співзвучні вченню проповіді Майстера Екхарта як *expressis verbis*²⁰. Експресія розвитку монотеми у *Missa choralis*

¹⁸ «*Die Entwicklung im Formablauf ist dialektisch geartet <...>, die neue Erfüllung alter Formen gründet sich auf die Konzeption einer charakteristischen "Ausdruckssituation" für eine bestimmte Form. Jede Form hat für David ein Urbild musikalischer "Athmosphäre", durch das sie geprägt ist*» (Bertram Hans Georg. *Material — Struktur — Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David. Phil. F. Diss. : Universität Würzburg : [2 Teile in 2 Bänden] / Hans Georg Bertram. — Würzburg, 1963. — 119 s.*

¹⁹ Про це див.: Kirsch W. *Johann Nepomuk David als Vokalkomponist / Winfried Kirsch // Zeitschrift für Musik in Kirche und Schule, Jugend und Haus: Musik und Altar. — Freiburg : Christophorus-Verlag, 1960/61. — Jg. 13. — S. 177.*

²⁰ Як стверджують дослідники, Майстер Екхарт відзначав: «...через картини, описи і порівняння, наскільки це було можливо, щоб досягти мети осягнення *unio mystica*, і звертаючись при цьому до “простої і зрозумілої мови”, яка була загальноживаною у проповідях його часу. Але виходячи з цього, Екхарт знаходив ретельно обдумані описи, які слугували не для посилення риторичного пафосу проповіді, а були обумовлені змістом проповіді. Тільки за допомогою того, що Екхарт сформував власну мову з властивим їй понятійним апаратом, з категоріями, насиченими специфічно новими значеннями або навіть за допомогою створення нового словника, виявилися можливості розвитку його містики відповідними виразовими засобами» («...durch Bilder, Umschreibungen und Vergleiche so weit wie möglich das Ziel, die *unio mystica*, zu treffen sucht und dabei auf eine «schlichte und verständliche Sprache» zurückgreift, wie sie in den Predigten der Zeit vor ihm usus war. Darüber hinaus aber findet Eckhart großangelegte Bilder, die nicht Bestandteile des rhetorischen Gewandes der Predigt sind, sondern die durch den Inhalt der Predigt hervorgerufen werden. Nur dadurch, dass Eckhart die Sprache in ganz eigener Weise formt — z. B. durch Umprägung von Begriffen zu spezifisch neuer Bedeutung oder durch die Sprachneuschöpfung — ist es ihm möglich, sie zu einem geeigneten Ausdrucksmittel für seine Mystik zu machen»: Hansen Monika. *Der Aufbau der mittelalterlichen Predigt. Phil. Diss. / Monika Hansen. — Hamburg, 1972. — S. 101.*

Й. Н. Давіда полягає не тільки в складній і різноманітній контрапунктичній роботі з григоріанським мотивом-імпульсом *Missa de angelis*. Монотема, що концентрує, на думку композитора, спосіб виразу Слова, Істини (вербальний компонент меси) і ситуацію Євхаристії (ритуальний компонент меси), повинна бути поліфонічною, поліритмічною, політональною, поліладовою і т. п. Не випадково дослідники творчості Й. Н. Давіда відносять його *Missa choralis* до кульмінації політональності²¹. Наприклад, григоріанське джерело *Missa de Angelis* композитор трактує у кожній частині *Missa choralis* політонально: у партитурі варіанти теми звучать у накладеннях тональностей *C-As-F; B-D-Es, A-C-B; A-F-B; G-D-F-G*. Наведемо приклад з *Credo*, в якому григоріанська тема звучить одночасно у *A-, F- i B-Dur*.

3.1

Й. Н. Давід. *Missa choralis, Credo (m. 64)*

et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

- tris, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo...

et i-te-rum, et i-te-rum

Не викликає сумнівів, що *Missa choralis*, стилістично пов'язана з творчістю нідерландської поліфонічної школи, вигідно відрізняє стиль Й. Н. Давіда від еkleктичних версій ренесансних мес-циклів церковних композиторів першої половини ХХ століття. Адже, у цей період неоренесансні тенденції були надзвичайно поширені. Як вже згадувалося, кожний церковний композитор знаходився під впливом *Motu proprio* Пія Х і вважав за свій обов'язок активно інтегрувати стилістику григоріаніки і ренесансних поліфонічних мес, особливо легендарного «стилю Палестрини», у власні музичні гешталти меси.

На основі даної розвідки щодо явища реінтерпретації конкретного григоріанського джерела — *Ordinarium Missa VIII* — у творчості церковних композиторів О. Йохума і Й. Н. Давіда, здійснених у різні етапи підготовки до Другого Ватиканського Собору, можна констатувати якісні зміни у свідомості композиторів початку і кінця передсоборного руху *Літургійного оновлення*. Церковна спадщина цих композиторів, що за своїм статусом були безпосередньо пов'язані з богослужбовою практикою католицької церкви, демонструє різні аспекти. На прикладі проаналізованої *Missa cho-*

²¹ Про це див.: Kirsch W. *Johann Nepomuk David als Vokalkomponist* / Winfried Kirsch // *Zeitschrift für Musik in Kirche und Schule, Jugend und Haus: Musik und Altar*. — Freiburg : Christophorus-Verlag, 1960/61. — Jg. 13. — S. 178.

ralis Й. Н. Давіда стає очевидним усвідомлення церковним композитором нового значення і сенсу музичного гештальту меси. Справа визначається не стільки професійним статусом музиканта, скільки музикантом, що став теологом. Саме з такої точки зору на особистості О. Йохума і Й. Н. Давіда, зокрема, на їх досягнення у справі *Літургійного оновлення*, визначаються різні вектори самоусвідомлення функції церковного музиканта. Якщо методами роботи О. Йохума з григоріанським джерелом і реінтерпретацією ренесансної меси керує музикант, приклад Й. Н. Давіда демонструє шлях церковного музиканта, що практикує у сфері літургійної музики як теолог. У *дособорний* період, тобто у період перед церковною реформою Другого Ватиканського Собору, спостерігаються суттєві зміни у свідомості багатьох церковних композиторів. Їх подальше вивчення потребує осмислення різних точок зору на сутність літургійної музики як теологічного феномену.

Список використаних джерел

1. Borrmann Matthias. Das kompositorische Schaffen von J. N. David und seine Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts / Borrmann Matthias. — Weimar : Breitkopf & Härtel, 1976. — 152 s.
2. Geschichte der katholischen Kirchenmusik: Band II: Vom Tridentum bis zur Gegenwart : [Hg. Fellerer K. G.]. — Kassel, Basel [u. a.] : Bärenreuter-Verlag, 1976. — S. 308–311.
3. Graduale Triplex. Cantus in ordine missae occurrentes. Kyriale, Ordinarium XIII / Abbatie Saint-Pierre de Solesmes. — Solesmes : S. A. La Froidfontaine, MCMLXXIX, 1998. — P. 738–741.
4. Kohl A. Bernhard. Die mystische Ordnung der Dinge im Werk Johann Nepomuk Davids // Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats: Musica Sacra / 94. — Regensburg, Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1974. — S. 285.
5. Kuppelmayer A. Otto Jochum zum Gedächtnis // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra 100/01. — Regensburg : Bärenreiter, 1970–1971. — S. 84–86.
6. Papst Pius X. Motu proprio de Musica sacra «Inter pastoralis officii sollicitudines» (ital. «Tra le sollecitudini») / Papst Pius X. // Dokumente zur Kirchenmusik : Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. — Regensburg: Pustet, 1981. — S. 23–34.
7. Rahner Hugo Ernst. Franz Philipp zum 80. Geburtstag: Gedanken zu seinen Messen / Hugo Ernst Rahner // Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats: Musica Sacra / 90. — Regensburg, Kassel, [u. a.] : Bärenreiter, 1970. — S. 212–222.
8. Strassenberger P. J. Otto Jochums Messen / P. J. Strassenberger // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 55. — Regensburg : Pustet, 1935. — S. 149–151.
9. Stuckenschmidt Hans Heinz. Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk : [Mit einem Lebensabriss von Hellmuth von Hase und einem Werkverzeichnis] / Hans Heinz Stuckenschmidt. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1965 1965. — 68 s.

10. Wagner Peter. Geschichte der Messe / Wagner Peter. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913. — 548 s.
11. Weimann Karl. Eine neue Messe eines neuen Komponisten / Karl Weimann // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 59. — Regensburg : Pustet, 1929. — S. 83–90.
12. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik ; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats: Musica Sacra / 80 ; Musica Sacra/80 — 81. — Regensburg, Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1960/61. — S. 327–330.
13. Zur Geschichte der «Missa de angelis» (Kyriale Vaticanum Nro. VIII) // Zeitschrift für den Allgemeinen Cäcilien Verband CVO : Musica Sacra / 48. — Regensburg, [u. a.] : Pustet, 1915. — S. 179.

Сфіменко А. Г. Від музиканта до теолога: літургійна творчість композиторів О. Йохума і Й. Н. Давіда. Дана стаття присвячена вивченню особливостей літургійної творчості церковних композиторів німецько-австрійського регіону в першій половині ХХ століття. Особливу увагу автор концентрує на постатях двох церковних композиторів О. Йохума і Й. Н. Давіда. Завдяки порівнянню різних точок зору на сучасний стан розвитку літургійних традицій та їх оновлення, проголошене у *Motu proprio «Inter pastoralis officii sollicitudines»* Папи Пія Х, а також на їх втілення в композиторській практиці, увиразнюється відмінність позицій — музичної і теологічної — у процесі реінтерпретації григоріанської меси.

Ключові слова: церковний композитор, меса, неогригоріанські тенденції, «стиль Палестрини», реінтерпретація.

Сфіменко А. Г. От музыканта к теологу: литургическое творчество композиторов О. Йохума и Й. Н. Давида. Данная статья посвящена изучению особенностей литургического творчества церковных композиторов немецко-австрийского региона в первой половине ХХ века. Особое внимание автор концентрирует на двух фигурах церковных композиторов О. Йохума и Й. Н. Давида. Благодаря сравнению разных точек зрения на осовременивание литургических традиций, провозглашенное в *Motu proprio «Inter pastoralis officii sollicitudines»* Папы Пия Х, а также на их конкретное воплощение в композиторской практике, отчетливо выявляется различие позиций — музыкальной и теологической — в процессе реинтерпретации григорианской мессы.

Ключевые слова: церковный композитор, месса, неогригорианские тенденции, «стиль Палестрины», реинтерпретация.

Yefimenko A. From a musician to a theologian: Liturgical works of the composers O. Johum and J. N. David. In the present article the specific features of liturgical works of church composers from the German and Austrian region in the first half of the 20. Cent. are examined. The author concentrates on the two church composers O. Johum and J. N. David. She compares their different points of view on the present realisation of liturgical traditions in *Motu proprio Pius X «Inter pastoralis officii sollicitudines»*, as well as their setting in the compositional practice. Thereby the clear difference appears which exist between the musical and theological backgrounds of two interpretations of the Gregorian Missa Ordinarium.

Key words: church composer, Missa, Neogregorian trend, Palestrina style, reinterpretation.

РОЗУМІННЯ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ У СЕМІОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ НОТАЦІЙНИХ СИСТЕМ











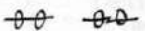


Прочитання музичного тексту та його інтерпретація є важливим фактором для розуміння музичної структури твору, особливо якщо йдеться про давню музику. Зміни в нотації впродовж її еволюції на різних етапах так чи інакше відображали цю структуру. Проявом цього є, зокрема, те, що на початкових стадіях у рукописах, окрім позначення текстової пунктуації, використовувалися додаткові знаки, які вказували виконавцю на певні мелодичні завершення як у середині, так і наприкінці піснеспіву. Ще тоді, коли нотація не фіксувала лад, ритм, темп, які передавалися усно, маркування окремих частин уже окреслювало осмислення логіки музичної побудови. З часом нотація розповсюдилася на весь словесний текст, що дало змогу детальніше фіксувати звуковисотну та метроритмічну організацію твору.

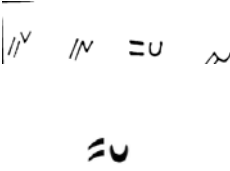

Система нотопису є свідченням розвитку музичного письма, розвитку системи знаків різних епох, а також зміни музичного мислення. Розглядаючи нотацію в семіологічному аспекті, прослідкуємо розуміння музичної форми у церковній монодії візантійського обряду на синтаксичному рівні, тобто відношення між знаками в структурі знакового процесу, що є **метою** нашого дослідження.

В історії візантійської музики запис нотації пройшов три періоди розвитку: палеовізантійська нотація, середньовізантійська та нововізантійська нотація [13, с. 61–63]. Слов'янська невменна нотація бере свій початок з XI–XII ст. і має у своїй основі палеовізантійську невменну систему [10, с. 101]. На українських землях з другої половини XVI ст., поруч з кулізмяною, починає вживатися новий тип запису — нотолінійний, т. зв. *київська квадратна нота* [7, с. 14]. Перші знаки, які дають уявлення про структуру музичного тексту, з'являються поодинокі ще у невменній нотації, як виокремлення закінчення фрази, речення (т. зв. екфонетична нотація, в текстах апостола та євангелії) [10, с. 69–70].

У наступній таблиці розглянуто знаки, які використовуються для позначення певних розділів форми:

Назва знаку	Графічне зображення	Розміщення
<i>Ставрос, хрест, телея, криж</i>	+	у кінці піснеспіву

<i>стаття</i>		у каденційних закінченнях повторення тону
<i>Сюрма, сейсма</i>		у кінці чи на початку колону
<i>Варєя</i>		частина стереотипних каденційних формул, в кінці колонів, на 3-4 позиції з кінця
<i>клясма</i>		(слов. <i>чашка</i>) в кінці колону
<i>чашка повна</i>		в кінці колону, але є і в середині
<i>параклітик</i>		на початку колону (інколи у середині)
<i>куфизма</i>		як правило на останніх складах колону, виконує кадансову функцію, де у тексті є крапка (не кентема!)
<i>аподерма</i>		у кінці фрази
<i>кулисма</i>		каденційні фігурації з 3-6 нот
<i>тема аплоу</i>		низхідна мінорна каденція оспівування терції
<i>тес ке потес</i>		з XIV ст. висхідна фігурна каденція з 5 нот
<i>дїпле дуо апострофос</i>		у ранньовізантійській і слов'янській нотаціях позначають секунду вниз у каденційній формулі; натомість у середньовізантійській нотації є додатковим ритмічним знаком
<i>анатріхісма (дипле+оксія +дуокентемата) стріла — у словянській</i>		у кінці колону у палеовізантійській, у середньовізантійській як додатковий інтервальний знак

<p><i>ксерон-клязма</i></p> <p><i>півкулізма</i> у слов'янській</p>		<p>заклучна невма на третьому місці з кінця у заклучній каденції</p>
<p><i>кратемокатабасма</i></p> <p><i>змійна</i> у слов'янській</p>		<p>на початку колону (А), у середині (Б)</p>

Частина знаків — діпле, дуо апострофос, кратема, клязма на означення сповільнення, подовження звука — відносяться до ритмічних, тому і використовувалися в кінці фраз [12, с. 49–52; 9, с. 128–164, 195, 203–243].

Згодом нотація вже вказує на інтервальні ходи та характер виконання, а саме — ритм, динаміку, фразування і орнаментику, тобто відтворює мелодичні формули, з яких і складався піснеспів. Потреба в удосконаленні запису, як і розвиток теоретичного обґрунтування, виникли значно пізніше. Це було зумовлене як накопиченням великої кількості піснеспівів, так і завданням навчити і передати їх наступним поколінням. Оскільки майстри-піснетворці були практиками і теоретиками церковного співу, то у XIV ст. з виникненням теоретичних праць почали формуватися і уявлення про структурні особливості будови піснеспівів [1].

Таким чином, розуміння музичної форми в період розвитку нотації набуває важливого значення. Не тільки сама нотація, а й теоретичні уявлення розкривають сутність побудови мелодії. Окрім вказівок окремих знаків, у трактатах описуються терміни, які розкривають вміння володіти музичним матеріалом.

З трактату XV ст. лампадарія Мануїла Хризафа відомо шість основних правил для співака і творця, який повинен вміти компонувати, наслідувати (але не копіювати), а також аналізувати, співати і записувати інші піснеспіви. Автор трактату звертає увагу на *тезис* — об'єднання знаків звуків, що творять певну мелодію, а також *фтору* як модуляційну вставку з власною мелодією. Ці два значення є важливими для вміння оперувати мистецтвом співу і технікою компонування [8, с. 47].

У трактаті XIV ст. *Ἀγιοπολίτης* (Святоградець) також йдеться про роль знаків, які є основами музичних фраз, і частково розглядаються особливості будови мелодії — з позиції інтонаційних, мелодичних формул [11]. Інтонаційні формули характеризують певних глас. Якщо у творі виникала зміна гласу чи мелодії, для цього, окрім невм, використовувалися певні позначення — т. зв. мартирії [10, с. 242]. Зокрема, у цьому ж трактаті згадується про фтору, яка передбачала зміну мелодії і кадансування у іншому іхосі, опісля повернення до основного іхосу. Зміни у побудові мелодії визначали зміну як мелодичного звороту, так і вихід за межі іхосу (тобто його звукоряду)¹. Таким чином, усвідомлення певної структури піснеспіву розглядалося на принципах контрасту як одного з головних чинників творення мелодії. Позначення мелодичних формул згодом стало практичною основою для теоретичного аналізу церковних піснеспівів.

Теоретичні праці зі знаменного письма у слов'ян збереглися ще з XV—XVI ст., це — т. зв. азбуки — «перечислення». Очевидно, як і у греків, це була справа практики. Основним завданням було навчити співати і усно передати мелодію [3]. Певну роль відіграло й запозичення слов'янської нотації з візантійської, зокрема запозичення графічних форм, формування назв знаків та їх значення при зміні мелодії (див. подану вище таблицю). Згодом розквіт знаменного співу дозволив теоретично обґрунтувати і поширювати музичний матеріал.

З XV ст., у час, коли виникають теоретичні азбуки, число рукописів значно зростає. Тому іноді в рукописах є такі знаки, яких вже немає в азбуках [2]. Ранні зразки азбук містять дуже скупу інформацію про музичну теорію й обмежуються назвами невм, не вказуючи на характер виконання. Оскільки в азбуках основна увага зосереджена на переліку невм, їх відношення до форми не має чіткого визначення. Все ж зустрічаються поодинокі вказівки: «Стрелы громные простие, на конци стихов, или строк, в первом гласе и пятом. Аще ли пред стрелою полкулизмы. По обычаю» [2, с. 69]; або вказівка на паракліт як «в начале стиха или строки *возгласити*» [2, с. 73]. Розміщення певних знаків, які вказують на структуру, можна прослідкувати швидше за їх присутності в рукописах, ніж шукати означення в азбуках. Ще одним джерелом розуміння будови піснеспівів є т. зв. *кокизники*, які використовувалися для навчання співу

¹ Мартирія — знак на початку, який вказував на інтонаційну формулу іхосу. Ці інтонаційні формули, які співаються перед початком піснеспіву, слугують налаштуванням на певний іхос. У піснеспіві мартирія відіграє роль ключа — характеристики тональності. Якщо в середині піснеспівів зустрічалася зміна гласу, ставився знак фтору.

[6]. Тут мелодичний матеріал поданий як збірка поспівок з їх позначенням і назвами [2, с. 57], що згодом підштовхнуло дослідників до обґрунтування теорії поспівок.

Нотолінійна нотація в ірмолойній практиці відзначилася у теоретичній праці Миколи Дилецького, в якій автор присвятив їй цілий розділ «О Ирмолої відомість». Автор зосереджується на особливостях абсолютної системи запису, а також вмінні komponувати музичні уривки в багатоголосі. При виборі теми для компанування слід звернути увагу на пропорцію, такт, вибрати лад, в якому потрібно творити [4, с. 56]. Різні варіанти однієї теми з одного боку слугують орієнтиром для розуміння композиції твору, з іншого — ці варіанти можна було б спробувати розглядати як інтонаційні перетворення тієї ж мелодичної формули і пошукати їх в ірмолойному співі [5]. Оскільки нотолінійна нотація детально розкриває прочитання мелодичного матеріалу, це дає змогу предметно розглянути музичну форму піснеспівів, розкрити основні принципи розвитку мелодії, зокрема повторність, варіантність, контраст.

Отже, у кожній старовинній нотаційній системі, незалежно від її «мови», відтворювався і зберігався певний синтаксичний контекст музичного твору (піснеспіву). Це свідчить про усвідомлення логіки музичної побудови піснетворцями, які були і творцями, і виконавцями піснеспівів.

Список використаних джерел

1. Арнольд Ю. К. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа / Ю. К. Арнольд. — Вып. 1. — М. : Православное обозрение, 1880. — 164 с.
2. Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV — XVIII вв. / М. Бражников. — Л. : Музыка, 1972. — 424 с.
3. Гусейнова З. М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века / З. М. Гусейнова. — СПб. : СПб. конс., 1995. — 218 с.
4. Дилецький Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / Микола Дилецький ; [підготовка до видання О. Цалай-Якименко]. — К. : Муз. Україна, 1970. — 112 с.
5. Кашуба Н. Тематизм і фактура у формотворенні партесних концертів (на прикладі двох концертів «О горе мні грішному» / Н. Кашуба // *Musica Humana*. — Ч. 3. — Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2010. — С. 127–137.
6. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России / В. Металлов // М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 150 с.
7. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. — Київ-Львів-Полтава : НТШ, 2002. — 489 с. — (Українознавча бібліотека НТШ, ч. 16).
8. Conomos D. E. The treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about

- it (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120, July 1458) / Manuel Chrysaphes fl. 1440–1463, Dimitri E. Conomos (trans.), Oesterreichische Akademie der Wissenschaften. Kommission fuer Byzantinistik // Monumenta musicae byzantinae. Corpus scriptorum de re musica. — Vol. 2. — Wien : Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. — 119 p.
9. Floros C. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation; das modale System der byzantinischen Kirchenmusik ; Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchendichtung / C. Floros // Floros C. Universale Neumenkunde / Constantin Floros. — Band 1. — Kassel-Wilhelmshöhe: Bärenreiter-Antiquariat, 1970. — 391 s.
 10. Haas M. Palaeographie dyr Musik / Max Haas, Wulf Arlt (ed.) // Haas M. Byzantinische und slavische Notationen. — Band I: Faszikel 2. — Cologne : Arno Volk-Verlag & Hans Gerig KG, 1973. — 138 s.
 11. Raasted J. The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory / Jørgen Raasted (ed.) // Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. — 1983. — No. 45. — P. 99.
 12. Troelsgard C. Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation / Christian Troelsgard // Monumenta Musicae Byzantinae, Série Subsidia. — Vol. 9. — Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011. — 120 p.
 13. Wolf J. Tonschriften des Altertums und des Mittelalters. Choral und Mensuralnotation. von Johannes Wolf. Mit vielen Abbildungen / Johannes Wolf // Wolf J. Handbuch der notationskunde. — Teil 1. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. — 488 s.

Качмар М. І. Розуміння музичної форми у семіологічному контексті нотаційних систем. У статті розглядається значення знаку для визначення музичної структури церковної монодії на прикладі візантійської, слов'янської та київської нотацій. На синтаксичному рівні прослідковано відношення між знаками.

Ключові слова: невми, нотація, мелодична формула, поспівка, структура піснеспіву.

Качмар М. И. Понимание музыкальной формы в семиологическом контексте нотационных систем. В статье на примере византийской, словянской и киевской нотаций рассматривается значение знака как определяющего элемента в музыкальной структуре церковной монодии. На синтаксическом уровне прослежена взаимосвязь между знаками.

Ключевые слова: невмы, нотация, мелодическая формула, попеvка, структура песнопения.

Kachmar M. Understanding of musical form in semiological context of notation. In this work at the examples of of Byzantine, Slavic and Kiev notations the meaning of sign is considered. The significance of sign as a key element in musical structure of the church monody is noticed. The interrelation between the analyzed signs is founded at the syntax level of considered examples.

Key words: nevmy, notation, melodic formula, popevka, structure songs.

**ЗНАК НЕСКІНЧЕННОСТІ «∞»
В КАНОНІ *D-dur* ЙОГАНА ПАХЕЛЬБЕЛЯ
ЯК СКЛАДОВА ГРАФІЧНОЇ БАРОКОВОЇ СИМВОЛІКИ**

Хоч Канон *D-dur* є дуже відомим, цей твір і вся спадщина Йогана Пахельбеля¹ та загалом творча особистість композитора залишаються недостатньо висвітленими у вітчизняному музикознавстві. Як і барокова символіка, арсенал засобів якої по сьогодні становить широке поле для розгортання наукової діяльності, за винятком традиційного комплексу музично-риторичних фігур, що набули достатньо ґрунтового вивчення, тому й свідомо оминаються в статті. Тож центральним предметом дослідження стає графічна барокова символіка, а саме знак нескінченності як її невід’ємна складова.

Своєю незгасаючою популярністю Канон перш за все завдячує тій емоційній реакції, яку він викликає у слухачького загалу: це відчуття душевного переживання, що приносить естетичне задоволення, катар-

¹ Йоган Пахельбель (1653–1706) — німецький композитор, органіст та педагог, один із провідних діячів епохи Бароко, старший сучасник Й.-С. Баха. Народився в Нюрнбергу, де й отримав початкову музичну освіту. У 1669 р. Пахельбель вступає до університету в Альтдорфі, вже в 1670 р. стає вченим студентом-стипендіатом *Gymnasium poeticum* у Регенсбурзі, у 1673 отримує посаду другого органіста знаменитого собору св. Стефана у Відні, а в 1677 р. він переїздить до Ейзенаху, де стає близьким другом Йогана Амброзія Баха (батька Йогана Себастьяна Баха) та хрещеним батьком дочки голови родини — Йоганни Юдіфі, — а також вчителем їх сина — Йогана Крістофа. У 1678 р. Пахельбель отримує посаду органіста протестантської церкви в Ерфурті, а в 1690 р. — придворного музиканта й органіста у Штутгарті, звідки у цьому ж році він прямує до Готи. У 1693 Пахельбель повертається до рідного Нюрнбергу, де обіймає посаду церковного органіста, що звільнилась у зв’язку зі смертю його колишнього вчителя. Тут він залишається до кінця життя. За життя Пахельбеля найвідомішу частину його творчості склали органні твори, яких було написано понад 200 (і духовних, і світських) із використанням більшості існуючих на той час музичних жанрів. Його клавірні твори включає 94 фуґи, 17 сюїт (за іншими джерелами — 21) на основі традиційної 4-частинної послідовності танців та низку варіацій для клавесину. До творчого доробку композитора входять хорали та хоральні прелюдії, фантазії, річеркари, фуґи, токати, чакони і варіації. З усієї спадщини найвідомішим на сьогодні є Канон *D-dur*, часом виконуваний із наступною тематично спорідненою з ним однотональною Жигою [9].

сичний ефект очищення через «споглядання» досконалої краси. І на формування відчуття духовного просвітлення впливає сукупність усіх виразових засобів Канону, серед яких емоційним стрижнем є «золота секвенція» в межах 2-тактового акордового сегменту, повторюваного в якості *basso ostinato* у партіях клавесину (акордова послідовність) та віолончелі (функціональний бас) на основі восьми виключно діатонічних тризвуків Ре-мажору: T — D — VI — III — S — T — S — D (іл. 1). Останній з них тяжіє в Тоніку і цим самим провокує автовідтворення всього ланцюжка, замкненого у безперервно оновлюване коло.

Цікаво, що Канон *D-dur* не відповідає у повній мірі заявленому в його назві жанру, оскільки присутня канонічна імітація охоплює проведення кожної мелодичної лінії в партіях трьох *V-ni* лише один раз (іл. 2). Надалі імітаційного проведення зазнають щораз нові мелодичні побудови, які сприймаються як варіації теми із застосуванням поступового ритмічного подрібнення та суттєвої інтонаційної видозміни, однак на основі незмінно повторюваного акордового супроводу у *Cembalo* (варіації на *basso ostinato*). Подібний виклад матеріалу властивий і багатотемному річеркару² (а саме блоки імітаційних проведень різних тем). Тож, як бачимо, твір Пахельбеля має ознаки кількох жанрів — канону³, варіацій, річеркару.

При ретельному розгляді гармонічної послідовності Канону простежується певна закономірність — перебування в тонічному тризвуку тричі протягом даного відрізка: з T^5_3 рух розпочинається, через серединне перебування у T^5_3 проходить і повертається у T^5_3 , який є і розв'язанням, і водночас початком розгортання нового сегменту (іл. 3). Виявлення сут-

² Річеркар — розвинена імітаційна форма органної, ансамблевої та зрідка хорової музики. Розрізняються річеркари однотемні та багатотемні, за формою близькі до мотету, оскільки складаються з *кількох імітаційних розділів* на одну або *різні* теми. Саме *поліфонічний* річеркар виник у 40-х рр. XVI ст. Відомо, що в річеркарі відкрystalізувався однотемний імітаційний виклад, що підготувало форму фуги. У однотемних річеркарах широко застосовувалися прийоми рухомого контрапункту, стретти, аугментації та дімінації, обернення теми, а також тоніко-домінантові співвідношення, які визначали не лише початковий експозиційний розділ річеркару, але й всю форму в цілому. Надалі річеркари все більше наближаються до фуги і у XVIII ст. витісняються нею із композиційної практики [8].

³ Поняття «канон» функціонує у кількох сферах, де має різномірну, однак не-суперечливу, семантику. Канон (з грец. *kanon* — правило) — це непорушне, твердо встановлене правило, загальноприйнята норма, звичай. У церкві канон — це догмат, обряд або правило, встановлене й узаконене нею, а також жанр пісенспіву з нагоди свята або на честь святого. У мистецтві загалом — це твір, що слугує нормативним зразком. У музиці канон — це форма, в якій голоси імітаційно виконують одну і ту ж мелодію [2].

ності цієї закономірності руху по колу із проміжною тонікою наштовхнуло на проведення аналогії, адже тризвуки послідовності цілком органічно вписуються у математичний знак нескінченності (іл. 4). І якщо уявно помістити символ в умови тривимірного простору, отримаємо ніби погляд збоку на коло, що перебуває у хвилеподібному русі (іл. 5).

На користь правомірності існування символу нескінченності в художньому тексті Канону *D-dur* Й. Пахельбеля — низка доказів:

1. Наявність у творчому доробку композитора клавірної сюїти, третя частина якої — «Сарабанда» — має гармонічну основу, ідентичну до акордової послідовності Канону, що спонукає до визначення спорідненості жанрової природи останнього із сарабандою, попри їх метроритмічну розбіжність (іл. 6). Це припущення підтверджує розглянута гармонічна послідовність, безперервна циркуляція якої відповідає «кроку по колу» [1, с. 169] як основі хореографічного виконання автентичної сарабанди, а також відтворює суть прадавнього церковного обряду — *sacra banda* — своєрідного хресного ходу *по колу* із плащаницею, що здійснювався у церкві під час свята Тіла Господнього, а надалі — поховального обряду. У відтворенні панівної макрофігури танцю-процесії та наповненні дійства прихованим сакральним змістом подібним до сарабанди є старовинний венеціанський ритуал «Довгого ходу», траєкторія якого контуром лемніскати⁴ огинає П'яцетту, Палац дожів та собор Сан-Марко (іл. 7) [7, с. 45–452]. А якщо врахувати аналогічне жанрове походження Канону *D-dur*, схема дійсно існуючого венеціанського ритуалу автоматично проектується посередництвом сарабанди на Канон.

2. Плавність хоральної мелодичної побудови *V-no* (тт. 3–8), гнучка, безперервна заокруглена *лінія* якої ніби креслить символ нескінченності (іл. 8).

3. Форма Канону *D-dur* — варіації на *basso ostinato* — відтворює постійний рух по колу, але щораз на якісно новому рівні, і цим формує ідею «одухотвореного кола», тобто *спіралі*. Відтак, повторювана акордова послідовність дає модель *замкненої* нескінченності — *кругової*, — а проведення ланцюжка тризвуків в умовах варіацій на *basso ostinato*, форма яких, власне, необмежена в можливості постійного оновлення матеріалу, — відтворює модель *розімкненої* — «*лінійної* нескінченності» [3, с. 17].

⁴ Лемніската [лат. *lemniscata* — прикрашена стрічками; грец. *Lemniskos* — смужка] — 1) пов'язка, якою в Стародавній Греції прикріплювали на голові вінок переможця спортивних ігор; 2) у геометрії це крива лінія, яка має форму цифри 8.

Лемніската Бернуллі — пласка алгебраїчна крива, що нагадує горизонтальну вісімку або символ нескінченності. Визначається як геометричне місце точок, відтворення відстаней від яких до двох заданих точок (фокусів) постійне і дорівнює квадрату половини відстані між фокусами. Лемніската Бернуллі названа на честь швейцарського математика, який поклав початок її вивченню [4].

4. Якщо взяти до уваги поодинокий у творчості Пахельбеля випадок поєднання Канону із традиційною для інструментальної сюїти Жигною, а також оточення розглянутої клавірної Сарабанди попередніми Алемандою та Курантою і наступною Жигною, виникають припущення стосовно тлумачення даного двочастинного циклу як складової повноцінної сюїти, перші дві частини якої, вочевидь, втрачено. А оскільки факт виникнення в добу Бароко жанру інструментальної сюїти пов'язується із потребою в «осмисленні ідеї руху <...>, розумінні сутності руху, реалізації його *безперервності* шляхом складання нескінченно малих відрізків» [6, с. 143–144], це впритул наближає до сфери барокової науки та її центрального надбання — інтегрального та диференціального⁵ обчислення, пов'язаного із обрахунком нескінченно малих частин, сума яких складає *безперервність*. Відтак, «диференціалом сюїти» [6, с. 102], а саме сарабанди як провідника головної думки, є *тризвук* — тобто елементарний формотворчий компонент сарабанди, яка і є жанровою першоосновою Канону *D-dur*.

5. Саме у зв'язку із потребою в лаконічному записі отримуваних у результаті обчислення рядів нескінченно малих чисел і, відповідно, закономірностей відтворення процесу руху, було впроваджено символ нескінченності в 1655 р. англійським математиком Джоном Валлісом у його праці «Арифметика нескінченно малих», що була опублікована 1656 р. — тобто через три роки після народження Йогана Пахельбеля. Цей факт свідчить про те, що до моменту становлення творчої особистості композитора знак уже міг набути широкого застосування навіть у галузі мистецтва, яке розвивалось у тісному зв'язку із наукою, в тому числі й у музиці.

6. Оскільки сюїта в інваріанті насичена фізичним рухом, подієвістю танцювальної природи, а її центральний стрижень міститься в сарабанді як «енергетичному центрі руху, що виявляє його першопричину» [6, с. 147–148], то перед нами постає головна ідея сюїти в складеній моделі — «рух у русі».

Феномен руху, «будучи ключовою темою Бароко» [5, с. 67], є також основоположною сутністю імітаційних поліфонічних форм, серед яких сама назва однієї із них — fuga — буквально означає «біг» — тобто вершинний вияв руху. Fuga «... одна із форм і фігур, що особливо полюблились у бароко: вірогідно, саме рух надавав таку привабливість «фузі»» [5, с. 67]. Тим більше, відомо, що початково термін «fuga» застосовувався по відношенню до канону.

7. Присутність у Каноні *D-dur* «золотої секвенції» як головного будівельного матеріалу та рушійного імпульсу всього твору спонукає до пошуку «*aurio sectio*»⁶, наявність якої у композиціях будь-яких видів мистецтва вважалась ознакою досконало вирахованої, пропорційної струк-

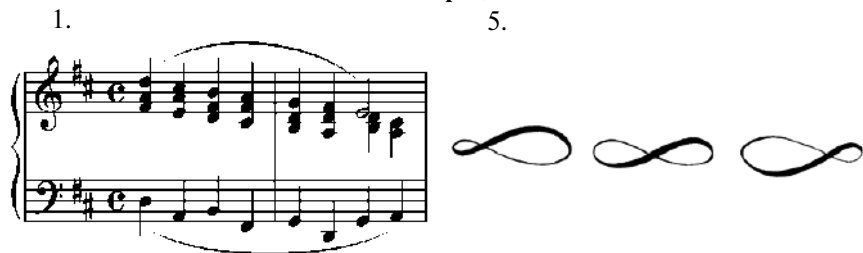
⁵ «Диференціал — нескінченно мала частина, із суми яких складається БЕЗПЕРЕРВНІСТЬ» [6, с. 102].

тури. Точка золотого перетину обчислюється шляхом розрізу всього обсягу твору на два різномасштабні відрізки таким чином, щоб при діленні числового показника всієї композиції на числовий обсяг більшого із відрізків, так само як при діленні більшого відрізка на менший, утворився результат, рівноцінний обчисленню формули природної спіралі: $\frac{\sqrt{5} - 1}{2}$

= 1,61803399. При поділі 57-тактового Канону на два відрізки (34+23 т.) отримаємо найбільш наближений до числового показника точки золотого перетину результат (1,6764705) на межі 17-го та 18-го проведень 2-тактового сегменту *basso ostinato* (т. 35), що якраз припадає на момент динамічного спалаху (*mf*). А за умови перестановки доданків (23+34), або ж вирахування співвідношення серединного відрізка до ще меншого, нова точка перетину знаменуватиме раптовий спад — фактурний та динамічний (т. 23, *mp*). Обидві точки, взяті разом, обрамлюють 12-тактовий серединний розділ (6 двотактових сегментів = 2 шеститактові проведень варійованої теми), виконуваний у найтихішій динаміці протягом твору. Проте зниження гучності водночас — по вертикалі всього багатоголосного зрізу — так і не відбувається через імітаційну природу її розрідження та напластування. Дивовижно, але й тут, в межах нерівноцінно поділеного навпіл відрізка всього твору, лежить відбиток знаку ∞ , точка перехрещення ліній якого припадає на точку золотого перетину (іл. 9).

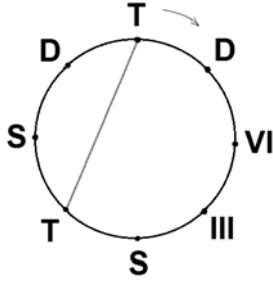
8. Якщо спроектувати вищесказане на Канон *D-dur* Пахельбеля — твір наскрізь пронизаний спорідненими за сутністю символами кола, лемніскати, вісімки та спіралі (із урахуванням його жанрової першооснови та форми — сарабанди і канону, відповідно), — отримаємо зразок музичного втілення руху як провідної ідеї Бароко та об'ємний метаобраз Вічності. А за рахунок узгодженої дії вертикалі та горизонталі — типового для сарабанди акордового *basso ostinato* та канонічної імітації — відтворення вічного руху (*perpetuum mobile*), — що знову ж таки узгоджується із сутністю «закарбованого» знаку нескінченності.

Ілюстрації

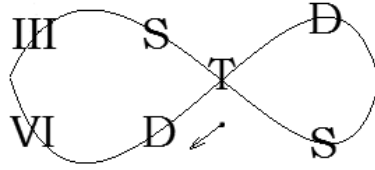


⁶ Aurio sectio — лат. «точка золотого перетину».

3.



4.



2.

Canon in D-dur

Pachelbel

Sequitur

Violin I *ppp*

Violin II *ppp*

Violin III *p*

Violoncello *mf*

Harpsichord *mf*

Vln. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

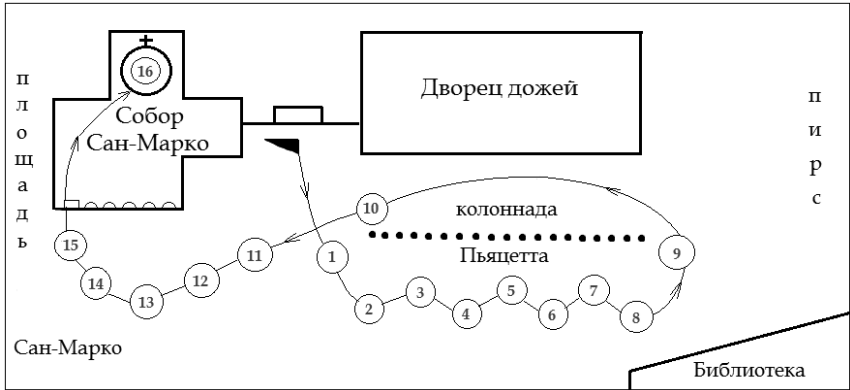
Vc. *p*

Hpschd. *p*

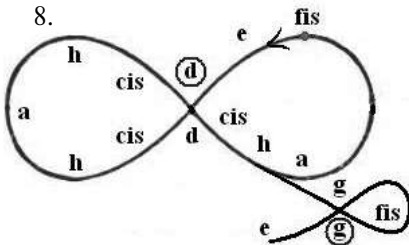
6.



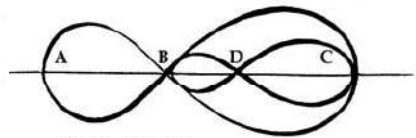
7.



8.



9.



$$AC : BC = BC : DC$$

$$AC : AD = AD : AB$$

Список використаних джерел

1. Дефурно М. Повседневная жизнь Испании золотого века / М. Дефурно ; [пер. с фр. Т. А. Михайловой; науч. ред. и предисл. В. Д. Балакина]. — М. : Молодая гвардия, 2004 — 314 с.
2. Канон [Електронний ресурс]. — Режим доступу : poiskslv.com/word/канон.
3. Крушинский А. А. О круговом понимании бесконечности древними китайцами / А. А. Крушинский // Бесконечность в математике: философские и исторические аспекты / [под ред. А. Г. Барабашева]. — К. : Янус, 1997. — С. 13—19.
4. Лемніската Бернуллі [Електронний ресурс]. — Режим доступу : ru.wikipedia.org/wiki/Лемніската_Бернуллі.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
6. Носина В. О. О символике «Французских сюит И. С. Баха» / В. О. Носина. — М. : Классика, 2006. — 152 с.
7. Нэвилл К. Восемь / К. Нэвилл. — М. : Эксмо, СПб. : Домино, 2007. — 688 с.
8. Річеркар [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.c-cafe.ru/words/25/2387.php.
9. Nolte Ewald V. Pachelbel Johann / Ewald V. Nolte // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — New York : Edited by Stanley Sadie, Macmillan, 1980. — Vol. 4. — P. 46—54.

Зубко Ж. І. Знак нескінченності «∞» в Каноні *D-dur* Йогана Пахельбеля як складова графічної барокової символіки. Дана стаття присвячена проблемі тлумачення графічної барокової символіки в інструментальній музиці, а саме — математичного знаку нескінченності «∞», який цілком правомірно може функціонувати як невід’ємна його складова.

Ймовірність існування символу нескінченності, знайденого в акордовій послідовності Канону *D-dur* Йогана Пахельбеля, обґрунтовується через наведення низки доказів. У результаті підтвердження наукової версії формується ряд понять та графічних символів. Виведені символи (коло, спіраль, вісімка та лемніската) з їх спільною властивістю — безперервною циркуляцією — підтверджують гіпотезу цілеспрямованого введення композитором символу нескінченності «∞» до музичного твору.

Ключові слова: бароко, канон, символ нескінченності.

Зубко Ж. І. Знак бесконечности «∞» в Каноне *D-dur* Иоганна Пахельбеля как составляющая графической барочной символики. Данная статья посвящена проблеме толкования графической барочной символики в инструментальной музыке, а именно — математического знака бесконечности «∞», который вполне правомерно может функционировать как неотъемлемая ее составляющая.

Вероятность существования символа бесконечности, найденного в аккордовой последовательности Канона *D-dur* Иоганна Пахельбеля, обосновывается путем приведения цепи доказательств. В результате подтверждения научной версии формируется ряд понятий и графических символов. Выведенные символы (окружность, спираль, восьмерка и лемніската) с их общим свойством — непрерывной циркуляцией — подтверждают гипотезу целенаправленного введения композитором символа бесконечности «∞» в музыкальное произведение.

Ключевые слова: барокко, канон, символ бесконечности.

Zubko J. The sign of infinity «∞» in the Canon in *D-dur* by Johann Pachelbel as a component graphically baroque symbolism. This article is devoted to problem of reading of graphic baroque symbolic in the instrumental music, especiality to mathematical sign of perpetuality «∞» that completely by right can function as its unseparable constituent.

The probability of the existence of sign, which was discovered in the chord consecution of wellknown Canon in *D-dur* by Johann Pachelbel, is proved by the number of some arguments. As a result of this scientific version substantiation are formed some concepts and symbols. The given row of symbols (circle, spiral, eight and lemniscate) with their common property — the circulation — confirms the supposition of conscious introduction by composer of the graphic structure of the symbol «∞» to the music work.

Key words: Baroque, the canon, the symbol of infinity.

**ОРКЕСТР У НІМЕЦЬКІЙ ОПЕРІ
СЕРЕДИНИ XVIII СТ.
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. Г. ГРАУНА)**

У 2012 році в Німеччині відзначаються дві ювілейні дати: 270 років відкриття оперного театру в Берліні і 300 років з дня народження його засновника, пруського короля Фрідріха II (1712–1786). Обидві дати є взаємопов'язаними: саме Фрідріх II, відомий своїми музичними зацікавленнями, став ініціатором побудови *Königlichen Hofoper* — театру Королівської опери. Пруський монарх був палким прихильником музики, навчався гри на флейті під керівництвом Й. Кванца, брав участь у придворних концертах як соліст.

Фрідріх II багато зробив для розвитку оркестрової культури в Пруському князівстві. Зазначимо, що ще до вступу на престол у 1740 році він заснував інструментальну капелу, куди були запрошені такі відомі музиканти, як Й. Кванц, брати К. Г. і Й. Г. Грауни, брати Ф. і Й. Г. Бенда, Г. Кцарт та ін. За часи правління Фрідріха II у королівських резиденціях Берліна і Потсдама були збудовані концертні зали для виступів інструментальної капели зі спеціальними приміщеннями для репетицій. У театрі Королівської опери, збудованому за розпорядженнями пруського монарха, був сформований оперний оркестр, який брав участь у виставах. До інструментальної капели та оркестру Королівської опери запрошувалися кращі музиканти з Німеччини, Італії, інших європейських країн. Організація та проведення великої кількості концертів вимагали постійного оновлення репертуару, що активізувало діяльність придворних композиторів.

Інструментальна капела, яка брала участь у проведенні придворних концертів, та оркестр Королівської опери, що супроводжував оперні вистави, були різними за складом і функціями, це надало підстави для диференціації оркестру на два типи — камерний і оперний.

У статті ми зупиняємося на особливостях оперного оркестру, обравши матеріалом для аналізу оркестрову партитуру опери «Цезар і Клеопатра» Карла Генріха Грауна¹, прем'єра якої відбулася 7 грудня 1742 року на відкритті театру Королівської опери.

Актуальність теми визначається тим, що оперна творчість німецьких композиторів XVIII століття відома вітчизняним фахівцям далеко не в повному обсязі. Вивчення оперного жанру обмежується творчістю трьох видатних австро-німецьких композиторів — Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка і В. А. Моцарта², які зробили значний внесок у розвиток і реформування опери. У тіні цих велетнів знаходяться інші німецькі композитори XVIII століття, які досить плідно працювали в жанрі опери, й тому їхня оперна спадщина залишається невідомою і не досліджується. Зазначимо, що переважна більшість матеріалів з творчості К. Г. Грауна сконцентровані в іноземних виданнях, переважно німецькомовних [5–10].

Карл Генріх Граун (1704–1759) зараз вважається композитором другого плану, але свого часу це був відомий музикант, автор багатьох оперних та інструментальних творів, духовної музики³. Як придворний капелмейстер Фрідріха II, К. Г. Граун брав активну участь в організації Берлінської опери, а після відкриття театру став його керівником і першим капелмейстером. На сцені театру Королівської опери відбулися прем'єри більшості його оперних вистав⁴.

¹ Рукопис аналізованої партитури знаходиться на сайті бібліотеки «*International Music Score Library Project*» (IMSLP) [12]. База даних «*Répertoire International des Sources Musicales*» (RISM) включає 78 рукописних джерел з повним текстом або окремими номерами опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна [11].

² В. А. Моцарт є представником австрійської композиторської школи. Відносячи його оперну творчість до німецької музики, ми спираємося на позиції Р. Вагнера, висловлені у статтях про розвиток жанру опери в Німеччині [1; 2].

³ Страсна ораторія К. Г. Грауна «Смерть Ісуса» (нім. «*Der Tod Jesu*», 1755), щорічно виконувалася в Берліні до кінця XIX ст., завдяки залишенням на це коштам.

⁴ «*Cesare e Cleopatra*» (1742), «*Artaserse*» (1743), «*Catone in Utica*» (1743), «*Alessandro e Poro*» (1744), «*Lucio Papirio*» (1744), «*Adriano in Siria*» (1746), «*Demofonte*» (1746), «*Cajo Fabricio*» (1746), «*Lefestgalanti*» (1747), «*Cinna*» (1748), «*L'Europa galante*» (1748), «*Ifigenia in Aulide*» (1748), «*Angelica e Medoro*» (1749), «*Coriolano*» (1749), «*Fetonte*» (1750), «*Il Mithridate*» (1751), «*L'Armida*» (1751), «*Britannico*» (1751), «*L'Orfeo*» (1752), «*Il giudizio di Paride*» (1752), «*Silla*» (1753), «*Semiramide*» (1754), «*Montezuma*» (1755), «*Ezio*» (1755), «*I fratellinemicci*» (1756), «*La Merope*» (1756). Першою «берлінською» оперою К. Г. Грауна, яка була написана для потреб прусського королівського двору, стала «*Rodelinda*» (1741).

Життєвий шлях К. Г. Грауна із самого початку був пов'язаний з оперою. Свою музичну кар'єру він розпочав 1724 року з посади придворного співака (тенора) при дворі герцога Брауншвейг-Люнебурзького Августа Вільгельма, де згодом показав себе як оперний композитор і капельмейстер (у цьому допомогли природна обдарованість і колишні заняття композицією в Дрездені під керівництвом капельмейстера дрезденської «*Kreuzschule*» Йоганна Христофа Шмідта). При дворі герцога Брауншвейг-Люнебурзького К. Г. Граун написав свої перші опери, в яких виконував провідні сольні партії⁵. Опанування основ вокального та оркестрового виконавства допомогло молодому музикантові здобути практичні навички розуміння природи і специфіки звучання оперного голосу, музичних інструментів, колективу виконавців.

Після смерті герцога Августа Вільгельма (1735), написавши на честь свого багаторічного покровителя траурну музику, К. Г. Граун поступає на службу в інструментальну капелу Фрідріха, в той час — наслідного принца Пруссії. Капела існувала напівлегально, оскільки прусський король Фрідріх Вільгельм I не схвалював музичних інтересів свого сина. Але 1740 року, після успадкування Фрідріхом II монаршого престолу, капела здобула статус придворної, а К. Г. Граун одержав високу посаду першого придворного капельмейстера.

Саме К. Г. Грауну, як першому капельмейстеру, були доручені роботи, пов'язані з відкриттям театру Королівської опери в Берліні. Він займався запрошенням оперних співаків і балету, набором музикантів оркестру, підготовкою репертуару, сцени, костюмів, написав музику до вистави, показаної на відкритті театру («Цезар і Клеопатра»).

Свої оперні твори для театру Королівської опери К. Г. Граун писав в італійському стилі. На той час репертуар театрів залежав від музичних смаків відвідувачів — королівської родини та її найближчого оточення. У середині XVIII століття німецькі монархи дотримувалися моди на італійський стиль. Фрідріх II ще у 1728 році, знаходячись у Дрезденській резиденції саксонського курфюрста Августа II, був надзвичайно вражений відвідуванням нещодавно збудованого оперного театру, на сцені якого побачив оперу «*Cleofide*» Й. А. Хассе, написану в традиціях італійської опери-*seria*⁶. Після успадкування Пруського королівського престолу, Фрідріх II одразу взявся за реалізацію свого давнього задуму побудувати не менш розкішний театр у Берліні. Репертуар театру скла-

⁵ «*Polydorus*» (1726), «*Sanciound Sinilde*» (1727), «*Iphigeniain Aulis*» (1728), «*Scipio Africanus*» (1732), «*Timareta*» (1733), «*Lo specchio della fedeltà*» (1733), «*Pharao Tubaetes*» (1735).

⁶ Й. А. Хассе був учнем відомих італійських композиторів Ніколо Порпори і Алессандро Скарлатті.

дали улюблені пруським монархом опери-*seria*, які німецькі придворні композитори писали в італійському стилі⁷.

До театру Королівської опери запрошувалися відомі італійські оперні співаки. За свій спів італійці одержували високі гонорари. Так, наприклад, італійська оперна співачка Джованна Аструа (*Giovanna Astrua*) при пруському королівському дворі мала річний дохід у розмірі 6000 талерів, тоді як заробітна плата Й. Кванца дорівнювалася 2000 талерів на рік (на попередній службі у саксонського курфюрста Августа II Й. Кванцу платили по 250 талерів на рік) [10].

Німецька музична культура здавна відрізнялась високим рівнем колективного оркестрового виконавства⁸, розвиток якого відбувався в жанрах духовної та світської музики, що вимагали участі інструментальних капел (ораторія, кантата, *concerto grosso*, сольний інструментальний концерт). Однак в італійській опері перед оркестрантами ставилися дещо інші завдання — передати блиск і помпезність вистави, створити природний ансамбль з оперними співаками, всіляко підкреслити їхню вокальну майстерність тощо.

Головною функцією оперного оркестру, що брав участь у виставах театру Королівської опери в Берліні, був інструментальний супровід різноманітних вокальних номерів — сольних оперних арій, ансамблів, хорових сцен, в яких оркестру відводилася важлива, але другорядна роль. Оркестру також доручалося виконання самостійних інструментальних номерів — оперних увертюр, інтермедій, музики до балетних сцен та ін., і в цьому полягала ще одна його функція. Саме в таких номерах му-

⁷ У середині XVIII століття німецька опера, як національний феномен, ще не існувала. Першою німецькою оперою вважається «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (1791), написана в традиціях зінгшпіля. Р. Вагнер, підкреслюючи значення «Чарівної флейти» для розвитку оперного мистецтва, називає її «першою великою німецькою оперою» [2, с. 61].

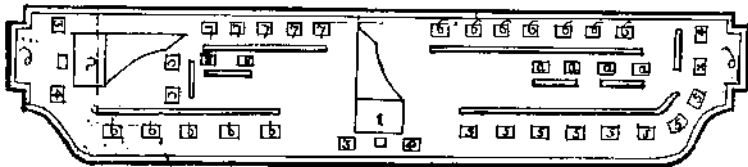
⁸ Високий рівень німецької оркестрової культури та інструментального виконавства XVIII століття відзначав Р. Вагнер у статті «Про сутність німецької музики»: «Поистине поразительно, какие музыкальные силы можно обнаружить в незначительных городках Германии: пусть нет среди них оперных певцов, но повсюду найдется приличный оркестр, способный исполнить (и превосходно исполнить) любую симфонию. В городах с населением от двадцати до тридцати тысяч можно рассчитывать найти даже два или три оркестра, не считая бесчисленных дилетантов, столь же усердных, а порой и более образованных, чем профессиональные музыканты. <...> Самый рядовой оркестрант редко владеет только тем инструментом, на котором он обычно играет; в среднем оркестрант, как правило, с одинаковой беглостью владеет по меньшей мере тремя инструментами. Более того, обычно каждый ещё и композитор, и не просто самоучка, но специалист, досконально изучивший все тонкости гармонии и контрапункта» [2, с. 53].

зикантам оперного оркестру надавалася можливість продемонструвати мистецтво віртуозної і злагодженої оркестрової гри.

Оркестр театру Берлінської опери за своїм складом був аналогічним до Великої придворної капели Саксонського курфюрста Августа II, функції якої значною мірою пов'язувалися з виставами Дрезденського оперного театру. Він включав близько 35 музикантів — флейтистів, гобоїстів, валторністів, скрипалів, альтів, віолончелістів, клавесиністів. Кількість виконавців кожної партії можна приблизно встановити зі схеми розміщення музикантів Дрезденського оркестру: 8 перших скрипок (*primi violini*), 5 других скрипок (*secondi violini*), 4 альти (*viole*), 3 віолончелі (*violoncelli*), 3 контрабаси (*contrabassi*), 2 клавесина (*primo cembalo, secondo cembalo*), 5 гобоїв (*oboe*), 5 фаготів (*fagotti*), 2 валторни (*corni da caccia*):

1. Схема розміщення музикантів оркестру Дрезденської опери, 1754 р.

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Dresda.



Platea.

Spiegazione delle Cifre.

- | | |
|--------------------|---|
| 1. Primo Cembalo | 4. Contrabassi |
| 2. Secondo Cembalo | 5. Primi Violini |
| 3. Violoncelli | 6. Secondi Violini, col
dorso rivolta verso il
Palco. |
| 7. Oboe | b. Fagotti |
| 8. Viole | c. Corni da Caccia |
| a. Viole | d. Una tribuna da ciasche-
dun lato, per le Trom-
be, ed i Timpani. |

Склад оркестру по партитурі опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна практично повністю відповідає наведеній схемі. У ньому представлені всі музичні інструменти, крім фаготів та контрабасів. За функціями в партитурі інструменти поділяються на три групи:

- 1) мелодичні — перший і другий гобой, перша і друга скрипка;
- 2) гармонічні — перша і друга валторни, альт;
- 3) інструменти, що утворюють групу *basso continuo* — віолончель, позначена в партитурі як *basso*, і клавесин.

У розміщенні інструментів оркестру в партитурному запису можна виявити риси майбутніх симфонічних партитур (2). На це вказує:

1) порядок розташування партій: на двох верхніх рядках — партії гобоїв і валторн (по дві на одному нотному стані), далі — струнні, від високих до низьких (перша скрипка — друга скрипка — альт — віолончель);

2) використання ключів: партії гобоїв, валторн, першої і другої скрипки записані в скрипковому ключі, альт — в альтовому, віолончелі — в басовому;

3) запис партії транспонуючого інструмента: партія валторни записана квінтою вище від реального звучання.

2. Фрагмент інструментальної партитури опери К. Г. Грауна «Цезар і Клеопатра»

(гобої, валторни, перша скрипка, друга скрипка, альт, бас)

Партії інструментів зі складу *basso continuo* і в партитурі, і в окремих інструментальних голосах записані на одному рядку. Мелодична лінія віолончелі доповнена цифрованими позначеннями для клавесина (на схемі розміщення оперного оркестру місця віолончелі і клавесина знаходяться поруч).

Аналіз оркестрової партитури опери «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна вказує на те, що всім інструментам доручався матеріал рівної складності. Духові інструменти досить часто дублювали партії струнних, музичні теми та мелодичні контрапункти до них передавалися з партії в партію, а в оркестрових унісонах усі інструменти грали однакову музику (для цього було необхідно добитися чистоти інтонації, ідентичності штрихів, фразування, артикуляції). Рухливі, технічно складні партії насичені стрімкими пасажами, трелями, мелодичними прикрасами, що вимагало від виконавців досконалого володіння пальцевою технікою, диханням. У наведеному вище фрагменті партитури швидка, технічно складна партія першої скрипки дубльована партією першого гобоя, а партія другої скрипки — партією другого гобоя. У партитурі зі скороченою формою запису це показано спеціальним знаком і нотний рядок партії гобоїв залишається незаповненим, однак в окремих оркестрових голосах нотний текст виписано повністю.

Найяскравіші ознаки оркестрового стилю сконцентровані в увертюрі до опери. Традиція починати оперні вистави інструментальним вступом склалася в XVII столітті, тоді ж були сформовані два типи оперних увертюр — італійська і французька. В італійській увертюрі частини об'єднувалися за принципом «швидко — повільно — швидко», і цей принцип надалі закріпився в деяких інструментальних жанрах — бароковій симфонії, інструментальному концерті та ін. Французька увертюра, порівняно з італійською, була іншою за типом руху. Вона починалася повільною велично-урочистою частиною, музика якої відповідала духу французького абсолютизму. Далі слідувала швидка частина, а в фіналі повертався повільний темп і образно-емоційний стан початкової теми [4]. Французька увертюра затвердилася у творчості Ж.-Б. Люлі в останній третині XVII ст. і здобула надзвичайну популярність у німецькій ораторії та опері першої половини XVIII ст. Німецькі композитори внесли деякі зміни у французьку увертюру: головним нововведенням стала побудова центральної, швидкої частини у формі фуґи, що відповідало національним традиціям німецької контрапунктичної школи. Такими є увертюри Г. Ф. Генделя, саме такий тип побудови увертюри зустрічається в опері «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна.

Граун модифікує форму своєї увертюри на основі синтезу французької та італійської моделі: на зразок французької побудовані дві перші частини (повільна I частина, урочиста музика якої нагадує величну ходу, та стрімка граціозна фуґа у II частині, див. 3), на зразок італійської — рухливий жанрово-танцювальний фінал. Пожвавлений рух фуґи переривається величними, драматизованими акордами в повільному темпі, що посилює емоційні контрасти між частинами циклу. Принцип емоційного і темпового контрасту ([Grave] — Allegro — Largo—Allegro) є головним чинником об'єднання частин у циклі.

3. Тема фуги з II частини увертюри (партії другої скрипки, альтя)



Усі частини написані в одній тональності *F-dur* і це нагадує сюїтний принцип тональної драматургії. У кожній частині відбувається активний секвенційний розвиток, з охопленням широкого кола споріднених тональностей мажорної та мінорної сфери.

У оркестровому викладі переважає *tutti*, всі партії задіяні в рівній мірі. Виключенням є початок II частини, де інструменти вступають поступово, проводячи тему фуги в різних голосах оркестру, адже цього вимагають правила побудови фуги.

Розподіл музичного матеріалу між голосами оркестру в аналізованій партитурі залежить від технічних можливостей, діапазону, тембру, яскравості звучання інструментів. Скрипки і гобої в оперному оркестрі Грауна — це інструменти мелодичної «спеціалізації», їм доручене проведення музичних тем, і практично завжди перший і другий гобой дублюють партії першої і другої скрипки. Альт і валторни утворюють гармонічний фон, інструменти групи *basso continuo* викладають найнижчий басовий голос.

Р. Вагнер, порівнюючи увертюру німецької опери XVIII століття з прологом театральної п'єси, який містив стислу розповідь про майбутні події, зазначав, що увертюра «не могла соответствовать первоначальному смыслу пролога поскольку чисто инструментальная музыка первое время была еще слишком неразвита, чтобы специфически средствами решать подобную задачу. Такие музыкальные пьесы не сообщали [собравшейся в театре] публике, видимо, ничего, кроме того, что впереди предстояло пение. <...> Свободное развертывание увертюры как специфической, характерной музыкальной пьесы было недоступно» [1, с. 5–6].

Критична оцінка засобів втілення змісту в старовинних оперних увертюрах, до яких належать і увертюри К. Г. Грауна, пояснюється естетичними поглядами Р. Вагнера — великого оперного реформатора XIX століття, хоча висловлене зауваження щодо незрозумитості інструментальної музики (знову ж таки відносно рівня, якого сягнула музична культура епохи романтизму) є цілком слухним.

Якщо брати до уваги XVIII століття порівняно з оркестровою музикою попередніх часів, оперні партитури К. Г. Грауна свідчать про безсумнівні досягнення в розвитку німецької оркестрової культури. Ознайомлення з пар-

титурою показало, що на відміну від оркестрової музики XVII століття, яка далеко не завжди створювалася для конкретних музичних інструментів (на титульному аркуші своїх партитур композитори зазначали, що ця музика «гідна для співу та гри»), німецький оперний оркестр середини XVIII століття вже мав фіксований склад інструментів. Оркестрові партії відрізнялися тематичною самостійністю, складністю та виразністю, що вимагало від виконавців досить високої техніки гри. І хоча в партитурі, як і раніше, переважали інструменти камерної звучності з обов'язковим клавесином, це не позбавило музику яскравих емоцій та соковитих барв. Не випадково опера «Цезар і Клеопатра» К. Г. Грауна знову прозвучала на сцені Берлінської опери під час святкування 250-річного ювілею цього славетного театру (1742–1992).

Список використаних джерел

1. Вагнер Р. Об увертюре / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Статті и матеріали / [пер. с нем. ; ред.-сост, авт. комент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек]. — М. : Музыка, 1974. — С. 5–18.
2. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки / Р. Вагнер // Рихард Вагнер. Избранные работы / [пер. с нем. ; сост и комент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. — М. : Искусство, 1978. — С. 49–64.
3. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVII–XVIII вв. : монография / В. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 311 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. — [2-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.
5. Henzel C. Zu den Aufführungen der grossen Oper Friedrichs II von Preussen, 1740–56 / C. Henzel. — JbSIM, 1997. — S. 9–57.
6. Henzel C. Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert / C. Henzel. — Wilhelmshaven, 1999. — S. 29–37.
7. Klüppelholz H. Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht: zum Libretto der Oper «Montezuma» von Friedrich dem Grossen / H. Klüppelholz // Oper als Tex. — Berlin, 1983. — S. 65–94.
8. Kramer R. H. Beethoven and Carl Heinrich Graun / R. H. Kramer // Beethoven Studies [ed. A. Tyson]. — London, 1974. — S. 18–44.
9. Wolff H. C. Die erste italienische Oper in Berlin: Carl Heinrich Graun «Rodelinda» (1741) / H. C. Wolff. — BMW, 1981. — Т. XXIII. — S. 195–211.
10. Growemusic [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://www.growemusic.com>.
11. RISM [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rism.info>.
12. IMSLP [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://imslp.org>.

Горбаль В. Я. Оркестр у німецькій опері середини XVIII ст. (на прикладі творчості К. Г. Грауна). У статті розглядаються особливості розвитку німецької оркестрової культури XVIII століття. Вивчається склад і функції німецького оперного оркестру. Об'єктом дослідження обрано оркестр театру Королівської опери в Берліні. Аналізується оркестрова партитура опери «Цезар і Клеопатра» Карла Генріха Грауна.

Ключові слова: німецька оркестрова культура XVIII століття, оперний оркестр, театр Королівської опери, Карл Генрих Граун, оперна увертюра, оркестрова партитура.

Горбаль В. Я. Оркестр в немецкой опере середины XVIII в. (на примере творчества К. Г. Грауна). В статье рассматриваются особенности развития немецкой оркестровой культуры XVIII века. Изучается состав и функции немецкого оперного оркестра. Объектом исследования избран оркестр театру Королевской оперы в Берлине. Анализируется оркестровая партитура оперы «Цезарь и Клеопатра» Карла Генриха Грауна.

Ключевые слова: немецкая оркестровая культура XVIII века, оперный оркестр, театр Королевской оперы, Карл Генрих Граун, оперная увертюра, оркестровая партитура.

Horbal V. German Opera Orchestra in the mid XVIII century (on the example of C. H. Graun). The article discusses the features of the German orchestral culture of XVIII century. We study the structure and function of German opera orchestra. The object of the study elected to the theater orchestra of the Royal Opera in Berlin. Analyzes the orchestral score of the opera «Caesar and Cleopatra» Carl Heinrich Graun.

Key words: German orchestral culture of XVIII century, the Opera Orchestra of the Royal Opera House, Carl Heinrich Graun, opera overture, orchestral score.

УДК 783.6

О. А. Шумилина

**СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
В ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ ПАРТЕСНОГО СТИЛЯ**

*Было в мысли положить каждый псалом на распев.
Но сие много б у меня отняло времени надобного
мне по должности на другое, нужнейшее и полезнейшее.
Того ради, препоручаю переклад другим,
имеющим дар мусикического творения.*

В. К. Третьяковский

(из Предуведомления к стихотворному переложению Псалтыри,
1753 г.).

Старинная музыка является активно изучаемой и, одновременно, наименее изученной областью отечественного музыкального искусства. Несмотря на огромную работу по систематизации рукописного наследия, проводимую исследователями на протяжении многих десятилетий, далеко не все рукописные памятники описаны, каталогизированы, а содержащиеся в них произведения известны лишь узкому кругу современных музыкантов, интересующихся данной проблематикой.

© О. А. Шумилина, 2012

Каждое новое погружение в уже известный рукописный материал, а также открытие ранее неизвестных музыкальных рукописей позволяет обнаружить новые музыкальные произведения, сочиненные и исполнявшиеся два-три столетия тому назад, а ныне забытые и практически утраченные.

Сказанное касается *партесного этапа* в развитии отечественной музыкальной культуры, оставившего после себя огромное рукописное наследие. Современное изучение памятников позволило выявить некоторые тенденции в развитии партесного пения, которые не были отмечены в публикациях ведущих отечественных музыковедов, занимавшихся исследованием партесного творчества (В. Протопопов, Н. Герасимова-Персидская). Среди подобных тенденций следует отметить использование в партесных произведениях *стихотворных текстов* в качестве словесной первоосновы. Как известно, партесные песнопения были предназначены для исполнения на православном богослужении, не допускавшем подобных текстовых вольностей. Поэтому появление партесных концертов, написанных на основе стихотворных текстов, свидетельствует о коренных преобразованиях музыкального мышления.

Обновление текстовой основы происходит в 50–60-е годы XVIII века. Это время в отечественной культовой музыке было отмечено активизацией переходных процессов от партесного многоголосия XVII — первой половины XVIII веков к новому стилю духовных песнопений второй половины XVIII века. В текстах партесных концертов 50–60-х годов все чаще используется принцип контаминации строк, взятых из разных псалмов и молитв, который получит свое закрепление в духовном творчестве композиторов второй половины XVIII века. Еще одним нововведением становится обращение в партесных концертах к стихотворным текстам, закрепившееся в последствии в жанре кантаты.

Использование стихотворных переложений в произведениях партесного стиля — явление абсолютно уникальное. О данном феномене не сохранилось никаких исторических известий, которые могли бы активизировать поисковую работу исследователей в данном направлении. Концерты, написанные на основе стихотворных текстов, не были обнаружены при изучении старинных рукописных манускриптов с произведениями партесной эпохи, проводившемся во второй половине XX столетия многими известными музыковедами (С. Скребков, В. Протопопов, Н. Герасимова-Персидская, Т. Владышевская, Г. Виноградова, Н. Заболотная и др.). Вместе с тем, бурное развитие поэтического творчества в 30–40-е годы XVIII века (утверждение новых принципов стихосложения, открытая литературная полемика В. Третьяковского, М. Ломоносова и А. Сумарокова, в том числе поэтические состязания между ними, формирование жанровой системы светской и духовной

поэзии и др.), вызвавшее огромный общественный интерес и оказавшее влияние на различные стороны русской культуры, в том числе на область кантовой лирики, не могло не отразиться на сфере церковно-певческого искусства, тесно связанного со словом. Проникновение мира высокой поэзии в песнопения партесного стиля мы можем наблюдать на примере произведений, созданных на тексты стихотворных переложений традиционных богослужебных текстов.

Концерты, написанные на основе стихотворных текстов, и их отдельные партии были обнаружены в полных и неполных рукописных комплектах, в голосовых книгах, оставшихся от комплектов, и на разрозненных листах, оставшихся от голосовых книг. В рукописных партиях отсутствовали какие-либо визуальные признаки того, что тексты данных концертов кардинально отличаются от остальных песнопений, что усложнило их идентификацию. Отсутствовали также указания относительно авторства текстов и источника, из которых они были почерпнуты, поскольку в нотной записи партесных концертов такая информация не фиксировалась.

Некоторые рукописные памятники, в которых были обнаружены данные концерты, ранее изучала Н. Герасимова-Персидская [1], однако в публикациях исследовательницы не сообщается о подобных произведениях. Информация о существовании партесных концертов, написанных на стихотворные тексты, была впервые опубликована нами в 2001 году [6], данная проблематика освещалась и в ряде последующих публикаций [8; 9]. Исследованием одного из концертов занималась Е. Игнатенко [2]. Однако зарождение подобного феномена в недрах партесной традиции по-прежнему остается малоизученным явлением, практически неизвестным широкому кругу музыкантов — ученых, педагогов, исполнителей.

Приступая к описанию партесных концертов, созданных на основе стихотворных переложений, отметим, что на сегодняшний день известно о существовании шести подобных концертов. Все открытия были сделаны постепенно, а точное количество концертов и их полные тексты стали известны сравнительно недавно.

Первой находкой стали концерты «Хвалите Господа с небес» и «Склони, Зиждитель, небеса». Они были обнаружены в одном из рукописных сборников киевской партесной коллекции, содержавшем партесные произведения для 12-голосного хора¹. К сожалению, нам не удалось ознакомиться с полными нотными текстами этих концертов, поскольку в сборнике отсутствовали три голосовые книги (второй и тре-

¹ IP НБУВ, ф. 1, ед. хр. 5587–5595, концерты № 35 и № 39. Рукописный сборник ранее принадлежал Киево-Михайловскому Златоверхому монастырю, о чем свидетельствуют владельческие записи.

тий альт, второй тенор), а в сохранившихся поголосниках было утрачено значительное количество листов с певческими партиями. Из двух концертов в большей степени «пострадал» концерт «Склони, Зиждитель, небеса», от которого остались 5,5 партий: первый и второй дискант, первый альт, первый и третий тенор и половина партии второго баса. В концерте «Хвалите Господа с небес» кроме второго, третьего альта и второго тенора утрачены начальные такты партии первого баса. На основе появившихся в нашем распоряжении партий была предпринята попытка реконструкции 12-голосных хоровых партитур².

Ещё одной киевской находкой стала басовая партия концерта «Христос воскрес, спасая всех», также созданного на основе стихотворных текстов. Партия была обнаружена не в рукописном сборнике, а среди разрозненных листов, оставшихся после реставрации партесных рукописей Киево-Софийского собора (которые впоследствии стали основой киевской партесной коллекции) и собранных в самостоятельную рукописную единицу³. В ней находятся отдельные листы с певческими партиями, по тем или иным причинам не вошедшие в поголосники «своих» рукописных комплектов. Каким образом здесь оказалась партия концерта «Христос воскрес, спасая всех», не совсем понятно, поскольку данный концерт не встречается ни в одном из партесных комплектов киевской коллекции.

По единственной партии концерта «Христос воскрес, спасая всех» мы не смогли восстановить полный стихотворный текст и выяснить состав исполнителей, для которых предназначалось произведение. Однако обнаружение «следов» третьего концерта позволило высказать предположение о существовании *тенденции*, связанной с практикой сочинения партесных концертов на стихотворные тексты, и определиться с направлением дальнейших поисков, которые были продолжены за пределами Украины, в крупнейших рукописных архивах Москвы, и привели к новым открытиям.

В двух идентичных по содержанию рукописях, ранее входивших в состав единого 12-голосного партесного комплекта, а теперь рассредоточенных между рукописными архивами двух московских библиотек (РГБ и ЦММК), нами были обнаружены партии второго альта и первого тенора уже известного нам концерта «Христос воскрес, спасая всех»⁴.

² Реконструкцию хоровой партитуры концерта «Склони, Зиждитель, небеса» см. в приложении к кандидатской диссертации О. Шумиловой «Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток)» [7, с. 278–301].

³ ІР НБУВ, ф. 306, ед. хр. 123/119-2с, л. 17–19.

⁴ РГБ, ф. 218, ед. хр. 882 (второй альт); ЦММК, ф. 283, ед. хр. 643 (первый тенор), концерт № 59. О 12-голосии свидетельствуют киноварные заголовки и отдельные записи, содержащиеся на страницах обеих рукописей.

Из этих же рукописей мы узнали о существовании ещё двух партесных произведений, написанных на стихотворные тексты — концертов «Господи, кто обитает» и «Хвалу всевышнему Владыке», от каждого из которых, к великому сожалению, остались лишь певческие партии (второй альт и первый тенор). В голосовых книгах сборника все три концерта следовали один за другим и были размещены как отдельная группа произведений: «Христос воскрес, спасая всех» (№ 59), «Господи, кто обитает» (№ 60), «Хвалу всевышнему Владыке» (№ 61).

В архивах ЦММК удалось выявить три партии концерта «Склони, Зиждитель, небеса», отсутствующие в киевском рукописном сборнике: второй альт⁵, второй тенор⁶ и первый бас⁷. Все три партии зафиксированы итальянской нотацией. Отметим, что рукописи, содержащие партии второго тенора и первого баса, ранее входили в состав единого комплекта.

К сожалению, московские находки, несмотря на их важность, по-прежнему не позволяли получить полного представления обо всех уже известных нам концертах, написанных на стихотворные тексты.

Сенсационным стало ознакомление с двумя партесными сборниками обширного рукописного собрания ГИМ, в которых были обнаружены практически полные комплекты партий всех пяти уже известных концертов, а также ещё один концерт — «Господь спаситель мне и свет»⁸.

Анализ использованных в концертах текстов показал, что они являются поэтическими переложениями псалмов и церковных молитв, и по своему стилю относятся к образцам силлабо-тонической поэзии, утвердившейся в России в 30–40-е годы XVIII века в результате реформы системы стихосложения. К середине XVIII века жанр поэтического переложения в силлабо-тоническом стиле обрел огромную популярность, к нему обращались крупнейшие российские стихотворцы В. К. Тредиаковский, переложивший стихами всю Псалтырь, именовал свои поэтические переводы одами божественными, М. В. Ломоносов, переложивший избранные псалмы, — одами духовными. Такие определения подчеркивали сакральный смысл стихотворных переложений, несмотря на вполне светский характер воплощения духовного содержания, с обилием ярких поэтических сравнений. Подобный дуализм соотношения весьма необычного стихотворного текста и достаточно традиционных способов его отображения наблюдается и в партесных концертах.

⁵ ЦММК, ф. 283, ед. хр. 1065, л. 4 об. — 5 об.

⁶ ЦММК, ф. 283, ед. хр. 878, л. 75 об. — 76 об.

⁷ ЦММК, ф. 283, ед. хр. 879, л. 69 об. — 70 об.

⁸ ГИМ, Син. певч. 705, полный 8-голосный комплект; Син. певч. 1317, 12-голосный комплект без партии первого дисканта. О сборниках сообщила Н. Ю. Плотникова.

Авторы четырёх партесных концертов — «Господи, кто обитает», «Господь спаситель мне и свет», «Склони, Зиждитель, небеса» и «Хвалу всевышнему Владыке» — из достаточно большого количества поэтических переложений псалмов, созданных в России к середине XVIII века, останавливают свой выбор на переложениях М. В. Ломоносова. Вряд ли это было связано с особыми поэтическими пристрастиями, скорее всего, сыграл свою роль фактор доступности текстов, поскольку именно эти переложения постоянно публиковались в академических изданиях, после чего распространялись в рукописных копиях⁹.

Из обширных поэтических переложений М. В. Ломоносова, включавших десятки строф, авторами концертов были выбраны отдельные строфы, по две для каждого партесного произведения.

В концерте «Господи, кто обитает» использованы первая и вторая строфы переложения 14-го псалма.

<i>Господи, кто обитает</i>	<i>Тот, кто ходит непорочно,</i>
<i>В светлом доме выше звезд?</i>	<i>Правду всегда хранит</i>
<i>Кто с тобою населяет</i>	<i>И нелестным сердцем точно,</i>
<i>Верх священный горних мест</i>	<i>Как языком¹⁰, говорит.</i>

В основе концерта «Склони, Зиждитель, небеса» — пятая и шестая строфы переложения 143-го псалма.

<i>Склони, Зиждитель, небеса,</i>	<i>И молнией твоей блесни,</i>
<i>Коснись горам и воздымаются,</i>	<i>Рази от стран гремящих стрелы,</i>
<i>Да паки на земли явятся</i>	<i>Рассыть врагов твоих пределы,</i>
<i>Твои ужасны чудеса.</i>	<i>Как бурей плевы разжени¹¹.</i>

В двух других концертах удачно комбинируются строфы из ломоносовских переложений разных псалмов. В тексте партесного концерта «Хвалу всевышнему Владыке» соединены первая строфа переложения 145-го псалма и восьмая строфа переложения 70-го псалма.

⁹ В этой связи отметим судьбу переложения всей Псалтыри В. К. Третьяковского, переписанного поэтом в 1753 году специально для публикации, которая должна была состояться в середине 50-х годов XVIII века. Поэтический труд так и не увидел свет вплоть до сегодняшнего дня (рукопись находится в ЦГАДА, ф. 381, ед. хр. 1037).

¹⁰ Вариант «как языком», использованный автором партесного концерта, впервые появляется в «Собрании разных сочинений в стихах и в прозе Михаила Ломоносова», изданном в 1751 году, в то время как в «Риторике» (1747) Ломоносов останавливает свой выбор на варианте «как устами».

¹¹ Перевод 143-го псалма М. В. Ломоносова известен по публикации 1744 года [5], однако в тексте партесного концерта использован несколько иной вариант, опубликованный в последнем прижизненном издании произведений М. В. Ломоносова в 1757 году [4, с. 22–25]. Подробнее об этом см. в статье О. Шумилиной «Стихотворные переложения псалмов в партесном творчестве середины XVIII века» [9].

<i>Хвалу всевышнему Владыке</i>	<i>Превозносить твою державу</i>
<i>Потищися, дух мой, возсылать;</i>	<i>И воспевать на всякой час</i>
<i>Я буду петь в гремящем лике</i>	<i>Великолепие и славу</i>
<i>О нем, пока могу дышать¹².</i>	<i>От уст да устремится глас.</i>

В тексте концерта «Господь спаситель мне и свет» соединены первая строфа 26-го псалма и восемнадцатая строфа 34-го псалма¹³.

<i>Господь — спаситель мне и свет:</i>	<i>Во храме возведу великом</i>
<i>Кого я убоюсь?¹⁴</i>	<i>Преславную хвалу твою,</i>
<i>Господь сам жизнь мою блюдет:</i>	<i>Веселым гласом и языком</i>
<i>Кого я утрашуся?</i>	<i>При тьмах народа воспою.</i>

Варианты текстов ломоносовских переложений, встречающиеся в партесных концертах, почерпнуты из публикаций 1751 и 1757 годов, что уточняет время создания партесных произведений.

Несколько иной принцип отбора текстов поэтического первоисточника наблюдаем в концертах «Хвалите Господа с небес» «Христос воскрес, спасая всех», где «озвучивается» большее количество строф и, вероятно, используются полные тексты переложений, авторов которых нам не удалось установить.

В партесном концерте «Хвалите Господа с небес» используется стихотворное переложение 148-го псалма. Текст насыщен оборотами, близкими торжественно-панегирическому складу ломоносовской поэзии, однако в литературно-поэтическом наследии М. В. Ломоносова такое переложение не встречается.

*Хвалите Господа с небес,
И яже вся над небесами.
Пресветлю солнце, что над нами
Творец светить весь мир вознес.
Хвалите, звезды вся и свет,
Хвалите, ангелы небесны,
Его судьбами повсеместны,*

¹² Данный вариант переложения встречается в «Собрании разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова», опубликованном в 1751 году. В рукописной «Риторике» (1747) переложение первой строфы выглядит несколько иначе:

Хвали, душа моя, всечасно
Творца, дающа благодать.
<Ему я буду> <должен> <хочу я петь согласно>,
О нем я стану петь согласно
Коль скоро буду я дышать.

¹³ Оба переложения впервые напечатаны в «Собрании разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова» (1751).

¹⁴ В рукописи 1751 года предлагается вариант «Кого я утрашуся», встречающийся и в некоторых певческих партиях.

*Куда Господь их ни пошлет,
Хвалите, огонь, снег, дождь, град, гром,
Хвали и молния мгновенна,
Господню слову покоренна,
Хвали, луна, земля с плодом.
Владыку, Бога и Творца
Дыханье всякое хвалите.
Прещедро имя вознесите
От края света до конца.*

В тексте концерта «Христос воскрес, спасая всех», который является стихотворным переложением Огласительного слова на Пасху Иоанна Златоуста, господствуют светлые, возвышенные образы, что сближает это переложение с образцами лирической поэзии середины и второй половины XVIII века.

*Христос воскрес, спасая всех
Все чувства полны днесь утех.
Весельем дух мой восхищенный,
Ликуй, ликуй в сей день священный.
Отерли очи мы от слез.
Христос воскрес, Христос воскрес!
Грозный прежде смертным ад,
Лишенный сил стенает ад.
В нем узников уже не стало,
Разрушено смертельно жало.
Сей день веселье всем принес.
Христос воскрес, Христос воскрес!
Сбылись пророчески слова.
Земля, и воздух, и древа,
И воды радость сообщают,
Что ныне с нами ощущают.
Сей глас восходит до небес:
Христос воскрес, Христос воскрес!*

Процесс «перевода» стихов на музыку имеет свои особенности, коренящиеся в специфике создания крупной партесной композиции. Так, подавляющему большинству песнопений партесного стиля свойственна текстовая повторность. Данный прием позволяет выделить и подчеркнуть ключевые фразы текста, предложить различные варианты их музыкально-тематического прочтения, создает возможности для использования имитационно-полифонических построений, увеличивает общий объем текста и пр. Многократные повторения отдельных слов и фраз встречаются и в партесных концертах, написанных на тексты стихотворных переложений. Текстовые повторы нарушают четкость че-

редования поэтических строк, сбивают ритмику стиха и создают трудности визуальной идентификации поэтического текста. Без тщательного изучения рукописных партий практически невозможно определить, что тексты данных концертов кардинально отличаются от текстов остальных партесных композиций, зафиксированных в рукописных сборниках. Вместе с тем, их использование в каждом из концертов позволяет создать развернутую композицию, с развитым многоголосием аккордово-гармонического и имитационно-полифонического склада, с контрастными сопоставлениями туттийных и ансамблевых построений, монументальными похорными имитациями в условиях 12-голосного изложения и т. д. Текстовая повторность позволяет выстроить композицию данных партесных концертов на основе техники концертирования, сочетающейся с фактурными и метрическими контрастами, что типично для многохорных произведений партесного стиля.

Все рассматриваемые произведения относятся к концертам празднично-панегирической группы и продолжают традиции «викториальных» концертов эпохи Петра I. Музыкальный язык насыщен интонационными формулами, передающими торжественную атмосферу, патетику, всеобщее ликование, благодаря чему создаётся значительная концентрация хоровой звучности, наполненной юбилеями, фанфарами, возгласами, моторной энергией.

В соответствии с партесной традицией, в концертах используются элементы музыкальной символики — стремительные тирады на словах «стрелы», «молния», внутрислоговые распевы на словах «день священный», «владыки и творца дыханье» и др. К этому располагают тексты стихотворных переложений, насыщенные подобными, во многом символическими, образами.

Кроме традиционных средств, встречающихся в большинстве партесных концертов, в рассматриваемых произведениях обнаруживается целый ряд иных качеств, обусловленных использованием силлабо-тонической поэзии в качестве текстовой первоосновы. Так, энергия стремительного моторного движения передается посредством использования достаточно редкого для партесного стиля размера 3/8. В концертах «Склони, Зиждитель, небеса», «Христос воскрес, спасая всех», «Господи, кто обитает» этот размер выдержан на протяжении всей музыкальной композиции.

В размере 3/8 сложно воссоздать акцентную ритмику стиха. В концертах происходят нарушения просодии, более или менее успешно преодолеваемые. Озвучивая поэтическую строфу, авторы партесных концертов стремятся к созданию её структурного эквивалента в музыкальном тексте. В некоторых случаях это происходит благодаря использованию завершенных восьмитактовых построений, подобных

періоду (дані структури не були властиві песнопінням партесного стилю, вони сформувалися в світській інструментальній музиці, італійській опері).

Обнаруженная нами довольно обширная группа партесных концертов, созданных на основе стихотворных переложений духовных текстов, позволяет сделать вывод о том, что в середине XVIII века существовала достаточно устойчивая тенденция, связанная с претворением в партесных произведениях стихотворных текстов. Из обширного каталога языковых средств, накопленных практикой партесного песнетворчества на протяжении столетия, авторами концертов был отобран определённый комплекс, наиболее полно отображающий специфику поэтических переводов, их образный строй, эмоциональное состояние, ритмику стиха и обогащённый некоторыми новыми тенденциями, почерпнутыми из современной западноевропейской музыки, не связанной с культовой традицией.

Список использованных источников

1. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1971. — Вип. 6. — С. 58–72.
2. Ігнатенко Є. Партесний концерт на віршований текст — нове явище художньої культури середини XVIII століття / Є. Ігнатенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 27. — С. 141–150.
3. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. В XI томах: Т. VIII: Поэзия, ораторская проза, надписи. 1732–1764 гг. / М. Ломоносов. — М.-Л. : Изд-во академии наук СССР, 1959. — 1279 с.
4. Собрание разных сочинений в стихах и в прозе господина коллежского советника и профессора Михайла Ломоносова, книга первая. Второе издание с прибавлениями. — М. : Тип. Моск. ун-та, 1757. — 398 с.
5. Три оды парафрастическия псалма 143, сочиненныя через трех стихотворцев. — СПб., 1744. — 22 с.
6. Шуміліна О. Невідомі партесні твори з рукописного комплексу київського Златоверхо-Михайлівського монастиря / О. Шуміліна // Київське музикознавство. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. — Вип. 5. — С. 206–215.
7. Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток): дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. А. Шуміліна. — К., 2004. — 301 с.
8. Шуміліна О. Про поліфонію в українських партесних творах 50–60-х років XVIII століття / О. Шуміліна // Теоретичні та практичні питання культурології. — Мелітополь, 2002. — Вип. XI. — С. 40–51.
9. Шумилина О. Стихотворные переложения псалмов в партесном творчестве середины XVIII века / О. Шумилина // Науковий вісник НМАУ імені

П. І. Чайковського: Семантичні аспекти слова в музичному творі. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 28. — С. 127–131.

Список использованных рукописей

1. ІР НБУВ (г. Київ), ф. 1 (текущие поступления), ед. хр. 5587–5595.
2. ІР НБУВ, ф. 312 (Софийский собор), ед. хр. 121/119–2 с.
3. РГБ (г. Москва), ф. 218, ед. хр. 882.
4. ЦММК им. М. И. Глинки (г. Москва), ф. 283 (культовая музыка), ед. хр. 643.
5. ЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283 (культовая музыка), ед. хр. 1065.
6. ЦММК им. М. И. Глинки, ф. 283, ед. хр. 878–879.
7. ГИМ (г. Москва), Син. певч., ед. хр. 705 (1–8).
8. ГИМ, Син. певч., ед. хр. 1317 (1–11).
9. РГАДА (г. Москва), ф. 381, ед. хр. 1037.

Список условных сокращений

ГИМ — Государственный исторический музей

ед. хр. — единица хранения

ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

РГАДА — Российский государственный архив древних актов

РГБ — Российская государственная библиотека

Син. певч. — Синодальное певческое собрание

ф. — фонд

ЦММК — Центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки

Шуміліна О. А. Силабо-тонічна поезія в духовних піснеспівах партесного стилю. У статті розглядається феномен звертання композиторів партесної епохи до віршованих перекладів богослужбових текстів і створення на їхній основі багатоголосих партесних концертів, виявлених автором у рукописних архівах Києва та Москви.

Ключові слова: партесні концерти, віршовані переклади псалмів, російська поезія середини XVIII століття.

Шумилина О. А. Силлабо-тоническая поэзия в духовных песнопениях партесного стиля. В статье рассматривается феномен обращения композиторов партесной эпохи к стихотворным переложениям богослужебных текстов и создания на их основе многоголосных партесных концертов, обнаруженных автором в рукописных архивах Киева и Москвы.

Ключевые слова: партесные концерты, стихотворные переложения псалмов, русская поэзия середины XVIII века.

Shumilina O. Syllabic-tonic poetry in the spirituals singings partes style. In the article discusses the phenomenon of treatment composers partes period to poetic transcriptions of religious texts and based on them polyphonic partes concerts, found the author in the manuscript archives of Kiev and Moscow.

Key words: partes concerts, poetic transcriptions of the Psalms, Russian poetry of middle XVIII century.

**КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ФОРТЕПІАННИХ СОНАТНИХ *ALLEGRO* Л. БЕТХОВЕНА
(В АСПЕКТІ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ
ОДНОЧАСТИННОЇ РОМАНТИЧНОЇ СОНАТИ)**

Творчі здобутки Л. ван Бетховена стали стимулом для багатьох знахідок композиторів-романтиків. Зокрема, саме останній з віденських класиків накреслив подальші шляхи розвитку жанру фортепіанної сонати, які призвели до створення нового її жанрового різновиду — одночастинної сонати, — що відповідало новому романтичному типу мислення. Одночастинні сонати Ф. Ліста, що стали першими зразками цього жанрового різновиду, характеризуються низкою специфічних драматургічних ознак, які на певному рівні можна прослідкувати вже у фортепіанних сонатах Бетховена. Саме тому вивчення специфіки музичної драматургії в бетховенських *allegro* може наблизити дослідників до усвідомлення жанрових особливостей сонати у творчості романтиків та виявити риси глибинної спадковості між драматургією зрілої сонатної форми віденського класицизму і романтичної одночастинної фортепіанної сонати.

Різні аспекти дослідження проблем музичної драматургії представлені в працях Б. Асаф'єва [1], Н. Горюхіної [3], Л. Мазеля [4], Є. Назайкінського [5], В. Цукермана [7], Т. Чернової [8] та ін. Проте, обираючи методи дослідження музичної драматургії сонат Бетховена, автор статті як базовий використовує універсальний функціональний метод В. Бобровського [2]. Це дозволяє проаналізувати основні драматургічні і композиційні процеси, притаманні сонатному циклу загалом і сонатній формі зокрема.

Пошуки закономірностей фортепіанних сонатних *allegro* Бетховена, що стали стимулом для створення нового типу одночастинної фортепіанної сонати, привели до тих зразків, в яких особливо відчутна їх героїчна спрямованість, співзвучна програмним сонатам Ф. Ліста. Адже перші опуси одночастинної фортепіанної сонати презентують саме лістівську героїку у поєднанні з пристрасною романтичною лірикою. Саме тому для здійснення функціонального аналізу обрано Сонати № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) та № 23 (op. 57). Героїчні образи Бетховена, в їх протиставленні ліричній сфері, містять настільки яскраві засоби виразності, що надають музиці майже зримої конкретності, а й отже — прихованої програмності. Деякі з сонат («Патетична»

та «Апасіоната») вже містять підзаголовки, що визначають їх образний зміст і тяжіння до героїки.

Обсяг статті не дозволяє зупинитись детально на аналізі кожної сонати, тому обмежимося виявленнями в їхній драматургії тих принципів, що набудуть свого подальшого розвитку в одночастинній фортепіанній сонаті як самостійному різновиді цього жанру.

Уже в першій частині Сонати № 5 *c-moll* можна виокремити риси, що в майбутньому будуть притаманні одночастинній фортепіанній сонаті. Так, головній партії притаманна конфліктність як провідна ідея, що лежить в основі її експресивно-драматургічних функцій. Сама тема побудована за принципами триелементної (тріадної) драматургії, в якій втілюється співвідношення «теза — антитеза — синтез». За твердженням В. Бобровського, це є «типовий для Бетховена варіант тріади — “дія — протидія — подолання (і водночас новий акт дії)”» [2, с. 63]. Перший мотив (тт. 1–3) має яскраво виражений героїчний характер і втілює функцію тези в драматургічній тріаді. Другий мотив (тт. 9–16) намічає лінію ліричного спрямування: його низхідна лінія контрастує початковому героїчному рухові і втілює драматургічну функцію антитези. Утвердження першого мотиву наприкінці головної партії є втіленням третього елементу драматургічної дії — синтезу, адже в ньому міститься і елемент низхідного руху з другого, при перевазі характеру першого мотиву (загальний рух усіх голосів у тт. 28–30).

Зовні побудова головної партії відповідає вимогам класичної сонатної форми (адже її закінчення співпадає із закінченням періоду з доповненням), але її тріадна драматургія з втіленням співвідношення «теза — антитеза — синтез» надає їй рис відокремленості і відносної самостійності в загальному драматургічному розвитку експозиції. Окрім того, посилює риси самостійності головної партії і розлоге доповнення до неї, в якому знову у повному обсязі проходить початковий героїчний мотив, створюючи ефект тричастинної побудови головної партії. Таким чином, вже головна партія містить відносно закінчену фазу триелементної (тріадної) драматургії зі співвідношенням «теза — антитеза — синтез».

Якщо на рівні драматургії експозиції уявити всю головну партію як тезу, то зона сполучної і побічної партій виступатимуть у ній антитезою, виконуючи ліричні експресивно-драматургічні функції.

Загальні логічні функції сполучної партії полягають у створенні початкового етапу розвитку (функція «*m*») на рівні експозиції. Щоб надати сполучній партії більшої драматургічної рухливості та рис розробковості, Бетховен скорочує один з її трьох обов'язкових етапів, а саме — стадію перебування в основній тональності: партія розпочинається одразу з модуляційного руху до органного пункту на домінанті тональності побічної партії.

Інтонаційно сполучна партія, як і надалі побічна, побудована за принципом похідного контрасту від теми головної партії. Сам же розвиток сполучної і побічної тем спрямований на виявлення їх відмінностей від головної партії. Розвиток ліричної побічної партії, як антитези до героїчної головної, завершується синтезом, що надалі стверджується у заключній партії.

Триадна драматургія яскраво виявляє про себе і на рівні експозиції, адже розвиток заключної партії, яка розпочинається ліричними мелодичними зворотами, поступово призводить до появи першого тематичного утворення головної партії. Проте його характер дещо пом'якшується, адже одразу за ним йдуть інтонаційні елементи, що належать до ліричної експресивно-драматургічної сфери (мелодичні звороти зі сполучної та другого тематичного елементу головної партії). Сама ж поява першої тематичної ланки головної партії наприкінці експозиції створює ефект тричастинності, тепер вже на рівні експозиції. Ілюзія тричастинності експозиції сприяє її чіткому відокремленню від розробки та посилює риси самостійності не лише партій, але й більш масштабних розділів у формі сонатного *allegro*.

Таким чином, уже на рівні експозиції першої частини спостерігаємо тенденцію до героїзації образів, самостійності розділів та проникнення у форму сонатного *allegro* дії драматургічних принципів інших форм (зокрема тричастинної).

Введення драматургічних принципів інших форм у сонатному *allegro* першої частини Сонати № 5 спостерігаємо у розробці: після мажорного (в однойменній тональності) проведення першого мотиву головної теми, яким розпочинається розробковий етап загального драматургічного розвитку, виникає нова тема. Експозиційний тип викладення музичної думки, притаманний її початку, певною мірою «гальмує» розвиток розробки, надаючи, таким чином, сонатній формі рис контрастної тричастинності, в якій середина базується на новому тематичному матеріалі.

Рисами експозиційності позначене лише перше проведення нової теми. Подальший розвиток отримує притаманний розробці модуляційний рух, поступово закріплюючись на доміантовому органному пункті основної тональності. Таким чином, у розробці спостерігаємо суміщення драматургічних функцій (експонування і розвитку).

Тенденцію до відокремлення партії в самостійний розділ можна спостерігати і на рівні побічної партії в репризі, де вона суттєво розростається — замість одноразового проведення в основній тональності, побічна партія проводиться двічі: спочатку у мажорі і вдруге — в основній тональності. Завдяки такому прийому в репризу впроваджуються драматургічні принципи розробки, адже ладова контрастність драматизує проведення побічної партії, надає їй риси процесуальності, притаманні саме розробці, а не репризі.

Підсумовуючи стислі спостереження над першою частиною Сонати № 5 Бетховена, можемо констатувати, що головними ознаками її драматургії стали: переважання героїчної образності, тенденція до відокремлення партій у самостійні розділи (або підрозділи в межах одного драматургічного розділу), дія композиційних принципів інших форм.

Подальший розвиток відмічених ознак у повній мірі виявляється в «Патетичній» сонаті, яка на загальному рівні характеризується вже не тріадною, а багатоелементною (множинною) драматургією. Функціонально-філософською основою багатоелементної (множинної) драматургії виступає «зміна типів виразності, психологічних станів, втілених у відокремлених один від другого моментах часу» [2, с. 64].

Однією із зовнішніх ознак множинної драматургії є темпові протиставлення, що є типовими для сонатних циклів між їх частинами. Проте, і в межах одного сонатного *allegro* можливі зіставлення темпів, що характеризують зміну типів виразності і психологічних станів сонати. За спостереженнями В. Бобровського, «багатоелементність в будь-якій сфері прагне до внутрішнього угруповання, що створює дво- чи триелементні утворення більш високого порядку <...> Угруповання пов'язане, здебільшого, з протиставленням темпів (повільно—швидко чи швидко—повільно, що утворює парне сполучення, яке повторюється декілька разів» [2, с. 64]. У межах сонатного *allegro* «Патетичної» сонати таке парне сполучення проходить тричі і представляє собою контраст між темою вступу і головною партією.

Прагнення до відокремлення підрозділів сонатного *allegro* у відносно самостійні структури у «Патетичній» сонаті значно посилюється. Звичайно, втілюється воно, перш за все, не просто у наявності вступу як самостійного підрозділу, але також і в його ролі у розвитку образів усієї частини. Тема вступу виступає первинною в розумінні змістового кола художніх образів сонатного *allegro* циклу, що дозволяє сприймати її темою-епіграфом. Її експресивно-драматургічна функція полягає у представленні трагічної сфери образів. Водночас, практично всі теми сонатного *allegro* інтонаційно «проростають» саме з теми вступу, що втілює типове для Бетховена використання принципу похідного контрасту, який в одночастинних поемах Ф. Ліста переростає в принцип монотематизму. Відокремленість вступу досягається не лише завдяки темповому контрасту, але й за допомогою принципів інтонаційного розвитку його матеріалу. З одного первинного мотиву композитор вибудовує контрастний двочастинний розділ: перші чотири такти репрезентують виключно трагедійну образну сферу, а надалі вона поєднується з елементами болісної лірики, надаючи трагедійному художньому образу рис внутрішньої конфліктності (тт. 5–10).

Ознаки множинної драматургії виявляються в тому, що тема вступу, головна і побічна партії представляють собою три різновиди експресив-

но-драматургічних функцій: тема вступу — трагедійні, головна партія — бурхливо драматичні, а побічна — лірично-схвильовані образи. Причому в розвитку всіх тем композитор прагне до їх максимальної поляризації.

Проведення головної і сполучної партії створює відчуття тричастинності, адже модулюючий і предиктовий розділи сполучної партії побудовані на темі головної партії. Таким чином, як і в П'ятій сонаті, Бетховен підкреслює панування образів головної партії, тобто героїчної, драматичної сфери.

Підвищену самостійність отримує також і зона побічної і заключної партій, що представляють різні відтінки лірики. Всі засоби виразності композитор спрямовує на посилення відчуття контрасту між побічною і головною партіями, що полягає в наявності не лише тонального, але й жанрового і фактурного контрастів. Окрім того, масштаби цього розділу більш розвинені, ніж головна і сполучна партії. Відчуття багатоеlementної драматургії посилюється і наявністю декількох тем. У темі головної партії, побічна партія доповнюється ще двома відносно самостійними темами заключної партії. Третьою заключною темою знову стає тема головної партії, яка ще раз стверджується в якості провідної у сонатному *allegro*. Отже здійснюється типовий для Бетховена прийом вторгнення матеріалу головної партії в зону дії побічної партії, що не лише надає драматургічному розвитку більшого напруження, але й виділяє найважливіші художні образи, які формують ідею всього сонатного *allegro*, а іноді — й циклу.

Межею між експозицією і розробкою стає проведення теми вступу, яке вдруге демонструє зіставлення темпів (*Grave — Allegro molto e con brio*). Довга фермата наприкінці теми вступу посилює відокремлення експозиції від розробки.

Розробка сонатної форми будується на контрасті і протидорстві теми головної партії і другого елемента теми вступу, що втялює образ болісної трагічної лірики. Компактність і стислість розробки створюють відчуття її зчеплення з репризою. У саму ж репризу, як це вже ми спостерігали й в П'ятій сонаті, проникають риси розробковості: побічна партія з'являється спочатку в субдомінантовій тональності і лише після певного розвитку модулює в основну тональність.

Третій раз темпові зіставлення, як ознаки множинної драматургії, виникають на межі закінчення репризи і початку коди, побудованої на темі головної партії.

Загалом, у «Патетичній» сонаті Бетховена більш чітко виявляються риси тричастинної форми як форми другого порядку.

Схожі риси, на новому рівні, можна спостерігати і в Сонаті № 17, яка має низку неофіційних підзаголовків — «Буря», «Соната з речитативом», «Шекспірівська соната». Вже у цих визначеннях певною мірою

міститься характеристика художніх образів циклу, якому притаманний пристрасний, лірико-схвильований тон висловлювання. Психологічні контрасти високого рівня напруги призвели до іншого, аніж у «Патетичній» сонаті, використання принципів множинної драматургії.

Визначення «Соната з речитативом» вказує на проникнення в художню мову сонатного *allegro* вже не тільки драматургічних принципів іншої форми, а й іншого за своєю природою, вокального жанру. Декламаційність окремих образів, у свою чергу, обумовила впровадження прийомів імпровізаційності.

Орієнтація на принципи багатоеlementної драматургії відчутна з перших тактів звучання головної партії. Якщо в «Патетичній» сонаті темповий контраст ми спостерігали між темою вступу і головною темою, то у Сонаті № 17 значний темповий контраст міститься всередині головної партії: її два тематичних утворення співвідносяться як *Largo* та *Allegro*. Два контрастні тематичні елементи головної партії представляють і дві жанрові сфери — інструментальне арпеджіато та аріозо—декламаційні інтонації—зігхання, що будуються на низхідному секундовому русі. Таким чином, темповий контраст виступає в єдності з контрастом жанровим. Різна інтонаційна побудова тематичних утворень (висхідне арпеджіато і низхідні ламентозні інтонації) темпові і жанрові ознаки створюють характер образу не просто внутрішньо напружений, але й гостро суперечливий, поглиблено психологічний.

Окрім того, слід вказати на проникнення в структуру головної партії драматургічних принципів імпровізаційних форм. Вони виявляються не лише в темповій нестабільності (двічі в партії виникають зіставлення *Largo—Allegro*), але й в тональному русі головної партії (лише перша її побудова демонструє основну тональність *d-moll*, а друга розпочинається у паралельному мажорі *F-dur*), в особливій побудові самої партії (перший мотив виступає вихідним, на якому базується друге проведення з інтонаційним розвитком початкового мотиву і розширенням його структури). Усі перераховані ознаки дозволяють стверджувати про подвійність функції головної партії, що водночас виконує своєрідну роль вступу, де в процесі вільного імпровізаційного розвитку здійснюється поступова кристалізація музичної думки.

Два тематичних утворення головної партії об'єднуються як два протидіючих мотиви однієї теми в сполучній партії, перше проведення якої, на відміну від попереднього розділу, має досить чітке оформлення в основній тональності. Сполучна партія має той самий характер, що й головна. Перегукування двох мотивів у ній залишається, але тепер між ними немає жанрових і темпових меж — їх об'єднує постійний тріольний ритм супроводу. Чіткість її першої побудови, що сприймається третьою побудовою головної партії, знову вказує на подвійність функцій сполучної партії.

Отже, на прикладі головної і сполучної партій спостерігаємо суміщення функцій на основі їх протилежної дії: головна партія суміщає свої функції з функціями вступу, а сполучна — з функціями головної партії. Загалом, головна і сполучна партія утворюють єдину драматургічну зону, в якій переважає не експозиційність, а розробковість. Усі зазначені специфічні особливості обох партій закріплюють відчуття пристрасного драматичного образу з елементами його психологічного осмислення. Характер сполучної партії лише підсилює відчуття драматичної схвилюваності поки що єдиного образу за допомогою тріольного ритму, який супроводжує увесь розвиток сполучної партії.

У побічній партії, побудованій на інтонаціях другого (ліричного) мотиву головної партії, на перший план виходить аріозо-монологічний тип мелодики, що також надає темі рис психологізму і драматичності. Проте, саме поглиблення психологічного начала надає характеру партії постійної рухливості, вона, на відміну від побічних партій у раніше проаналізованих сонатних *allegro*, не прагне до відокремлення у відносно стійкий самостійний підрозділ. Загалом, уся експозиція, разом із заключною партією, має розробковий характер, що також свідчить і на рівні цілого розділу сонатної форми про суміщення драматургічних функцій (експозиції та розробки) на основі їх протилежної дії. Окрім того, в інтонаційній побудові заключної партії спостерігаємо дію логічної драматургічної тріади «теза—антитеза—синтез», оскільки її інтонаційний склад містить елементи всіх попередніх тем сонатного *allegro*.

Аналіз тематичної будови експозиції першої частини Сонати № 17, дає підставу виявити тенденцію до монотематизму, адже саме з двох елементів головної партії виростають усі наступні тематичні утворення.

Втретє темповий контраст, що є однією з яскравих ознак дії принципів множинної драматургії, виникає на межі експозиції і розробки: саме з першого мотиву головної партії (висхідне арпеджіато) розпочинається в однойменній тональності (*D-dur*) розробка. Проте, це початковий мотив проходить тричі в різних тональностях, що стає свідченням його розробкового характеру. Надалі вся розробка базується на тональному розвитку сполучної партії, яка, в свою чергу, будується на тематичних елементах головної партії. Розробка надалі поглиблює стан драматичного напруження, в результаті протиборство двох мотивів лише посилюється.

У репризі ще двічі заявить про себе темповий контраст у проведенні головної партії, перше тематичне утворення якої отримує певний розвиток: до нього додаються нові елементи, саме завдяки яким Соната № 17 отримала назву «Соната з речитативом» — двічі після кожного арпеджіато виникають особистісні монологи, побудовані за принципами різного лірико-психологічного речитативу.

Таким чином, Сонату № 17 можна сприймати своєрідним перехідним містком від бетховенських героїко-патетичних сонатних *allegro* до драматично-психологічної романтичної поеми, риси якої можна знайти у перших зразках одночастинних фортепіанних сонат Ф. Ліста.

В основу художньої концепції Сонати № 23 «Апасіонати» також покладено героїку. Сонатне *allegro* твору за своєю пристрасністю та масштабами розгортання стає найближчим до лістівської одночастинної фортепіанної сонати, що характеризується особливою монументальністю і рельєфністю образів. І знову спостерігаємо принцип множинної драматургії, який базується на трьох тематичних елементах, котрі, в свою чергу, втілюють три образні сфери. Усі три тематичних елемента містяться вже у першому реченні головної партії, складаючи конфліктний комплекс.

У результаті аналізу особливостей розгортання форми сонатного *allegro* першої частини Сонати № 23 можна також констатувати наявність суміщення функцій на основі їх протиставлення. Абсолютно справедливим вважаємо зауваження Н. Горюхіної про те, що «поняття «експозиція теми» по відношенню до елементів і до теми головної партії — умовне, оскільки у цій сонаті майже відсутня експозиційність. Усе тут у становленні думки, в розвитку і в розробці» [3, с. 74]. Незважаючи на широту дихання побічної партії, вона також тяжіє до розробкового розвитку, що стає очевидним в її другому реченні. Таким чином, в експозиції сонатного *allegro* «Апасіонати» знову спостерігаємо суміщення власне експозиційної і розробкової функцій при панівному положенні саме функції розробки. Водночас, аналіз розробки свідчить про абсолютне інше: в розробці можна спостерігати значну дію принципів експозиційності. Вони виявляються в низці ознак, зокрема в чітко визначеному тематизмі, який в експозиції проходив лише етап свого становлення. Фази розробки мають досить чіткий розподіл на зони головної, сполучної і побічної партій. Таким чином, в розробці також має місце суміщення драматургічних функцій — власне розробки та експозиції, де провідною є експозиційна функція.

Зазначимо також використання прийому драматургічного вторгнення в кульмінаційний момент розгортання побічної партії матеріалу головної теми, що надалі свого яскравого драматургічного переосмислення отримує в одночастинних фортепіанних сонатах Ф. Ліста.

Підводячи підсумок, підкреслимо, що біля витоків романтичної одночастинної фортепіанної сонати знаходяться сонатні *allegro* бетховенських фортепіанних циклів героїчної спрямованості. Спільність драматургічних принципів у творчості віденського класика і в одночастинній фортепіанній сонаті романтиків полягає в значній самостійності окремих функціональних розділів, важливій ролі елементів тріадної або множинної драматургії, суміщенні драматургічних функцій на основі їх протилежної дії та наявності драматургічних принципів інших форм.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 310 с.
4. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель; [ред. И. Прудникова]. — М. : Сов. композитор, 1978. — 352 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский ; [ред. Н. Беспалова]. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Способин И. В. Музыкальная форма / И. Способин. — М. : Музыка, 1984. — 400 с.
7. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964.
8. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 143 с.

Семикин В. Г. Композиційно-драматургічні особливості сонатних allegro Л. Бетховена (в аспекті впливу на формування одночастинної фортепіанної сонати). На основі функціонального аналізу перших частин сонат № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) та № 23 (op. 57) Л. ван Бетховена визначено їх композиційно-драматургічні особливості (самостійність окремих функціональних розділів, наявність триадної або множинної драматургії, суміщення драматургічних функцій, дія композиційних принципів інших форм), що стали первинними для становлення музичної драматургії одночастинної фортепіанної сонати.

Ключові слова: Людвіг ван Бетховен, сонатне *allegro*, суміщення функцій, драматургія, одночастинна соната.

Семькин В. Г. Композиционно-драматургические особенности сонатных allegro Л. Бетховена (в аспекте влияния на формирование одночастной романтической сонаты). На основе функционального анализа первых частей сонат № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) и № 23 (op. 57) Л. Бетховена определены их композиционно-драматургические особенности (самостоятельность отдельных функциональных разделов, наличие триадной или множественной драматургии, совмещение драматургических функций, действие композиционных принципов других форм), которые стали исходными в становлении драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, сонатное *allegro*, совмещение функций, драматургия, одночастная соната.

Semikin V. G. Compositional dramaturgical features of Beethoven's sonata allegro (in terms of the effect on the formation of one-part romantic sonata). Compositional dramatic features (independence of separate functional sections, the presence of the triad or multiple dramatics, combination of dramatic functions, effect of compositional principles of other forms) which became initial in forming dramaturgy of one-part piano sonatas were defined on the basis of the analysis of the first parts of Beethoven's sonatas № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) and № 23 (op. 57).

Key words: Ludwig van Beethoven, sonata allegro, combination of functions, drama, one-part sonata.

**СТРУННЫЙ КВАРТЕТ
ВО ФРАНЦУЗСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Во французской музыке период стабилизации жанра струнного квартета приходится на последнюю четверть XIX — первую половину XX века — время расцвета камерно-инструментальных жанров.

Французские струнные квартеты являются индивидуальной реализацией классической жанровой модели и служат своего рода «маршрутом», двигаясь по которому можно проследить пути французской музыкальной жизни конца XIX — первой половины XX столетия. Французские квартетные произведения отражают, с одной стороны, культурную ситуацию периода своего написания, а, с другой — являются важным свидетельством авторского взгляда на вещи.

Цель статьи — рассмотреть особенности преломления жанра струнного квартета в творчестве выдающихся французских композиторов конца XIX — первой половины XX века. Оригинальная и самобытная манера письма в каждом конкретном случае трансформирует укорененный в классической традиции жанр в уникальное и значимое проявление личности композитора. «Чем строже система правил, тем необходимее вкус; чем больше ограничений, тем важнее индивидуальный подход. Так можно сформулировать видимый парадокс сосуществования системы точных предписаний и крайнего субъективизма их реализации и восприятия», — пишет В. Жаркова [4, с. 31], характеризуя особенности мышления французских композиторов XVIII века, сохранившие свое значение и в следующих столетиях. Балансирование на грани точного соблюдения строгих правил и норм, необходимых для воспроизведения жанровой модели, и неповторимого авторского мироощущения остроумно отметил Э. Вюйермоз, охарактеризовавший квартет К. Дебюсси как «коккетство танцевать в цепях, сознательно надетых на себя» (цит по: [15, с. 256]).

Жанр струнного квартета интерпретировали такие выдающиеся композиторы как К. Дебюсси, М. Равель, Д. Мийо, А. Руссель и другие. Первый французский струнный квартет был создан в 1889 году С. Франком и впервые исполнен в концерте «Национального музыкального общества» 19 апреля 1890 года квартетным ансамблем в составе А. Геймана, Н. Жибье, А. Бальбрека и В. Льежуа. Данное произведение часто звучало затем в музыкальном обществе «Труба», созданном Э. Лемуаном, кото-

рого называли «отцом камерной музыки в Париже». Общество «Труба» стало инициатором проведения во французской столице сонатных вечеров, концертов трио и квартетов. Усилиями Лемуана в 1901 году было организовано «Новое парижское филармоническое общество», задачей которого являлось обеспечение Парижу возможности услышать лучшие европейские квартеты. Произведение С. Франка также прочно закрепилось в репертуаре квартетного ансамбля Э. Изай.

Струнный квартет *D-dur* — вершина и итог творчества С. Франка. Квартет фактически завершает творческий путь композитора, обобщая характерные черты его музыкального стиля. Данное сочинение является одним из наиболее значительных произведений французского мастера, концентрируя свойственные его музыке этическую возвышенность, лиричность и глубокий психологизм.

С. Франк строго придерживается жанровой модели, что проявляется в использовании формы сонатно-симфонического цикла с традиционным расположением частей: сонатное аллегро предваряется развернутой интродукцией, далее следуют Скерцо и *Larghetto*, выполняющие функцию интермедийных частей, а завершает цикл масштабный, многотемный, синтетический финал. Однако при внешней традиционности формы цикла организация его отдельных частей достаточно своеобразна. Так, в первой части, помимо композиционного отклонения в форму фуги, обращает на себя внимание строение интродукции, представляющей собой сонатную форму без разработки. Сложна и неоднозначна структура финала, где, наряду с сонатной формой, присутствует и форма второго плана — рондо, проявляющаяся в многократном возвращении темы вступления.

Типично романтические черты, не свойственные классической жанровой модели, квартету придает поэмность драматургии и принцип монотематического развития. Источником тематизма произведения является, с одной стороны, материал интродукции, от которого тянутся нити к теме фуги и теме главной партии финала; с другой стороны — начальная интонация главной темы первой части, которая включается в темы связующей и побочной партий, тему крайних разделов второй части, тему рефрена третьей части, а также вступительную тему финала.

Произведение С. Франка открыло важную страницу в истории французского струнного квартета. Апробированные композитором приемы квартетного письма и способы композиционно-драматургического развития получили продолжение в целом ряде сочинений данного жанра — квартетах В. д'Энди, Г. Ропарца, А. Онегера, А. Русселя.

Развитие инструментальных жанров во Франции, благодаря деятельности Национального музыкального общества, активизировавшего интерес французских композиторов к инструментальной музыке, было

неотъемлемой частью процессов глубоких обновлений, охвативших французскую музыку эпохи *fin de siècle*.

Последнее десятилетие XIX века отмечено пришедшим, наконец, признанием поэтических новаций П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, которые создавали стихотворения как «развернутую «музыкальную партитуру», превращая их в «объединение звуков, призванных очаровывать ухо» [4, с. 202–203]. Специфическая *музыкальность* поэзии символистов открывала новые перспективы композиторам. Симптоматичны слова С. Малларме о том, что поэты «должны стараться, чтобы слова в стихотворении бросали отблески друг на друга так, чтобы они утрачивали собственную окраску и становились переливами гаммы» (цит. по: [1, с. 180]). Музыкальность поэзии, с одной стороны, актуализировала взаимодействие слова и музыки в вокальных жанрах, а с другой — инспирировала вслушивание в «чистую» инструментальную музыку, предстающую в ее наиболее личностных и субъективных ипостасях. Данный фактор поддерживал мощный интерес к вокальным и инструментальным камерным жанрам на рубеже XIX–XX веков.

В русле этих тенденций находится струнный квартет К. Дебюсси (1894), чей индивидуальный стиль формировался под значительным влиянием поэтов-символистов. Данное произведение, созданное в одно время с прелюдом «Послеполуденный отдых фавна», завершает юношеские искания композитора и знаменует наступление творческой зрелости. В отличие от яркого новаторства «Фавна», в квартете отчетливо прослеживаются традиции романтической музыки. Тонкий и изысканный звуковой мир оркестрового прелюда, рожденный оригинальной трактовкой программы и создаваемый тембровыми и гармоническими новациями, затмевает внешне традиционный квартет, отодвигая его на периферию исследовательского внимания.

Ю. Крейн называет квартет К. Дебюсси «одним из наименее «импрессионистских» его сочинений» [6, с. 10], Л. Раабен считает этот квартет образцом раннеимпрессионистского стиля, отмечая, что «многие связывают это произведение с классико-романтическими традициями XIX века» [12, с. 22], Т. Гнатив указывает на сочетание в квартете романтических тенденций «с новаторскими находками в области импрессионистской звукописи» [2, с. 30]. Подытожить наблюдения такого рода можно словами М. Сабининой: «<...> если язык квартета в целом не столь «революционен», как в «Послеполуденном отдыхе фавна», то все же это произведение этапное и в творчестве Дебюсси, и в истории жанра» [15, с. 256].

Своеобразие квартета К. Дебюсси с точки зрения формообразования заключается в сочетании идущей от романтизма монотематической трактовки сонатно-симфонического цикла с новыми импрессионист-

скими тенденциями; строгой предустановленности сонатной схемы и уникального звукового мира, неразрывно связанного с прихотливым разворачиванием формы, ее «рождением из ощущения момента» [3, с. 92]. Сквозь привычные контуры сонатной формы проступают характерные для зрелого Дебюсси индуктивность музыкальной логики, монтажность синтаксических единиц, прием «гашения» кульминационных нарастаний.

Обращение к жанру струнного квартета вызвано, с одной стороны, стремлением начинающего композитора овладеть крупной циклической формой¹. С другой стороны, данный жанр камерной музыки был созвучным лирическому мироощущению самого К. Дебюсси. Показательно, что из реестра камерных жанров XIX века композитор избрал не сонату, приобретшую в эпоху романтизма симфоническую масштабность и концертную виртуозность, а струнный квартет, сохранивший изначально свойственные ему сдержанность высказывания и интимность тона. Таким образом, из всех сущностных признаков квартетного жанра К. Дебюсси актуализирует те, которые станут неотъемлемыми качествами его зрелого композиторского стиля — лиричность, камерность, изысканную тонкость письма.

Иной образец понимания жанра представляет Первый струнный квартет ор. 35 В. д'Энди, созданный в 1890 году. Тяготение композитора к классической ясности и стройности формы, характерные для данного жанра, резонировали с идеями создателя Schola Cantorum. Глубокий интеллектуализм и строгость формы, полифоническое мастерство свойственны и Второму квартету В. д'Энди ор. 45, созданному семью годами позже (1897). Скупулезная интонационная и полифоническая разработка ведущей темы этого монотематического произведения свидетельствует о высоком профессионализме и мудрости его автора, заставляя вспомнить слова самого д'Энди о том, что «струнный квартет есть обязательная принадлежность зрелого возраста» [18, с. 26]. Включение во Второй квартет фольклорных мелодий и ритмов наводит на размышления об еще одном «маршруте для прогулки» в утонченном интеллектуальном мире французского струнного квартета. Этот «маршрут» избрал и Ги Ропарц, включивший в свой Второй квартет интонации бретонского фольклора.

Элегантность и вкус, подчеркнутая самобытность, внимание к изящной детали — важные черты жизни и творчества К. Сен-Санса. Он был подлинным представителем эпохи *fin de siècle*, своего рода олицетворением «той прихотливо укутанной, и все же подлинной сердечной тоски» [17, с. 300], пронизывающей духовную жизнь этого перио-

¹ Подтверждением подобного желания композитора может служить такой не слишком удачный его опыт как симфония h-moll.

да французской истории. Один из основоположников «Национального музыкального общества», К. Сен-Санс находился у истоков возрождения французской инструментальной музыки «периода обновления».

К К. Сен-Сансу, как и ко многим другим выдающимся французским композиторам, можно отнести слова М. Мамардашвили, сказанные им по отношению к Р. Декарту: «Выступаю в маске». Симфонии, инструментальные концерты, а также такие знаковые произведения композитора как «Пляска смерти» и «Рондо-каприччиозо» раскрывают нам черты «маски» Сен-Санса — изящество, искрящийся юмор, ироничность мировосприятия. Трагические жизненные обстоятельства привели к утрате свойственной композитору природной веселости, но присущие французской ментальности элегантность и вкус позволили ему сохранить изящество и самобытную оригинальность музыки.

Струнные квартеты К. Сен-Санса вновь напоминают слова В. д'Энди о принадлежности данного жанра зрелому периоду композиторского творчества. Свой Первый квартет *op.* 112 Сен-Санс написал в возрасте 64 лет (1899), а Второй квартет — в возрасте 83 лет (1918). Возможно, что именно в данных произведениях композитор отбросил маску, открыв музыкальному миру глубокую горечь своей одинокой старости.

Первый квартет *e-moll* отличается нехарактерным для К. Сен-Санса сдержанно-печальным образным строем, доходящим порой до подлинного трагизма. Строгость воспроизведения жанровой модели проявилась здесь в классичности формы, которая сочетается с интонационной взаимосвязью отдельных частей, объединенных мелодическим ходом *h-cis-d-cis-h*, впервые появляющимся в интродукции первой части. В данном произведении К. Сен-Санс стремится к прозрачности фактуры и рельефности отдельных квартетных голосов, не случайно вторая часть произведения представляет собой фугу. Классическая ясность и гармоничность структуры сочинения, красота и пластичность тематизма выдвигают Первый квартет в ряд лучших камерно-инструментальных произведений композитора.

Второй струнный квартет К. Сен-Санса *G-dur* вызвал во французском музыковедении ряд негативных критических характеристик. Ж. Сервьер видит в нем «сухие, тощие темы, иногда остроумные, но слишком часто лишенные выразительности и эмоций», а Ж. Шантавуан сравнивает музыку квартета с игрой в бирюльки (цит. по: [7, с. 269]). Тонкость и прозрачность камерного письма, сдержанность эмоционального высказывания приоткрывают тщательно завуалированный авторский замысел квартета. Композиторская работа здесь напоминает мастерскую, интеллектуальную «игру в бисер», которую изящно и элегантно осуществляет старый музыкант, безусловно, сведущий во всех нюансах своей сложной и увлекательной профессии.

В «зазоре» между жанровой моделью и индивидуальным авторским решением заключается суть композиторского замысла струнного квартета М. Равеля (1903). Внешне это «вполне «благопристойный» опус, способный ласкать и очаровывать слух самой консервативной публики» [4, с. 255]. Причину возникновения квартета и его роль в творчестве композитора В. Жаркова характеризует следующим образом: «В обращении к столь сложному жанру как квартет и использовании огромного арсенала «квартетных» выразительных приемов прочитывается своеобразный ответ Равеля маститым академикам — членам жюри, несправедливо отвергнувшим его кандидатуру в Конкурсе на Римскую премию. Вместе с тем, за сложной организацией цикла скрывается более значительный замысел, чем простая демонстрация профессиональной состоятельности и композиторского мастерства» [4, с. 256].

Обозначая основную идею квартета как «простоту», которая, говоря словами М. Пруста, является «самым большим художественным достоинством и верхом аристократизма» [11, с. 506], В. Жаркова на основе подробного и тщательного анализа произведения интерпретирует его по аналогии с логикой загадки и мозаики. Основой музыкальной организации квартета является — «преобразование одной звуковой структуры <...> параметры /которой. — Н. Д./ как бы накладываются на все моменты ее преобразования. Каждый следующий этап трансформации не преодолевает предыдущий, а «наслаивается» на него эффектной демонстрацией нового решения. Таким образом, Равель разворачивает веер всевозможных «ответов», сосуществующих не последовательно, а синхронно» [4, с. 275].

Музыке начала XX века свойственно значительное расширение границ звукового мира. Композиторы вслушиваются в звучащую жизнь города, техники, быта, воспринимая окружающий акустический фон как стремительную и прекрасную музыку современности. Так, М. Равель, путешествуя по Европе на яхте, слышит в ежедневном движении ее механизмов «чудесную симфонию свистков, шума приводных ремней, грохота молотов, которые обрушиваются на вас!» [13, с. 37].

Ускорение жизненного темпа и урбанистические шумы выдвинули ритмическую сферу в качестве одного из направлений творческих исканий во французской музыке первых десятилетий XX века. Открытая для новаций область музыкального ритма привлекла внимание начинающего композитора Д. Мийо, который, впервые обратившись к струнному квартету в 1912 году, своеобразно соединил жанровую модель с ритмическими исканиями своего времени. Первый квартет Д. Мийо пронизан бурной энергией, не случайно две из трех частей данного произведения предваряют ремарки, связанные с ритмом («ритмично и живо» — первая часть, «в ритме» — третья). Первая часть наполнена танцеваль-

ностью, создающей ауру старинного танца благодаря размеру 9/8 и пунктирным ритмическим рисункам, которые ассоциируются, прежде всего, с сицилианой. В данном произведении первостепенное значение имеют темповые характеристики. Четкие темповые обозначения, выставленные по показаниям метронома, свидетельствуют о внимании автора к временной стороне сочинения.

Переломным моментом в культуре XX века стала Первая мировая война. Глубокий отклик на военные события обнаруживает творчество М. Равеля (фортепианная сюита «Памяти Куперена», хореографическая поэма «Вальс», фортепианное трио *a-moll*), В. д'Энди (Третья симфония), Ж. Роже-Дюкаса (симфоническая поэма «Французский марш») и многих других.

Ужасы войны актуализировали *вчувствование* в жизнь человеческого духа, противопоставляемого глобальной катастрофе, которой стала война для человеческой цивилизации. Осмысление трагических событий через погружение в субъективный внутренний мир характерно для Второго квартета Д. Мийо (1914–1915). Доминантой образного строя данного произведения является лирика, диапазон которой простирается от скорбно-сосредоточенных размышлений до просветленной медитации. В первой части квартета автор разграничивает две образные сферы, сосредоточенные в зонах главной и побочной тем, и подчеркивает их ремарками: 1. *Modèrément animè* (сдержанно, душевно); 2. *Très animè* (очень душевно)².

В созданном годом позже Третьем квартете Д. Мийо (1916) военная тема проявляется более непосредственно через вербализованную в прозаическом тексте тему смерти. Квартет посвящен памяти погибшего на войне друга композитора Лео Латиля. Вот как Мийо описывает свой замысел: «Через несколько месяцев после смерти Лео в память о нем я написал Третий струнный квартет. Он состоит из двух медленных частей. В последней части я ввел сопрано и поручил ему страницу из дневника Лео, заканчивающуюся словами: «Что такое желание смерти и о какой смерти идет речь?» — фраза, преследовавшая меня, едва я ее прочитал» [9, с. 106].

В творчестве Д. Мийо струнный квартет занимает совершенно особое место. Ему принадлежит восемнадцать струнных квартетов, которые композитор трактовал как своего рода макроцикл³.

² В целом, квартет изобилует авторскими ремарками, особенно касающимися агогики и артикуляции, что свидетельствует о детальной продуманности композиторского замысла. Например, в связующей теме первой части главный голос выделен авторской ремаркой *très en dehors*, тогда как сопровождающие голоса отмечены ремаркой *très marquée*. Понятия *marquée* и *déhors* являются синонимами и в переводе с французского означают «четко, выделяя».

³ Квартетное творчество Д. Мийо как макроцикл — важная и интересная проблема, которую, однако, не представляется возможным решить на страницах данной статьи.

Военные события наложили отпечаток и на Первый квартет А. Онегера, созданный в 1917 году. Квартет стал одним из первых произведений автора «Литургической» симфонии, отразившего в своем творчестве глобальные противоречия современного мира. «В нем /Первом квартете. — Н. Д./ есть недостатки, длинноты, но я узнаю себя в нем, как в зеркале», — писал композитор [10, с. 56].

В Первом квартете, как и во всем квартетном творчестве А. Онегера, проявились традиции С. Франка, заключающиеся в полифоническом развитии музыкальных тем, масштабности замысла и формы. «Я придаю большое значение музыкальной архитектонике, — писал А. Онеггер, — которую никогда не принесу в жертву ради принципов литературы или живописи. Я имею тенденцию, быть может, несколько преувеличенную, к поискам полифонического многообразия» (цит. по: [14, с. 30]). Полифонию А. Онеггер считал основой развития музыкальных идей в симфонической и камерной музыке. Э. Журдан-Моранж указывает, что все камерные произведения А. Онегера «отмечены той благородной строгостью, которую не часто приходится встречать в современной музыке <...> Онеггер хочет предоставить каждому инструменту мелодическую свободу. В его сочинениях проявляется безразличие к гармонии в пользу контрапункта» [5, с. 115–116].

В 1924 году был окончен струнный квартет Г. Форе, ставший последним произведением и вершиной творчества композитора. «Форе достойно завершает краткую, но блестящую историю французского квартета периода «обновления», открывшуюся именем Франка и представленную именами д'Энди, Дебюсси, Ропарца, Шоссона, Равеля, Маньяра»⁴ [16, с. 219–220]. Как указывает С. Сигитов, Г. Форе включил в побочную партию первой части тему из неопубликованного юношеского Скрипичного концерта *op.* 14, которая противопоставляется вопросительно-скорбной главной теме. «Этот диалог между погруженной в горестные раздумья старостью и не ведающей мучительных сомнений юностью и определяет содержание квартета» [16, с. 220].

Начиная с середины 20-х годов пути музыкального искусства Франции пролегают в новых направлениях. Неоклассическое движение во главе с И. Стравинским актуализировало с особенной силой качества, издавна свойственные французской культуре — внимание к стройности и симметрии, уравновешенности частей и целого, идеальному балансу традиционного и новаторского, всего того, что определяет своеобразие французской культуры и связано с понятием вкуса.

В 1932 году пишет свой единственный квартет *D-dur op.* 45 А. Руссель. Сочинение отличается сбалансированным соотношением типичных

⁴ Обращению Форе к струнному квартету, — пишет С. Сигитов, — предшествовала длительная подготовка. В его камерных ансамблях раз от раза заметно возрастало значение струнных» [16, с. 220].

черт традиционной жанровой модели и ее индивидуального решения, что свойственно всем французским квартетам. Главной особенностью творчества композитора Э. Журдан-Моранж называется внимание к уравновешенности и стройности целого: «Весь характер творчества Русселя — уважение к форме, не исключающее фантазию» [5, с. 224]. «Любовь к форме нисколько не уменьшала музыкальной чуткости и восприимчивости Русселя <...> Руссель — это нечто схожее с Дебюсси, воспитанное в преданности к контрапункту» [5, с. 227].

Доминантой образного строя крайних частей квартета А. Русселя является энергия и напор, лирика сосредоточена во второй части произведения, а скерцоность — в третьей, несмотря на то, что данная часть написана в миноре (тональности всех других частей цикла мажорные). Финал наполнен радостным настроением и стремительным движением массового праздника. Заключительная часть квартета открывается фугой, что вызывает прямые ассоциации с последними квартетами Бетховена, а энергичная четкая ритмика напоминает темы баховских фуг. Таким образом, финал синтезирует не только тематический материал данного произведения, но и ассимилирует традиции музыкальной культуры прошлого, связанные с особенностями квартетного жанра и полифонического стиля в целом.

В середине 30-х годов наиболее выдающиеся представители французской культуры Р. Роллан, Л. Арагон, П. Пикассо, Ф. Леже, А. Руссель, Ш. Кеклен, Ж. Ибер, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, Л. Дюрей и многие другие обращаются к гражданственным темам. Определяющей чертой творчества А. Онеггера 30-х годов становится интерес к общественно-политической жизни своего времени. В 1935 и 1937 годах были созданы Второй и Третий квартеты композитора — масштабные произведения, по праву считающиеся вершиной его камерно-инструментального творчества. В своих квартетах А. Онеггер «сочетает высокую технику контрапунктического письма с прозрачным звучанием, что свидетельствует о виртуозном владении средствами данного состава инструментов» [14, с. 89]. Оба квартета трехчастны, их циклы организованы по принципу «быстро-медленно-быстро». Центральной частью обоих произведений является *Adagio* с динамичным и напряженным эпизодом в середине. В этих квартетах, в отличие от других французских произведений данного жанра, присутствует противопоставление семантически полярных тем и их конфликтное столкновение. Активные, энергичные и порой зловеще-мрачные музыкальные образы противопоставляются хрупким и лирическим. Часто активные быстрые темы складываются из семантически контрастных мотивов, сопоставляемых по вертикали, что усиливает дифференциацию квартетной фактуры.

Струнные квартеты в творчестве А. Онеггера выполняют роль жанров «спутников» его симфоний. Так, два последних квартета, написанные между Первой и Второй симфониями, являются своего рода «творческой лаборато-

рией», в которой сложились специфические приемы и средства, характерные для симфоний композитора. Близость к крупным симфоническим произведениям, масштабность замысла, полярность образных сфер, конфликтность драматургии привнесли в струнные квартеты Онеггера черты, выводящие их за границы камерной тонкости письма, присущей квартетному жанру.

В заключение следует отметить, что в окружении ярких, масштабных и новаторских произведений конца XIX — первой половины XX века, рожденных оригинальной трактовкой слова и создаваемых тембровыми и гармоническими новациями, струнный квартет, сохранивший свойственные ему лиричность, камерность, изысканную тонкость письма, представляется скромным и внешне традиционным. Намеренное ограничение композиторской фантазии строгими рамками квартетного письма позволило французским мастерам продемонстрировать сложное соотношение обновления и переосмысления традиционных средств и приемов, актуализируя свойственную струнному квартету лирическую природу в новых условиях музыки XX века. Сдержанность высказывания и интимность тона, являющиеся важными смысловыми гранями струнного квартета, обрели в творчестве французских композиторов резонирующее их мироощущению неповторимое звучание, связанное с уникальным актом репрезентации авторского «Я», и апеллирующее к внимательному и чуткому слушателю, стремящемуся погрузиться в эфемерный мир красоты и очарования, заключенный в выдающихся произведениях французской музыкальной культуры.

Список использованных источников

1. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси / А. Владимирова // Дебюсси и музыка XX века : сб. статей. — Л. : Музыка, 1983. — С. 173–192.
2. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX — XX століть: Клод Дебюсси. Морис Равель : навч. посібник для вищ. та серед. муз. навч. закл. / Тамара Франківна Гнатів. — К. : Музична Україна, 1993. — 207 с., іл.
3. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Эдисон Васильевич Денисов // Э. В. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 90–111.
4. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Борисовна Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.: ил.
5. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты / Элен Журдан-Моранж ; [пер. с фр. К. Г. Волконской]. — М. : Музыка, 1966. — 265 с.
6. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля / Юлиан Григорьевич Крейн. — М. : Музыка, 1966. — 110 с. — (Библиотека слушателя концертов).
7. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс / Юлий Анатольевич Кремлев. — М. : Сов. композитор, 1970. — 327 с.

8. Мамардашвили М. Картезианские размышления [Электронный ресурс] / Мераб Константинович Мамардашвили // М. К. Мамардашвили Философские чтения. — Режим доступа к документу : <http://yanko.lib.ru/fort-library/philosophy/>. — 165 с.
9. Мийо Д. Моя счастливая жизнь / Дариус Мийо ; [пер. с фр. Л. М. Кокоревой]. — М. : Композитор, 1999. — 396 с., ил., портр.
10. Онеггер А. О музыкальном искусстве / Артур Онеггер ; [пер. с фр. В. Н. Александровой, Е. С. Гвоздевой, Л. Г. Раппопорт; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова]. — Л. : Музыка, 1979. — 264 с.
11. Пруст М. В поисках утраченного времени: По направлению к Свану / Марсель Пруст. — СПб. : Амфора, 2005. — 542 с.
12. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: исследование / Лев Николаевич Раабен. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 197 с.
13. Равель в зеркале своих писем / [сост. Марсель Жерер и Рене Шалю ; пер с фр. В. Михелис и Н. Поляк]. — Л. : Музыка, 1988. — изд. 2-е. — 248 с.
14. Раппопорт Л. Артур Онеггер / Лилия Григорьевна Раппопорт. — Л. : Музыка, 1967. — 303 с.
15. Сабина М. Дебюсси / Марина Дмитриевна Сабина // Музыка XX века / [ред. Д. В. Житомирский]. — М. : Музыка, 1977. — С. 238–274. — (Очерки в 2-х ч., 5-ти кн.; ч. 1 кн. 2).
16. Сигитов С. Габриэль Форе / Сергей Михайлович Сигитов. — М. : Сов. композитор, 1982. — 279 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
17. Французская поэзия XIX–XX веков: Сборник / [сост. С. Великовский]. — М. : Прогресс, 1982. — 672 с. (на франц. яз.).
18. Jancelevitch V. Ravel / V. Jancelevitch. — Paris: Seul, 1995. — 220 p.

Данченко Н. Г. Струнный квартет у французькому музичному мистецтві кінця XIX — першої половини XX століття. Стаття присвячена жанру струнного квартету та його відображенню у французькому музичному мистецтві кінця XIX — першої половини XX століття. Французькі струнні квартети демонструють ряд варіантів жанрової моделі, специфіка яких пов'язана з особливостями композиторського стилю.

Ключові слова: струнный квартет, французьке музичне мистецтво.

Данченко Н. Г. Струнный квартет во французском музыкальном искусстве конца XIX — первой половины XX века. Статья посвящена жанру струнного квартета и его преломлению во французской музыке конца XIX — первой половины XX века. Французские струнные квартеты демонстрируют индивидуальные преломления выработанной венскими классиками жанровой модели, связанные с особенностями композиторского стиля.

Ключевые слова: струнный квартет, французской музыкальное искусство.

Danchenko N. String quartettes of the Frenche composers the end of XIX — the first part XX centure. The article is dedicated to the string quartette in creative activity of the Frenche composers the end of XIX — the first part XX centure. In the French culture the end of XIX — the first part of XX centure string quartetts was not the most important genre. However, string quartets were written by such great composers as C. Debussy, M. Ravel, G. Faure, A. Honegger, D. Milhaud and others.

Key words: string quartette, quartettes ensemble, French culture.

**К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРОВЫХ АРХЕТИПОВ
В РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ**

Понятие *архетипа* (греч. *arche* — начало и *typos* — форма, образец), определенное в позднеантичной философии как *прообраз, идея*, прочно вошло в научный обиход последних десятилетий, получив законное место в терминологии психоанализа, философии, политологии, культурологии, литературоведения, киноискусства и других исследовательских областей. *Архетипы культурные*, формируя константные модели духовной жизни человека, обеспечивают преемственность и единство общекультурного развития. Метафорическая природа архетипа позволяет передавать коллективный опыт в зримых образах изобразительной формы. Архетипы осуществляют связь между прошлым и будущим, являясь условием сохранения национальной самобытности и, вместе с тем, целостности культуры человечества.

Опера прошла через ряд столетий, сменив «одежду» нескольких культурных эпох. Этот музыкально-драматический жанр по-прежнему находится в центре внимания исследователей музыки, ибо емкий спектр его содержательности способен отразить многое: характеры и судьбы отдельных людей и народов, общечеловеческие духовные ценности, реальные события жизни и химеры человеческой фантазии. Каждая культурная эпоха репрезентировала в опере свои идеалы, ориентируясь на круг определенных сюжетов, образов, жанров. Обусловленность их архетипической сущности и форм функционирования становится очевидной при учете многочисленных разработок теории и истории театра, литературы, фольклора, философии, эстетики.

Музыкальная наука последних лет достаточно много внимания уделяет проблеме жанровых первооснов оперы: Джонс Саймон «Театр благочестия: сакральные оперы (1631–1643)»; С. Кастельвекки «Сентиментальная опера: появление жанра, 1760–1790»; М. Черкашина-Губаренко «Опера и греческий миф: две версии сюжета»; А. Преодоляк «Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену»; Н. Бекетова и Г. Калошина «Опера и миф»; С. Стасюк «Миф как основа оперного творчества Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова»; О. Наумова «“Парсифаль” Р. Вагнера та його сакральна драматургія»; Н. Барсукова «Жанрово-стилистические взаимодействия в опере-балладе С. Сло-

нимского «Мария Стюарт»»; В. Азарова «Античность во французской опере 1890–1900-х годов»; О. Ромашкова «Действо как жанровый феномен русской музыки XX века».

Одним из первых к разгадке генезиса жанровых типов русской оперы пришел Б. Асафьев, писавший об опере-былине «Садко», «летописности» «Псковитянки», сказании «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова [1]. Е. Майбутова обратила внимание на «былинный» склад «Руслана» М. И. Глинки [7]. Вопросы жанровых истоков русских опер затронуты в монографических исследованиях О. Левашевой, Р. Ширинян, А. Кандинского и др. Образным и сюжетным парадигмам русской оперы посвящены очерки-эссе А. Парина [9].

Изучаемые проблемы жанрового генезиса оперных сочинений актуализируют необходимость введения в музыковедение термина *жанровый архетип*. Эта категория, трактованная М. Бахтиным как «память жанра» [3], давно известна в литературоведении [2; 8]. Выявление исторически сложившихся типов миромоделирования, приобретших в опере значение *жанрового архетипа*, послужит раскрытию художественного замысла произведения, творческого метода композитора, эстетических задач национальной школы и культурной эпохи.

Настоящая статья ставит своей целью обоснование понятия *жанрового архетипа оперы* на примерах русской оперной классики. Внимание к жанровым первоосновам опер позволяет заметить отчетливую грань между периодом поисков национального стиля оперы конца XVIII — начала XIX века и его становлением при творческом усвоении глубинных слоев русской поэтики в произведениях русской оперной классики. Прослеживая генезис, укоренение и «разветвление» жанровых архетипов оперы, возможно говорить о закономерностях исторических связей прошлого и настоящего, западноевропейского и славянского, музыкальной и иных сфер искусства. Система анализа оперы, предложенная Г. Кулешовой [6], позволяет рассмотреть жанровые архетипы на трех уровнях: сценарно-драматургическом, музыкально-драматургическом и формообразующем.

Первыми жанровыми прототипами оперы стали античные трагедия и комедия, включившие в театральное действо архетипы ритуального богослужения Древней Греции и обрядовых праздников Диониса. В литературной дискуссии Платона и Аристотеля возникла антитеза о приоритетах искусства, которой было суждено пройти сквозь века. Платон в «Республике» отверг трагедию и комедию, поддерживая социальную драму, полагая, что искусство ниже жизни. «Искусство поэзии» («Поэтика») Аристотеля, как теоретический трактат о греческом искусстве, представил первое описание эпоса, лирики и драмы, акцентируя внимание на воспитательной роли искусства, в частности, катарсическом воздействии

трагедии. В середине XVIII столетия их спор продолжится во Франции «войной буфонов», противопоставившей итальянской опере-*seria* комическую. В пору русского Просвещения полемика по поводу приоритетов жанра трагедии или комедии станет частью прокламируемой русскими просветителями задачи создания национальной оперы. В XIX веке противостояние идей платонизма и кантианства в русской философии негласно отразится в двух параллельно развивающихся линиях эпического и драматического направлений русской оперы.

Опера в России начала свое формирование в послепетровское время. В условиях крепостного права и деспотической формы правления в России середины XVIII века вера в спасительную роль разума и Просвещения реализовалась в литературе русского дворянского классицизма. Метафизический способ мышления в делении природы на явления возвышенные и низменные, добродетельные и порочные, трагические и смешные сформировал иерархию принятых в Западной Европе «высоких» и «низких» жанров. Русский классицизм родился в подражании образцам античной литературы и просветительской европейской мысли. Аналогично литературе и драматическому театру, сфера русской оперы переняла законы итальянской оперы-*seria*, выстроенной по образцу трагедии классицистского театра, отличавшегося стремлением к ясности, четкости, логичности содержания, соблюдением принципа трех единств (места, времени, действия), кульминационного выделения монолога главного героя как смыслового центра трагедии.

Архетипы сюжетного построения трагедии требовали обязательности «высокого» музыкального стиля в опере. Его составляющие складывались на протяжении нескольких веков. Прослеживая истоки музыкального выражения героического в опере, исследователи [4; 5] отмечали: возникшие в пору эллинизма и римской античности интонации воинских кличей и сигналов; замеченные Аристотелем «героические» ритмы и размеры походных песен спартанцев; рекомендации отцов церкви и теоретиков Средневековья к способности музыки возбуждать дух мужества в эпоху крестовых походов и религиозных войн; введение труб и барабанов (А. Гретри) и музыки батальных эпизодов (К. Жанекена и А. Габриели); пример французских турниров конца XVI века, а также «каруселей» — военных и галантных празднеств второй половины XVII века; военные сцены, появившиеся во французском балете, первоначально связанные с прославлением королей; первое появление героя с чувством влюбленности во французской опере. Героические речитативы Ж. Б. Люлли, по наблюдению Р. Роллана, впервые приобрели характер психологического плана.

Арии героического характера стали обязательными в итальянских операх, закрепление семантики воинственно-героического произошло в неаполитанской оперной школе начала XVIII века. К. Глюк и И. В. Гете

были приверженцами античного уровня понимания героики. Отсюда простота и благородство героического стиля, требование истинности страстей и естественности в реформах «серьезной» оперы К. Глюка. Марш, как форма выражения героического чувства, появился в операх Ж. Б. Люлли, Дж. Сартти, Ж. Рамо.

Ариям героического типа противопоставлялись лирико-идиллические арии, с чертами пасторали, пластичными вокальными линиями в сопровождении флейты или скрипки, умиротворенного спокойного, светлого характера. Наиболее разработанными у итальянцев были образы скорби. Истоки итальянского *lamento* коренились в народно-ритуальной традиции похоронных песен-плачей. Барочная теория аффектов, восходившая к этосу греческой античности, сформировала систему определенных музыкальных средств, с помощью которых можно было не только изобразить чувства человека, но и вызвать их. Французские типы лирического вокального жанра (пасторали и печальные песенки трубадуров) были обязательными для лирической драмы. Яркие примеры лирической трагедии представили оперы Ж. Б. Люлли. В них сказались образность античных архетипов: персоналии, фантастика, галантная героика и риторика.

По жанровым архетипам «внутреннего» — музыкально-драматического уровня можно судить о подражательном характере русской «серьезной» оперы периода классицизма. Так, «Цефал и Прокрис» А. Сумарокова с музыкой Ф. Арайи явилась образцом лирической драмы в жанре итальянской оперы-*seria*, написанной на русский текст. Опера А. Сумарокова — Г. Раупаха «Альцеста» опиралась на античный миф, древнегреческую трагедию и особенности драматургии французских классицистов П. Корнеля и Ж. Расина. В музыкальном языке оперы соединились элементы барочных арий мангеймской и берлинской школ, сентиментализм «русской песни». Итальянские традиции драматического симфонизма ярко проявились в мелодраме Е. Фомина «Орфей». Трагедия классициста Я. Княжнина дополнилась музыкальными архетипами сферы фантастического в обрисовке существ подземного мира (танец фурий, хор чудищ), сложившимися в итальянской инструментальной и оперной музыке. Противопоставление героического и лирического начал итальянского образца заметно в опере Д. Бортнянского «Алкид».

Особыми чертами обладал русский сентиментализм. Образцы комедийного жанра в итальянской и французской оперной музыке XVIII века стали примером для русской комической оперы. В журнальной полемике русских писателей-просветителей с Екатериной Второй по поводу выбора жанровых приоритетов русской оперы проросла идея национальной самобытности русской оперы, вносимой в первую очередь песенным фольклором. Комедии А. Сумарокова, Д. Фонвизина,

И. Елагина, переводы французских комедийных пьес В. Лукина формировали ее «песенную» драматургию. Следы немецкого зингшпиля и французских музыкальных лирических драм прослеживаются в русских операх-сказках, операх-пасторалях. Архетипы мольеровского сюжета и персонажей обнаруживаются в опере В. Пашкевича «Скупой». Элементы музыкальной пародии в использовании архетипа итальянской арии *lamento* в монологе Скрягина явились творческой находкой композитора. Русские типажи и сюжеты, введение сцен и песен свадебного обряда, тонкая передача особенностей русского подголосочного хорового пения в комических бытовых операх В. Пашкевича и Е. Фомина обозначили начало пути к национальному своеобразию русской оперы. Архетипы «своего» и «чужого» мира в обрисовке В. Пашкевичем «восточных» калмыцких сцен оперы «Февей» стали первыми подступами к подлинному изображению ориентального мира.

Русская романтическая опера первой трети XIX века родилась в период небывалого подъема русского общественного самосознания. 1812 и 1825 годы явились важными историческими вехами эпохи русского романтизма. Пафос свободолюбия, национального самосознания, патриотического чувства и душевной открытости отличал этот период. Дворянская русская культура формировалась в этот период с особыми качествами высоких чувств патриотизма, любви, долга и чести. Тотальный характер в городской среде принимает поэтическое и музыкальное творчество. Русский романс в соединении простоты и искренности чувств, поэтической и музыкальной форм достигает своего классического совершенства. Элегия, как архетип древнегреческой лирики, возродилась в период раннего русского сентиментализма и стала образцом душевно-возвышенного чувствования, как важной стилистической черты романтической русской музыки, в частности, русского романтического оперного стиля.

Однако оперы этого периода были еще далеки от совершенства. Музыка лучшей оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» стала популярной на сцене театра в силу появления в ней отдельных номеров, близких русской песенной и романсовой лирике, в то же время, отсутствие в опере единого музыкально-драматического развития не позволяло говорить о цельности ее драматургии, что вызвало нарекания со стороны современных критиков.

Театральная музыка, водевили и пять больших романтических опер А. Алябьева явились образцом типичных для времени романтизма тенденций, в первую очередь, выявляющих связь с романсовым творчеством. Оперы А. Алябьева показательны и с точки зрения жанровых ориентиров эпохи раннего русского романтизма. Так, в опере «Эдвин и Оскар» угадываются черты популярной в начале XIX века «оссианов-

ской» поэзии легендарно-балладного типа. Характер музыки соответствует образам кельтской истории. Искренность вокальных, чаще монологических номеров, воплощает образ романтического героя. Балладный тон музыкального повествования создает атмосферу полуреальности далекого времени. Опера «Буря» (по У. Шекспиру) имеет аналогии с фавулой волшебной сказки. Вместе с тем, сходство ее аллегорических образов с поэтико-философским миром «Волшебной флейты» В. Моцарта в романтической трактовке выявляет двойственный характер жанрового наклонения.

Классика русской оперы начинается с опер М. Глинки и А. Даргомыжского. Два перспективных жанровых наклонения — эпическое и лирико-драматическое, — инициированы композиторами. Качественно новый уровень опер связан с особенностями формирования жанровых начал. В операх М. Глинки впервые архетип историко-героической трагедии и эпической поэмы применен к русскому историческому сюжету. Это было предопределено поисками отечественных «древностей» и своих героев поэтами пушкинской поры (трактат О. Сомова «О романтической поэзии», «Заметки о трагедии» А. Пушкина). Единство места, времени и действия, кульминационная роль монолога, как черты классицистской трагедии, заметны в опере «Жизнь за царя» (либретто «классициста» А. Шаховского). Наряду с этим, от думы К. Рылеева, поразившей воображение М. Глинки эмоциональным тоном повествования, — плач и слава герою в народном понимании темы «жертвенности» подвига. Архетипы русского церковного и народного бытового хорового пения, заметные на протяжении всей оперы (за исключением польского акта), послужили формой воссоздания соборности патриотического чувства. Аналогии с хоровым пением русской церковной службы проявились в сохранении канонической формы ектений (I акт). Архетипы народной поэтики сказались в «восходящей драматургии» (определение О. Левашевой) оперы, а также горизонталь природного календарного кругооборота. Архетипы поэтического мира лирической календарной песни обозначились полюсами счастья и горя, борениями весны и зимней стужи, предсвадебных мотивов и горестной разлуки, переданных устойчивыми средствами жанровых песенных типов.

Поиски русской основы *bel canto* были найдены М. Глинкой в русской лирической протяжной песне. Каждый русский характер оперы узнавался через архетип определенного песенного жанра. Мир «свой» и «чужой» был подан через контраст вокально-хорового и инструментального начал. Представление «своего», отождествленное с желанностью мира, наступления весны и предсвадебных событий, наполнено звуковыми отражениями соответственных жанровых архетипов: хоровой молитвы как выражения соборного патриотического чувства; лирики протяжной крестьянской песни, романса, колыбельной (в песне Вани), ассоцииру-

ющихся с атмосферой любви, домашнего тепла и уюта; хороводных весенних и свадебных песен. Архетипы «скорби» в опере М. Глинки также меняют свои ориентиры в сторону русских начал: сцена традиционного свадебного «плача» Антонида с девушками, говорящая о произошедшей настоящей трагедии, молитвенность арии Сусанина. В танцевальности польского акта присутствует изысканность и утонченная красота. Однако, не случайно подчеркнуто выделен синкопированный ритм, характерный для польской музыки, но в данном контексте сообщающий дополнительную черту «горделивого» и «заносчивого» образа польской шляхты. В финале трагедийного повествования, «шагнувшего в эпос», М. Глинка задействовал архетипы русской торжественной музыки (конт, партесный концерт, колокольные звоны).

Смена тона сдержанности и «благородной простоты» героической трагедии «Жизнь за царя» на «фонтанирование» в «Руслане и Людмиле» оригинальных мелодий, рожденных импровизационной природой дарования М. Глинки, создало мир волшебной сказки эпического смысла. «Что у Пушкина только намек, стало необычайно серьезным у Глинки» (Б. Асафьев). Важные моменты пушкинского сюжета, отмеченные В. Жуковским как эпические (Баллада Финна, Рассказ Головы, Руслан на поле брани), обрели в опере развернутую и яркую музыкальную характеристику. Именно в них удивительным образом слились архетипы русской и итальянской вокальной выразительности. В опере нашли место архетипы древнего обрядового действия и былинного сказа (сцена свадебного пира с образом Баяна, лишь только намеченные в поэме А. Пушкина), волшебного восточного мира, западного поэмого повествования как путешествия по Жизни, образы разнообразных человеческих чувств («память сердца» в партиях Гориславы и Людмилы) и сказочной фантастики, народные хоровые плачи по Людмиле. Следует указать на архетипическую роль мотива «богатырства», «мужской ватаги, дружины», построенного на весенне-летнем звукоряде волочечных песен, в народной коллективной памяти отождествленном с моментом радостного ощущения прихода весны. Соединение его с тональностью *D-dur* воспринимается как послыл оптимистично «солнечного» восприятия жизни.

Главная черта пушкинской поэзии — способность «укрупнить нравственную стихию жизни» (И. Лапшин), — сказалась и в опере А. Даргомыжского «Русалка». «Судьба, человеческая» (А. Пушкин) — в центре жанра новой трагедии, обоснованной поэтом. «Русалка» — возможно, его запоздавшее покаяние в размышлении о силе и мере любви. Типичный для романтизма образ Русалки трактован А. Пушкиным в духе реалистической психологической драмы. А. Даргомыжский выявляет его через русскую песенность и романсовость, понимаемую композитором как архетип «лирического элемента, единственно сохранившегося в России».

В «Каменном госте» А. Даргомыжского, как и остальных «маленьких трагедиях» А. Пушкина, воплощаются судьбы людей, зависящие от страстей человеческих. Нравственное и безнравственное, духовное и бездуховное выражены у поэта через антитезы диалогов — психологических «поединков» героев трагедии. Музыка оперы отмечена контрастами архетипических интонаций, лейттем, вызывающих ассоциации с образами Испании (песни Лауры, пейзаж благоухающей испанской ночи), благочестивой смиренности (архетип хорала), рока (тема Командора) и страсти (вокализы партии Дона Гуана).

Родственность романтико-реалистического мироощущения М. Глинки и Н. Римского-Корсакова предопределяет сходство их творческих методов. Редкий дар к «наивной фантастике» (И. Лапшин), запечатленный в красочных находках «Руслана», в дальнейшем нашел отзвук в корсаковской оперной эстетике. Вслед за песенным сказом-думой о Сусанине и былинно-поэтным повествованием «Руслана» введение жанровых фольклорных форм находим в летописной опере «Псковитянка», были-колядке «Ночь перед Рождеством», опере-былине «Садко», серии опер-сказок; черты исторического романа — в «Царской невесте», «разбойничьей» песни в неосуществленной опере «Стенька Разин», жанр легендарно-исторического сказания — в «Китеже».

Архетипические особенности музыкального языка и форм опер отвечают избранным жанрам. Так, в «Садко» архетипами вокальной речи героев выступили былинный речитатив и русская лирическая песня. В «Сказании» партия Февронии на протяжении всей оперы выстраивается на плавных попевах знаменного распева, в сюжетных поворотах действия угадываются архетипы исторической песни и апокрифических сказаний [12]. Форма былинного повествования и «сцепляющего» запева лирической песни проявляется в строении оперы-былины «Садко». «Клейма» «житийного повествования» — в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Круговое концентрическое строение опер-сказок, «Китежа» воспринимается как архетип возвращения к гармонии начала, на «круги своя», как символ вечного кругооборота природы, как символ неисчерпаемости жизненных и духовных сил, их возрождения.

Миф как основа оперного творчества Н. Римского-Корсакова и Р. Вагнера сближают двух композиторов. Параллели и отличия жанровых архетипов опер (баллады, сказания, легенды, литургичность) коренятся в особенностях национально своеобразного мировосприятия композиторов. Интерес к русской истории в 60-е годы XIX века явился знаком духовного раскрепощения и обновления общественной мысли. Показательна новая волна всплеска национального самосознания, пристальное внимание к истории, фольклору и, особенно, эпической традиции. Генетический метод познания, получивший широкое распространение

в науке этого времени, стал предпосылкой для глубокого историко-научного подхода к этим явлениям. Не случайно появление ряда обществ археологического, исторического и филологического профиля, задачей которых становится выявление историко-культурных памятников древности. Проводится перепись архивно-документальных, литературных и иконописных ценностей, сосредоточенных в монастырях и частных коллекциях. Осуществляется выход новых изданий летописей — памятников литературного средневековья. Метод научного познания и художественная интуиция позволили А. Бородину выстроить драматургию оперы «Князь Игорь» согласно летописному этикету, используя: типовые сюжетные эпизоды; особенности характеристик Князя и Княгини; принципы метонимии, троичности, повторности, изображения времени. Архетипы Плача и Славы, как основных жанров фольклора и литературы Древней Руси, органично вошли в мир оперы. Соответствие интонационно-ритмических находок композитора в изображении «своего» мира — русского, — и «чужого» — половецкого, — отражает ценность научно-художественного метода А. Бородина, выявляющего архетипическую суть национально характерного [10].

Наиболее сложные переплетения жанровых архетипов демонстрируют исторические музыкальные драмы М. Мусоргского, рожденные в творческом развитии пушкинского взгляда на трагедию («Борис Годунов»). Каждый из архетипов самостоятельно решенной на уровне историзма, словесного текста, музыкального языка и режиссуры оперы «Хованщина» обусловлен глубинным знанием русской истории и ее характеров. Обнаружение стоящих за жанровыми архетипами музыкальной речи, вокальных форм и драматургических решений оперы явлений жизни дает представление о величии задач композитора, «взвалившего» на себя труд летописца русской истории. На этом пути — открытия психологической значимости архетипов плача и славы, знаменного распева и колокольного звона, образов света и тьмы, подтекстов цитируемых народных песен, пр. В триаде исторических опер (с замыслом «Пугачевщины») — «кадры» русских исторических событий, открытые «иконописные» финалы.

Размежевание платонизма и кантианства в русской философии XIX века ярко обозначилось в параллелях эпического и лирико-драматического жанров русской оперы [11]. Эпическая опера соответствовала идеям платонизма о необходимости сохранения традиций своего рода. Кантианское начало сказалось в драматических операх П. Чайковского, обративших внимание на личность человека. В них отразился свойственный драматическим концепциям симфонизма композитора шекспировский архетип драматического конфликта в проявлении трех образных сфер: мятущаяся личность, идеальный образ небесного отражения в душе,

образ рока («Пиковая дама»). Постоянны и «три кита» жанровых архетипов в музыкальных характеристиках П. Чайковского: марш, хорал, лирика (вальс или романс). «Роман частных судеб» — таков архетип «лирических сцен» «Евгения Онегина». Опера начинается с вопроса и завершается романтическим вопросительным знаком, не позволяющим однозначно оценить действия и состояния героев психологической драмы. Романсовая сфера как архетип лирического вокального жанра характеризует главных героев. Роковое начало обозначено семантикой трагедийных фрагментов европейской инструментальной музыки.

В соединении архетипов «большой французской оперы», жанра классицистской трагедии (через одноименную драму Ф. Шиллера), традиций глинкинской героической народной драмы и собственной созревающей концепции психологической драмы-мистерии выстроена «Орлеанская дева» П. Чайковского. Образ девы-воительницы, пророчицы и любящей женщины предстал в архетипах героического, скорбно-молитвенного и лирического, представленных через жанры марша, хорала и ариозно-романсовую сферу. Финал соединил черты народной исторической и психологической драмы.

Яркие образцы оперного творчества М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского выявляют отчетливую опору на жанры русской фольклорной, литературной и духовной традиции, с глубинным пониманием заложенного в них смысла. Этот уровень художественного претворения миропонимания позволяет оценить их как классику национальной оперы. Жанровые архетипы опер П. Чайковского выявляют приоритет европейских традиций, органично сочетающихся с присущей русской романсовости искренностью выражения, возводя реалии отдельных судеб до уровня общечеловеческого значения.

Список использованных источников

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1970. — 253 с.
2. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы международной заочной научной конференции. — Астрахань : Астраханский университет, 2010. — 288 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 377 с.
4. Бюкен Э. Героический стиль в опере / Э. Бюкен. — М. : Музыка, 1956. — 182 с.
5. Кулешова Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. — Минск : Наука и техника, 1983. — 237 с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник [в 2-х т.] / Т. Ливанова. — Т. 2. — М. : Музыка, 1982. — 622 с.

7. Майбурова Е. Былинный склад «Руслана» / Е. Майбурова // Сов. музыка. — 1957. — № 2. — С. 20–26.
8. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. — Вып. 4. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. — 136 с.
9. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы / А. Парин. — М. : Аграф, 1999. — 464 с.
10. Стасюк С. О научных и художественных открытиях А. П. Бородина в работе над оперой «Князь Игорь» / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / [уклад. Т. В. Тукова]. — Вип. 10. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — С. 71–81.
11. Стасюк С. Платонізм і кантіанство в російській музиці ХІХ століття / С. Стасюк // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / [уклад. Т. В. Тукова]. — Вип. 9. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. — С. 37–46.
12. Стасюк С. Принципы древнерусского эпического повествования в драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» / С. Стасюк // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве : сб. статей / [отв. ред. К. Г. Мелик-Шахназарова, М. Е. Тараканов]. — М. : ВНИИ искусствознания, 1987. — С. 96–109.
13. Стенник Ю. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма / Ю. Стенник. — Л. : Наука, 1982. — 167 с.

Стасюк С. О. До питання про жанрові архетипи в російській оперній класиці.

Автор статті ставить за мету обґрунтування поняття жанрового архетипу на прикладах російської опери. Жанрова архетипічність опери виявляє межі пошуків національного оперного стилю та його становлення завдяки заосвоєнню композиторами глибинних шарів російської поетики.

Ключові слова: архетип, жанровий архетип опери, трагедія, епічна опера, лірична драма.

Стасюк С. А. К вопросу о жанровых архетипах в русской оперной классике. Автор статьи ставит своей целью обоснование понятия жанрового архетипа оперы на примерах русской оперной классики. Жанровая архетипичность оперы выявляет границы поисков национального оперного стиля и его становления при освоении композиторами глубинных слоев русской поэтики.

Ключевые слова: архетип, жанровый архетип оперы, трагедия, эпическая опера, лирическая драма.

Stasyuk S. To the matter of forming genre archetypes in Russian opera classics. The article aims to study the concept of a generic archetype of opera by examples of Russian opera classics. Generic archetypality of opera reveals bounds of searches for national opera style and its formation in the Russian composers' mastery of deep layers of Russian poetics.

Key words: archetype, generic archetype of opera, tragedy, epic opera, lyric drama.

**«ИГРОКИ» Д. ШОСТАКОВИЧА –
«ЖЕНИТЬБА» М. МУСОРСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ**

Творчество гениального русского композитора XX века Д. Шостаковича своими глубочайшими корнями уходит в национальное музыкальное искусство. Будучи новатором, прокладывая пути в будущее, он всегда оставался верным твердому убеждению в жизнеспособности лишь того искусства, которое «не отбрасывает ценности прошлого, а наследует и умножает мудрость, накопленную в веках» [15, с. 252]. В своих высказываниях великий мастер неоднократно обращал внимание на роль культурных традиций: «Экспериментируя в разных областях, осуществляя поиск новых выразительных средств, мы должны помнить о главной магистрали развития искусства, о его исторической преемственности. Наводя мосты в будущее, мы не должны сжигать мосты, связывающие современную культуру с бессмертным прошлым. Передовое, прогрессивное искусство XX века должно достойно нести эстафету великих творческих открытий человечества» [15, с. 367].

С уважением отзываясь о многих выдающихся художниках прошлого, Д. Шостакович в числе предшественников, наиболее близких ему по своей внутренней сущности, неизменно называл М. Мусоргского. И это не случайно. Обоих композиторов сближают не только отдельные выразительные приемы (например, поиск точного отражения речевой интонации), подход к трактовке тех или иных музыкальных жанров (в частности, вокальных сценок, зарисовок, сатирических портретов), но и мировоззренческие позиции, эстетические установки, личностные психологические качества. В наибольшей степени это сказалось на трагедийном восприятии окружающей действительности в ее противоречивой сущности, сложном соотношении позитивного и негативного, высокого и низкого, духовного и бездуховного. Обостренная совесть, болезненное восприятие человеческих бед, осознание всей сложности бытия, «принятие на себя общего страдания и общей вины всех и перед всеми» [1, с. 216] — в этом истоки сострадательного гуманизма как М. Мусоргского, так и Д. Шостаковича. В то же время, обличая все низменное, банальное, пошлое, оба композитора в качестве острого разоблачительного средства используют богатейший арсенал музыкальной сатиры. При этом намеренное заострение негативного направлено на беспощадное

осуждение зла и бесчеловечности, что придает их художественным концепциям поистине шекспировский масштаб.

Изучению проблемы «мусоргянства» Д. Шостаковича посвящен ряд музыковедческих работ, среди них статьи А. Сохора [9], А. Цукера [13], С. Шлифштейна [14]. Вопросы идейно-эстетических, образно-тематических и стилистических связей творчества двух композиторов затрагиваются также в крупных монографиях и исследованиях отдельных жанров, например, А. Богдановой [3], М. Сабининой [7], С. Хентовой [11] и др. Вместе с тем широта и многоаспектность обозначенной проблемы открывает возможность ее рассмотрения в различных ракурсах, в частности, на материале сравнительного анализа конкретных образцов, имеющих множество точек соприкосновения. Именно такими сочинениями представляются оперы «Женитьба» М. Мусоргского и «Игроки» Д. Шостаковича, между которыми обнаруживаются многочисленные связи и пересечения. В их выявлении, отборе, создании системы параллелей состоит *цель* данной статьи.

Выбор оперных сочинений различных авторов, разделенных по времени создания 74 годами¹, оригинальных в сюжетном отношении вызывает необходимость ответить на вопрос: какие факторы обусловили возможность их сопоставительного анализа? Отвечая на него, следует подчеркнуть ряд принципиально важных моментов: литературными первоисточниками обеих опер являются комедии Н. Гоголя; оба автора в работе над литературным текстом пьес придерживались одного метода, а именно — сохранения в неприкосновенности каждого гоголевского слова; и то, и другое произведение постигла одна и та же участь — оперы остались незавершенными. Поразительная общность обнаруживается также и в музыкальной стилистике, драматургическом строении двух сочинений, что в значительной степени обусловлено тонким «прочтением» гоголевской прозы.

Думается, что «встречи» с Н. Гоголем были неизбежны равно как для М. Мусоргского, так и для Д. Шостаковича². И в этом сказалось не только основополагающее значение творчества писателя для развития отечественной культуры, но и созвучность эстетики великого мастера слова художественному мировоззрению обоих композиторов. Гоголевские призывы: «Не скрывать печальное в жизни, не шадить ничтожество, обнажать страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь», беспощадно разоблачать зло, уличая его с такой художественной силой,

¹ Опера «Женитьба» М. Мусоргского — 1868 год, опера «Игроки» Д. Шостаковича — 1942 год.

² Напомним, что сочинения Н. Гоголя были также использованы в качестве литературных источников опер «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского (1880) и «Нос» Д. Шостаковича (1928).

чтобы «почувствовали все, что с ним надобно сражаться, <...> крепкой силой неумолимого резца выставить на народные очи» (цит. по: [4, с. 73]), — стали творческим кредо для обоих великих композиторов. По существу, М. Мусоргскому первому, а за ним Д. Шостаковичу принадлежит честь открытия Гоголя-реалиста для отечественного оперного искусства.

В этом отношении показателен выбор «Женитьбы» и «Игроков», связанных единым художественным замыслом, стремлением воссоздать те порочные явления, которые характеризуют наиболее существенные стороны социальной жизни — ничтожество и моральную нечистоплотность, внутреннюю безнравственность, духовную убогость. Отстаивая принципы «общественной» комедии, писатель предлагает и новые формы ее драматургического построения. Для драматургии обеих пьес характерна сосредоточенность на одном «общем интересе», так называемой «пружине» действия — в одном случае это сватовство Подколесина, в другом — своеобразное «соревнование» игроков в жульничестве. В стремлении связать все сюжетные перипетии в единый узел проявляется один из ведущих принципов драматургии Н. Гоголя. По словам писателя: «Комедия должна вязаться сама собой, всей своей массой в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих лиц. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело» (цит. по: [10, с. 142]).

Большую смысловую нагрузку выполняют и финалы комедий, их развязки. Они не только завершают развитие событий, подводят итог действию, но и заставляют по-новому осмыслить его содержание. Неожиданный прыжок Подколесина в окно именно тогда, когда устранены все препятствия, великолепно проясняет смысл всей комедии, до конца раскрывает характер главного героя — безвольного эгоиста, испугавшегося возможности изменения своего бессмысленного, ничтожного существования. Не менее значительна и развязка в «Игроках». «Под занавес» комедии Ихарев внезапно понимает, что компания более опытных мошенников, действовавшая, якобы, в союзе с ним, на самом деле перехитрила его. Такой финал помогает не только раскрыть внутреннюю суть образов игроков, но и заостряет весь смысл комедии, заключающийся в обличении всеобщей аморальности, духовной низости и беспринципности.

Отличительной особенностью пьес является предельная насыщенность развития драматургического конфликта. Это достигается во многом благодаря тому, что события развиваются в крайне непродолжительное время — в «Женитьбе» в течение одного дня, в «Игроках» — одного вечера. Отсюда динамичность в развертывании действия, прием

«крупного плана» в обрисовке персонажей, создание рельефных сатирических портретов с помощью подчеркнутого несовпадения видимого и сущностного, внешней значительности и внутренней пустоты. При этом важным выразительным средством выступают языковые характеристики действующих лиц, своеобразие их речевой манеры, почерпнутой из различных пластов русской словесности, что помогает в создании ярких, жизненно правдивых типажей.

Обратившись к созданию опер на гоголевский сюжет, и М. Мусоргский, и Д. Шостакович глубоко осознали художественную эффективность творческих находок Н. Гоголя, что не могло не сказаться на методах работы с литературным первоисточником.

Важным моментом здесь является драматургическое решение опер. Анализ сценарно-драматургического ряда произведений обнаруживает парадоксальное, на первый взгляд, явление. Будучи незаконченными, оперы настолько логически выстроены, что производят впечатление внутренней цельности и завершенности, будто и не нуждаются в дальнейшем продолжении. Подобную мысль по отношению к опере М. Мусоргского высказывает Г. Хубов: «Созданная композитором музыкально-сценическая композиция I действия “Женитьбы” вылилась в совершенно законченную форму, вплоть до тончайших деталей» [10, с. 332]. Аналогичным образом оценивают «Игроков» А. Богданова [2] и С. Хентова [11].

Что же послужило основанием для таких заключений? Этот вопрос представляется возможным решить в ходе сравнительного анализа драматургии и композиции опер.

Как известно, характерной особенностью композиционного строения драматической пьесы является внутренняя цельность и завершенность каждого явления, которое «способно иметь свою внутреннюю тему и в то же время служить раскрытию большого целого» [8, с. 53]. Иными словами, целое выстраивается из совокупности «циклов действия», каждый из которых обладает всеми признаками построения основного драматургического конфликта, то есть в сжатом виде проходит стадии завязки, этапа развития, кульминации и развязки. Подобное явление микроцикла с четко очерченными фазами драматургического конфликта можно обнаружить в незаконченных операх М. Мусоргского и Д. Шостаковича.

Так, I акт «Женитьбы» составляют четыре сцены: Сцена I — Подколесин и Степан является экспозицией основного образа и одновременно служит завязкой всего драматургического действия — наконец-то героем принято решение жениться («А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уже три месяца ходит»). Сцену II — Фекла и Подколесин и сцену III — Кочкарев, Подколесин и Фекла можно рассматривать как этап развития

драматургического действия, его динамичное продвижение к кульминации и развязке (рассказ свахи о выгодах предстоящей женитьбы, эпизод с седым волосом, комедийная перебранка бесцеремонного Кочкарева с Феклой). Заключительная IV сцена — Кочкарев и Подколесин совмещает в себе драматургические функции кульминации и развязки действия (Подколесин, кажется, окончательно поборол все сомнения относительно женитьбы, о чем свидетельствует его восторженный возглас «Еду!»).

Во многом аналогичное строение имеет опера «Игроки». Ее сюжетный план разворачивается в рамках экспозиционного раздела пьесы Н. Гоголя, но так же, как и в «Женитьбе», обладает внутренней цельностью. Экспозиционными функциями наделен начальный раздел, где происходит знакомство игроков — Ихарева, Утешительного, Швохнева, Кругеля. Завязка драматургического действия сосредоточена в сцене бритья Ихарева и последующем эпизоде подкупа игроками трактирного слуги Алексея, где герои тайно принимают решение обыграть друг друга. Все последующие сцены включаются в стремительное развертывание действия — эпизод карточной игры подводит к кульминационной зоне — Утешительный, Швохнев и Кругель, оказавшись на грани проигрыша, заключают с Ихаревым «дружественный» союз. Этот момент действия является вершиной кульминационной зоны и одновременно выполняет функцию развязки³, как это имело место и в «Женитьбе».

Таким образом, в значительной степени совпадают подход к литературному первоисточнику и драматургическое решение обеих опер. Вместе с тем имеют место и некоторые отличия в динамике и темпоритме сюжетного развития, связанные с большей событийной насыщенностью, «спрессованностью» действия в «Игроках».

Выстраивая систему параллелей между двумя операми, следует отметить общность метода образных характеристик. Как у М. Мусоргского, так и у Д. Шостаковича, важнейшим средством создания галереи ярко индивидуализированных персонажей становится воссоздание особенностей их речи, отсюда — предельная точность интонирования каждого слова, рельефность каждой реплики, отражающей внутреннюю суть героя, его нравственный, психологический облик.

Показательно в этом отношении высказывание М. Мусоргского, который осознанно ставил перед собой в «Женитьбе» серьезную художественную задачу: «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди <...> то есть моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее» [5, с. 100]. Анализ партии любо-

³ Последующие сцены (монологи Утешительного, Швохнева) в рамках незаконченного произведения могут восприниматься как развернутый эпилог, своего рода дань ловкости и таланту игроков.

го из персонажей «Женитьбы» в полной мере доказывает высочайшее мастерство композитора в реализации этой художественной задачи. В качестве примера остановимся на отдельных фрагментах партии главного героя оперы Подколесина, который предстает как олицетворение нарицательных человеческих черт — мелочности и самодовольства, эгоизма и духовного убожества. Композитор метко находит присущую данному персонажу манеру интонирования, своеобразную «интонационную маску», благодаря чему высвечивается внутренний пародийный план его характеристики.

Неповоротливый и нудный, гоголевский герой изъясняется с большим трудом. Медлительность речи, вялость и нерешительность в высказываниях определили «перевод» речевого ритма в музыкальный: вокальная партия изобилует выразительными паузами (ц. 1: «Вот... как начнешь... этак один... на досуге... подумывать...» и т. д.), нечленораздельными восклицаниями (ц. 17: «Те, что чином повыше, должны наблюдать, как говорится, мм!... этого... мм!...» и т. д.). В целях выразительности и характерности М. Мусоргский прибегает к ритмическим увеличениям. Так, триольные распевания сильных и слабых по времени слогов воспроизводят разговорную манеру Подколесина с присущим ей растягиванием фразы, неторопливым произнесением слов по складам. В момент возбуждения, эмоциональной взвинченности его речь значительно динамизируется, становится отрывистой, неуравновешенной, импульсивной. Особенно наглядно это проявляется в сцене с «седым волосом». Испуганный свахой, Подколесин вдруг выходит из себя — грубо на полуслове перебивает Феклу и с ужасом рассматривает свои волосы. Соответственно происходит резкий сбой в размеренно-неторопливом темпоритме интонирования: дробление фраз, скандирование слогов.

Тонкие градации внутреннего состояния героя обусловили богатство мелодического рельефа его вокальной партии, насыщенной выразительными ходами. Здесь и солидно распетые кварто-квинтовые интонации, передающие то глубокую озабоченность предстоящей женитьбой (ц. 23), то важную напыщенность в рассуждениях о чине (ц. 13); и выразительные септимовые обороты, подчеркивающие глубокие раздумья, многозначительные изречения (ц. 5); и тритоновые ходы, служащие передаче внутренних сомнений, беспокойности, настойчивых расспросов, раздраженных окриков (ц. 2, 4, 5).

При всей «фотографической» точности воспроизведения интонаций живой человеческой речи, метод М. Мусоргского далек от непосредственной иллюстративности, а несет на себе глубокий оценочно-художественный смысл, раскрывает внутреннюю сущность гоголевского персонажа. С этой целью композитор использует комические приемы, в частности, намеренно деформирует речевую интонацию с помощью ис-

кажения ударений, ломающих естественную структуру слова, что подчеркивается соответствующей звуковысотной «кривой», или «провоцирует» нелогичность интонирования в результате помещения слабых по времени слогов на более высокие звуки (ц. 26, 28).

Ярчайший художественный опыт М. Мусоргского в создании характеристических портретов стал ориентиром для Д. Шостаковича, что наглядно демонстрирует опера «Игроки». Этой работой композитор также стремился «показать и доказать, что, в сущности, любой текст, любая бытовая речь имеют свое адекватное музыкальное выражение» [11, с. 70]. Вокальные партии оперы отличаются предельной детализацией, отражением подробностей эмоционально-психологического развития характеров, чуткой реакцией на малейшие изменения в сюжетном действии, сценическом поведении персонажей. Вместе с тем, если автор «Женитьбы» буквально следует за каждым словом первоисточника, воссоздавая его точный музыкальный эквивалент, то Д. Шостакович исходит из интонационной выразительности более крупных текстовых единиц — словосочетаний, фраз, предложений. Отсюда большая роль в «Игроках» достаточно завершенных, развернутых мелодических построений, передающих прямую речь героев. При этом своеобразным «комментатором» сюжетного действия выступает оркестр, являющийся равноправным «действующим лицом» оперы, раскрывающий «второй план» драматургического развития, Усиливая эмоциональную выразительность вокального интонирования, оркестровая партия каждый раз обнажает истинную суть происходящего, выполняет функцию смыслового подтекста.

В доказательство приведем первую портретную характеристику Ихарева, его монолог с колодой карт. Предваряющее его небольшое инструментальное вступление настраивает на серьезный тон размышлений героя о возможности осуществления своих сокровенных надежд. Сумрачный, отчасти зловещий колорит хорошо подчеркнут темой ф-гота, основанной на сочетании остигатного «вращательного» мотива, звучащего как неотвязная мысль, и грозных, «роковых» аккордовых ударов. Большой выразительностью отмечена вокальная партия Ихарева. Начало монолога — протяжно пропетый восходящий октавный ход сразу же настраивает на «чувствительный» тон всего высказывания, поддержанный далее неторопливым мелодическим развертыванием, что сообщает звучанию глубоко личностный, интимно-лирический характер. При этом пародийность ситуации заключается в том, что предметом «вожделения» героя является колода карт, персонифицированное восприятие которой подчеркнуто дважды повторенным обращением к ней: «Аделаида Ивановна!». На гребне восхваления («Вот она, заповедная колодишка, — просто перл!») в партии оркестра появляются напряженно

звучащие секундовые интонации, передающие возбужденное состояние героя. Возникшие аллюзии на романтическую музыку подкрепляются страстным кульминационным диалогом вокальной и оркестровой партий, построенным на поочередном проведении восклицательной фразы в объеме октавы на динамике *ff*. Обилие выразительных созвучий, проникновенно-страстный тон размышлений Ихарева, поданных с нарочитой серьезностью, в данном контексте способствуют созданию саркастического эффекта.

Аналогичный прием «развенчания высоких чувств» использован и в центральных сценах знакомства игроков и карточной игры. Музыкальные высказывания Ихарева, Утешительного и Швохнева полны внешнего почтения и достоинства (неторопливость произнесения вокальных фраз, их выравненность, широта). При этом в оркестровая партия пронизана танцевальными оборотами, построенными на пунктирных ритмах в духе неуклюжего менуэта.

Внутренний смысловой подтекст особенно ярко раскрывается в сценах трапезы и карточной игры. Внезапный «срыв» нарочито красивых диатонических звучностей, «сладостных» интонаций знаменует резкий перелом в действии. В оркестре на фоне выдержанного пульсирующего баса, периодически появляется краткий выразительный мотив, в мелодическом облике которого угадывается кварто-квинтовые интонации из темы-символа игроков, впервые проводимой во вступлении ко всей опере. Особенно обнажено эта интонация звучит в своеобразном «оркестровом комментарии» к происходящему после сцены карточной игры. Упорное мелодическое восхождение посредством секвентного развития, обилие широких ходов, большой звуковой объем, достигающий четырех октав, выразительный остигатный ритмический фон на острой диссонирующей гармонии — весь этот комплекс, генетически связанный с героико-патетической образностью, в данном случае используется в намеренно «сниженном» контексте, воплощая хитроумные козни карточных шулеров. Намеренный «перебор» знаковых семантических элементов служит четкому отражению саркастического оценочно-авторского подхода.

Не имея возможности в рамках статьи проанализировать весь комплекс средств, направленных на воплощение сатирического среза комедий Н. Гоголя, выделим наиболее характерные приемы, широко задействованные в обеих операх:

— преувеличение в создании комедийных образов путем обнажения одной показательной черты, выявляющей морально-этическую сущность персонажа (образы Подколесина, Кочкарева, Степана, Феклы, игроков);

— несоответствие музыкально-выразительных средств идейно-нравственному облику действующего лица, характеру ситуации, эмоциональному состоянию (лейтмотив «размышлений», тема «мечта-

ний» Подколесина, монолог Ихарева с колодой карт, сцены знакомства, трапезы, карточной игры, заключение «дружественного» союза игроков); — сочетание разнонаправленных по семантической нагрузке элементов собственно музыкального ряда (лейтмотив «женитьбы» Подколесина);

— заострение и утрирование в подражании: пародия на стиль (классицистский — сцена трапезы игроков, романтический — ариозо Ихарева), на музыкальный жанр (скерцо-галоп во вступлении к «Игрокам», комически напыщенные менуэт и гавот в сцене знакомства игроков, ритм мазурки в сцене заключения «дружественного» союза);

— карикатурная деформация в изображении (сцена Подколесина с седым волосом).

Представленные в тесном взаимодействии и переплетении, музыкально-сатирические приемы обеих опер обусловлены глубоким пониманием гоголевского разоблачительного метода, вскрывающего «не просто пошлое, а пошлое, претендующее на возвышенное; не просто старое, а старое, рядящееся под молодое; не просто отжившее, но отжившее, претендующее на современность; не просто ничтожное, но ничтожное, важничающее, пускающее пыль в глаза» [6, с. 133].

Таким образом, выстраивается четкая линия: Н. Гоголь — М. Мусоргский — Д. Шостакович, знаменующая многообразие преемственных связей. Оставшись незавершенными, оба произведения гениальных композиторов оказались чрезвычайно важными не только для творчества самих авторов⁴, но и последующего развития отечественного оперного театра, о чем свидетельствуют гоголевские оперы Г. Баншикова, Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина и других композиторов второй половины XX века.

Список использованных источников

1. Асафьев Б. М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества / Б. Асафьев // Б. Асафьев. Симфонические этюды. — Л. : Музыка, 1970. — С. 194—221.
2. Богданова А. О некоторых особенностях стиля оперы Д. Д. Шостаковича «Игроки» / А. Богданова // Музыкальный современник: сб. ст. / [редкол. В. В. Задерацкий, В. И. Зак и др]. — М. : Сов. композитор, 1984. — Вып. 5. — С. 75—89.
3. Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича / А. Богданова. — М. : Сов. композитор, 1979. — 208 с.
4. Машинский С. Художественный мир Гоголя / С. Машинский. — М. : Промсвещение, 1979. — 432 с.

⁴ На это указывают как высказывания самих композиторов, так и примечательный факт обращения Д. Шостаковича к тематическому материалу «Игроков» в своем последнем сочинении — Альтовой сонате.

5. Мусоргский М. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / [сост. А. Орлова, М. Пекелис]. — М. : Музыка, 1972. — 399 с.
6. Николаев Д. Сатира Гоголя / Д. Николаев. — М. : Художественная литература, 1984. — 367 с.
7. Сабинина М. Шостакович-симфонист / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 477 с.
8. Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. — Л. : Искусство, 1969. — 232 с.
9. Сохор А. Большая правда о «маленьком человеке» / А. Сохор // Дмитрий Шостакович: сб. ст. / [сост. Г. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 241–259.
10. Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга / Н. Степанов. — М. : Искусство, 1964. — 248 с.
11. Хентова С. Шостакович: жизнь и творчество / С. Хентова. — Л. : Сов. композитор, 1986. — Т. 2. — 624 с.
12. Хубов Г. Мусоргский / Г. Хубов. — М. : Музыка, 1969. — 800 с.
13. Цукер А. Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского / А. Цукер // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / [отв. ред. Л. Раабен]. — Л. : Музыка, 1971. — Вып. 10. — С. 32–59.
14. Шлифштейн С. «Казнь Степенна Разина» и традиции Мусоргского / С. Шлифштейн // Дмитрий Шостакович: сб. ст. / [сост. Г. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 223–241.
15. Шостакович Д. О времени и о себе / Д. Шостакович / [сост. М. Яковлев]. — М. : Сов. композитор, 1980. — 376 с.

Тукова Т. В., Кадук Л. Л. «Одруження» М. Мусоргського — «Гравці» Д. Шостаковича: до проблеми спадкосемних зв'язків. Стаття присвячена порівняльному аналізу двох незавершених опер на гоголівський сюжет. Наводиться система паралелей на рівні сценарної та музичної драматургії, образної характеристики персонажів, методів втілення прозаїчного тексту, музично-сатиричних прийомів.

Ключові слова: М. Мусоргський, Д. Шостакович, опери на сюжети М. Гоголя, музична сатира.

Тукова Т. В., Кадук Л. Л. «Женитьба» М. Мусоргского — «Игроки» Д. Шостаковича: к проблеме преемственных связей. Статья посвящена сравнительному анализу двух незавершенных опер на гоголевский сюжет. Выстраивается система паралелей на уровне сценарной и музыкальной драматургии, образной характеристики персонажей, методов воплощения прозаического текста, музыкально-сатирических приемов.

Ключевые слова: М. Мусоргский, Д. Шостакович, оперы на сюжеты Н. Гоголя, музыкальная сатира

Tukova T., Kaduk L. M. Musorgsky's «Marriage» — D. Shostakovich's «Players»: to a problem of a continuity. Article is devoted to the comparative analysis of two incomplete operas on a Gogol plot. The system of parallels at level of scenary and musical dramatic, the image characteristic of characters, methods of an embodiment of the prosaic text, musical and satirical receptions is built.

Key words: M. Musorgsky, D. Shostakovich, operas on a Gogol plot, musical satire.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И АЛЕАТОРИКА (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ)

Анализ современных музыкальных сочинений, полностью или частично ориентированных на алеаторную технику композиции, естественно предполагает не только введение новых, но и пересмотр некоторых устоявшихся научных понятий. С этой точки зрения принципиально важным представляется выявление смысловой соотнесенности таких фундаментальных понятий как алеаторика и импровизация. На наш взгляд, обладая целым рядом точек соприкосновения, они всё же не могут рассматриваться как синонимы и, следовательно, не являются взаимозаменяемыми.

Так, В. Холопова, анализируя произведение «Клепсидра I» (песочные часы) современного румынского композитора А. Виеру, отмечает трёхплановость драматургии, выделяя при этом художественную значимость каждого слоя: первый слой (*continuo* струнных) «носитель идеи вечных, нетленных ценностей», второй (партия духовых) — дискретный по ритмической организации — «выразитель преходящих, меньших ценностей» и третий, последний по значению — «импровизационно-алеаторическое соло трубы, выражающее случайность, сиюминутность, то, что не имеет подлинной ценности» [18, с. 21].

Характеристика третьего слоя — импровизационно-алеаторического соло трубы — свидетельствует, что термины импровизация и алеаторика в данном случае трактуются как качественно близкие, однако, несмотря на внешнее сходство и некоторую общность, они часто выступают и как антиподы.

Напомним, слово импровизация происходит от французского *improvisation*, итальянского *improvvisazione*, латинского *improvisus* и обозначает — неожиданный, внезапный — «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время её исполнения. Первоначально импровизация характеризуется канонизированным набором мелодических и ритмических элементов, варьированное сочетание которых не сковано канонами и обуславливает архитектурную незамкнутость формы» [19, с. 208]. В широком смысле «сочинение стихов, музыки и т. п. в момент исполнения; то, что создано таким образом; выступление с чем-нибудь, не подготовленным заранее» [12, с. 194].

В «Толковом словаре русского языка» В. Даля даётся следующая трактовка данного понятия: «Импровизировать <...> итал. — говорить стихами; сочиняя стихи, произносить их безостановочно в то же время;

вообще говорить речь, не готовясь, не сочинив и не написав ее наперёд; говорить с ума, с думки, читать с мысли. Импровизатор <...> умеющий говорить стихи, слагаемые в то же время. Импровизация, речь импровизатора; дар или способность его» [2, с. 390].

Иной смысловой оттенок возникает в связи с толкованием слова импровизировать в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова, где указано, что импровизировать — «исполнять художественное произведение, создавая его в момент исполнения, без подготовки» [9, с. 201]. Соглашаясь с автором в том, что импровизация есть спонтанный акт создания произведения и его исполнения без подготовки, в то же время следует отметить, что импровизация не всегда способствует созданию *художественного* произведения. Безусловно, качество импровизации зависит от уровня исполнителя, умения воздействовать на слушателя, убеждать его своими креативными способностями мгновенного создания эстетических ценностей.

Разновидность импровизации — экспромт, происходит от латинского *expromptus* — готовый: «1) небольшое стихотворение, чаще шуточного содержания, созданное мгновенно, разновидность импровизации; 2) лирическая музыкальная пьеса импровизационного склада, преимущественно для фортепьяно; 3) в широком смысле — различного рода выступления, исполнения без предварительной специальной подготовки («выступать экспромтом»)» [13, с. 1552].

Приведём некоторые характерные черты импровизационности:

— базисной для импровизирования, по замечанию С. Мальцева, является диалогическая формула вопроса — ответа. В *ансамблевых формах импровизирования* — семантическое свойство импровизации «в психологической опоре импровизатора на реплику партнёра, позволяющей выиграть время и получить кратковременную передышку в изобретении нового материала» [8, с. 5]. В *сольном импровизировании* вопросо-ответность проявляется во внутренней диалогичности, диалогичности монолога;

— импровизация зачастую готовится заранее. «Импровизатор обычно заучивает элементы, которые в дальнейшем использует как фундамент для постройки» [8, с. 6]. Как указывает С. Мальцев, основой этому «заданному» является модель, или модели (Б. Неттл);

— наличие общей памяти у адресанта и адресата. Участниками диалога (обмен «высказываниями») являются исполнители (сольная или ансамблевая импровизация), а также слушатели. «Всякая импровизационная культура строится на фонде текстов, хорошо известных не только музыкантам, но даже слушателям. Таким фондом в западноевропейском средневековье были григорианские песнопения; в эпоху Реформации, барокко и классицизма во многих странах — протестантский хорал; в джазе — разные типы блюза и темы — “стандарты”, в качестве которых выступают мелодии популярных шлягеров 20–30-х годов; в индийской музыке — совокупность раг; в арабской, персидско-азербайджанской и среднеазиатской музыке —

макамы, мугамы, макамы. Обучение импровизации обычно начинается с заучивания на память этого общего фонда текстов» [8, с. 35].

Обратимся к понятию «алеаторика». Как известно, сам термин «алеаторика» (от лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность) вошёл в современный музыкально-терминологический словарь после опубликования статьи П. Булеза «Алеа»,¹ в которой представитель французского послевоенного авангарда попытался разъяснить своё понимание роли случайного как фактора, обеспечивающего именно ту степень свободы музыкальной формы, которая заранее программируется автором композиции в рамках его собственного художественного замысла. Вслед за П. Булезом многие исследователи дают различные варианты трактовки данного понятия, акцентируя при этом принцип случайности в качестве главного формирующего начала в процессе творчества и исполнительства.

Так Г. М. Шнеерсон указывает, что, алеаторика определяется как «течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства» [20, с. 93].

Ц. Когоутек считает алеаторику в музыке техникой композиции, «при которой определённая часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности» [5, с. 236].

По мнению Т. Кюрегян, «Алеаторика — это техника композиции, предполагающая неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже “досочиняемого” в процессе исполнения» [7, с. 412].

Во многом сходной позиции придерживается и Д. Шульгин. В «Теоретических основах современной гармонии» он отмечает, что «алеаторика — техника построения композиции, при которой процесс сочинения структуры, включая и её исполнение, связанные с организацией различных элементов музыкальной ткани, работой с различными её параметрами, подчинены более или менее управляемой случайности» [22, с. 175]. Вместе с тем, в исследовании «Современные черты композиции Виктора Екимовского» Д. Шульгин определяет алеаторику или алеаторическую технику как «метод музыкальной композиции, завоевавший внимание большого числа современных композиторов <...> В наиболее «классическом» из своих вариантов алеаторика, как известно, представляет собой совокупность различных приёмов, способов совместного сочинения музыкальной ткани

¹ В более широком, общенаучном значении этот термин был введён в 1954 году немецким учёным В. Майер-Эпплером (исследования в области техники электроакустической композиции и теории информации) для характеристики статистических процессов, в которых направление развития определено в принципе, но в нюансах зависит от случая.

композитора и исполнителя, основанный на произвольном соединении, досочинении и прочтении последним ряда музыкальных фрагментов — алаеаединиц, созданных композитором» [21, с. 126].

В таком понимании алеаторики Д. Шульгин идет вслед за Ю. Холоповым, который рассматривает алеаторику как «метод музыкальной композиции XX века, предполагающий мобильность (незакреплённость) музыкального текста (ткани или формы)» [15, с. 24].

Важным представляется уточнение, сделанное Ю. Холоповым в статье «Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений», по вопросу соотношения алеаторики и мобильности. Определяя, что «алеаторика (мобильные структуры) это композиция с подвижной координацией частей и элементов структуры», он разграничивает данные термины: «“Алеаторика” подчёркивает момент случайности, “мобильность” — незакреплённость ткани сочинения», и предлагает возможное название: «вариантная композиция» [17, с. 137–138].

В учебном пособии «Задания по гармонии» Ю. Холопов поясняет, что «алеаторика — техника незакреплённого текста, то есть техника, допускающая множественность вариантов реализации заданной структуры. Сама структура, допускающая множественность реализаций, называется мобильной (подвижной) <...> Мобильной может быть: 1) ткань и 2) форма» [16, с. 250].

На важную роль исполнителя в алеаторном процессе указывает С. Павлишин в статье «Алеаторика», отмечая, что «алеаторика <...> означает более или менее предвиденный выбор музыкальной концепции, последовательности отдельных частей формы и деталей воспроизведения на рассмотрение исполнителя. В алеаторическом произведении может быть целое определённым, а отдельные моменты зависеть от случая, или наоборот <...>». [10, с. 151].

С позиций введения элементов мобильности в музыкальную форму рассматривает алеаторику Э. Денисов и определяет её как «один из наиболее распространённых <...> приёмов введения мобильности в музыку. Присутствие большой доли случайного при реализации алеаторических сочинений и недетерминированность формы — наиболее типичные черты алеаторической техники. Алеаторика отличается от ограниченной мобильности тем, что сам выбор при реализации предоставляется тому или иному случайному фактору (наиболее элементарный способ — бросание игральных костей, определяющих комбинацию структур)» [3, с. 127].

И. Крицкая выделяет два уровня значений использования термина алеаторика в музыкальном дискурсе: «1) метод композиции и интерпретации произведения, предполагающий действие принципа случайности в формообразовании (мобильность формы) или в звуковом оформлении незакреплённого текста (вариабельность структур); 2) эстетическое значение алеаторики как контролируемой случайности, обогащения ком-

позиции декомпозицией, преодоления и новой художественной установки на произведение как возможность» [6, с. 69–70].

Некоторые исследователи соотносят понятия алеаторики и импровизационности. В работе Н. Гуляницкой «Введение в современную гармонию»: «“Алеаторика”, “индетерминизм”, “импровизационность” — эти термины относятся к технике композиции, распространившейся в Европе с середины 50-х годов. Конструктивным становится принцип “шанса”, “случая”, — непредугаданности, распространяемой на ритм, высотность, вертикальную координату фактуры, на форму» [1, с. 251].

Как «новый метод композиторской техники и исполнительства» обозначает алеаторику Л. Энтелис в книге «Встречи с современной польской музыкой», подчеркивая, что автор «определяет только общие очертания, динамику, направление, темп движения; иногда обозначает начальную и конечную ноты; в общих чертах, графически (кривой) указывает подъёмы и спады мелодических линий, детализация же нотного текста предоставлена случаю, воле, импровизации исполнителя» [23, с. 61].

Родом исполнительской импровизации, «направляемой композитором в нужное ему русло» фактически считает алеаторику А. Соколов, по его мнению, алеаторика — «техника композиции, получившая распространение в 60-е и последующие за ними годы как реакция на предельно жёсткий диктат сериальной техники. <...> Степень определённости композиторских указаний может быть различной. Если прибегнуть к свободной ассоциации с театром, то композитор в данном случае скорее напоминает режиссёра, чем автора пьесы. Он символически намечает исполнителю художественную задачу, оставляя на его усмотрение конкретные способы её воплощения» [14, с. 59–60].

Показательным в отношении взаимосвязи алеаторики и музыкальной формы является и высказывание Е. Дубинец: «При неограниченной — “небулезовской” — алеаторике моменты импровизационности начинают главенствовать в форме, нередко полностью подчиняя себе стабильные музыкальные элементы» [4, с. 99]. Остановившаяся на творчестве Дж. Кейджа, исследователь подчеркивает, что в его музыке «недетерминирован не только один из аспектов произведения (композиторский или исполнительский), но и конечный результат, зависящий от целой совокупности случайностей» [4, с. 99].

В. Лютославский, определивший свою технику введения случайности как «ограниченная алеаторика» или «контролируемая алеаторика» (варианты: алеаторический контрапункт, ритмическая импровизационность, контролируемая импровизационность, техника коллективного *ad libitum*, техника алеаторических секций).

На основании вошедших в научный обиход толкований алеаторики предложим ее обобщающее определение. Итак, *алеаторика* —

это многоуровневое явление, основанное на методе композиции, базовым элементом которого выступает принцип управляемой (в большей или меньшей степени) случайности, что обуславливает применение особой техники письма, допускающей множественность вариантов реализации заданной музыкальной идеи, приёмов и способов совместного создания музыки композитором и исполнителем, избегание строгой регламентации как в процессе формообразования (вариабельность структур), так и организации музыкальной ткани (незакреплённость звуковысотного, ритмического, хронометрического, темпового и других параметров).

Выявление сущности базовых для исследуемой проблематики понятий, дает возможность перейти к их сравнительной характеристике, что и составляет *цель* данной статьи.

Сходство и отличие импровизации и алеаторики можно представить в виде таблиц, составленных на основе определенных позиций:

Таблица 1

Метод сочинения

Импровизация			Алеаторика (мобильность)	
	<i>Сходство</i>	<i>Отличие</i>	<i>Сходство</i>	<i>Отличие</i>
1		предсказуемость, продуманность		непредсказуемость, случайность
2	сиюминутность, спонтанность		сиюминутность, спонтанность	
3		возможность повтора (с некоторыми незначительными изменениями)		невозможность повтора (малая его вероятность)
4		наличие клише		отсутствие клише
5		продуманность выбора		случайность выбора
6		особый дар, опирающийся на глубочайшее знание музыки, её законов, слуховой опыт		случайные операции, основывающиеся на непредсказуемости, недетерминированности
7		способ самовыражения (не является методом композиции, но является одним из самых ярких проявлений индивидуальности и оригинальности в музыке)		техника композиции (метод введения случайности в композицию)

Художественный результат

Импровизация			Алеаторика (мобильность)	
	<i>Сходство</i>	<i>Отличие</i>	<i>Сходство</i>	<i>Отличие</i>
1	обогащает па- литру картины мира, расширяет мировоззрение	всегда была при- суща музыке (но в отдельные перио- ды истории музы- ки более или менее характерна)	обогащает па- литру картины мира, расширяет мировоззрение	не всегда была присуща музыке в современном её понимании (в раз- ной степени про- являла себя в том или ином виде)
2		вносит конструк- тивный момент, дополняет, способ- ствует созданию целостности через индивидуальное самовыражение		вносит деструк- тивный момент, разрушает целост- ность (на первый взгляд), создаёт проблему там, где её не должно было быть (случай- ность), но тем самым расширяет нюансы представ- ления о целост- ности
3		форма определена		может быть от- крытая форма
4		авантюрный мо- мент исключён		авантюрный мо- мент присутствует
5		— эпатажа нет, но есть момент непред- сказуемости (точнее неузнаваемости, завуалированнос- ти) — тупиковой ситу- ации не может быть, результат всегда определён		— зачастую эпати- рует слушателя на- рушением логиче- ских предпосылок, вседозволеннос- тью — тупиковая ситу- ация как задан- ность отсутствия результата
6	ансамблевая, сольная	чёткая дифферен- циация на солиста и ансамбль (диалог)	ансамблевая, сольная	без чёткой диф- ференциации на солиста и ансамбль
7		принцип сущест- вования музыки, определяющий истоки её зарож- дения и имеющий динамику спада, развития (волно- вой принцип су- ществования)		метод, получив- ший распростра- нение с середины XX века. Стал одним из ведущих направлений современного музыкального мышления

Композиционно-драматургические параметры

№	Музыкальные параметры	Импровизация	Алеаторика (мобильность)
1	Форма	— достаточно стабильна	— стабильна — мобильна — открытая
2	Содержание	— держится на клише (фонд памяти) — скорее вариант похожего — дискретно по своей сути (проявляется через диалог соло и ансамбля)	— частично моделируется — зависит от случайного (сама техника заменяет собой идею, важен ситуационный результат, спонтанность, а не длительный процесс раскрытия содержания)
3	Тематизм	— более или менее традиционен и определён жанрово. Новизна зависит от неожиданной исполнительской интерпретации, подачи	— предопределён автором частично в звуковысотном, ритмическом, агогическом, семантическом плане (контролируемая алеаторика, средняя степень мобильности) — вариантно импровизируется самим исполнителем по ремаркам автора — отсутствует из-за случайных комбинаций с текстом или теряет свою целостность — содержательность (информационность)
4	Фактура	— в большей степени предполагается: — фон однороден, стабилен, допускаются случаи неожиданных результатов — импровизации отдельных исполнителей несут основную смысловую нагрузку и новизну	— зачастую стабильна, но не однородна из-за дискретности (выбор карт, бросание камней, монет)
5	Звуковысотность	— зависит от самого исполнителя, его трактовки жанра, особенностей стиля, исполнительской манеры	— композитором задаётся преднамеренная условность, неточность или отсутствие как таковой — зависит от намёков композитора — создаётся в момент исполнения по условной ритмической канве

Таблица 4

Жанрово-стилистические параметры

№	Музыкальные параметры	Импровизация	Алеаторика (мобильность)
1	Жанр	— допускает всевозможные проявления — импровизировать в жанре...	— возможно сочетание полижанровости как результат намеренной разобщённости, случайного совпадения непредвиденного характера
2	Стиль	— импровизировать в стиле...	— специфическая техника без определённых констант
3	Ритм	— соответствует жанровой модели	— в ограниченной алеаторике частично детерминирован графически, — в неограниченной алеаторике вариантов
4	Темп	— стабилен и выражает характер исполняемого произведения — возможно одновременное сочетание нескольких темпов	— показатель свободы трактовки (скорости исполнения) — возможно одновременное сочетание нескольких темпов
5	Тембр	— чётко определён — в ансамблевой игре — возможность возникновения неконтролируемой звуковой краски (политембровость)	— чётко определён, но возможен выбор (при указаниях автора на свободу принятия решения исполнителями) — в ансамблевой игре — возможность возникновения неконтролируемой звуковой краски (политембровость)
6	Хронометрия	— предполагает определённость, ясность, квадратность — подчиняется метру, размеру, темпу	часто является основным стабилизирующим фактором (указание определённого времени исполнения) приблизительно ощущения движения времени

Таблица 5

Исполнительские параметры

№	Музыкальные параметры	Импровизация	Алеаторика (мобильность)
1	Артикуляция	— дифференцированность	— множественна в одновременности
2	Динамика	— выполняет второстепенную функцию	— может играть первостепенное значение
3	Агогика	— в пределах допустимого	— часто несёт на себе основную нагрузку отклонений от нормы (<i>rubato</i>)
4	Количество исполнителей	— чаще отдельные исполнители (чередование solo) — коллективная импровизация, но в определённом жанре, стиле, манере (действуют центростремительные силы)	— возможно соло одного исполнителя или ансамбля (действуют центробежные силы)

В результате многоаспектного сопоставления исходных понятий возникает ряд вопросов: возможна ли алеаторика в импровизации и наоборот... импровизация в алеаторике? Имеет ли алеаторика стилистическую и жанровую определённую? Какова роль случайного, сиюминутного в творчестве композиторов? Ответы на эти вопросы представляются принципиально важными в понимании сущности алеаторического процесса.

Алеаторика — это техника, *ориентированная на случайность* как ведущий композиционный принцип, в то время как импровизация предполагает лишь *возможность случайности* в рамках любого спонтанно протекающего творческого процесса.

Безусловно, импровизация — момент условного отключения от рационального (озарение, вдохновение) играет определяющую роль при создании произведения. Так, Л. Чижик в одном из интервью говорит: «Импровизация — это такой творческий процесс, в котором всё рациональное сведено к минимуму. Здесь идёт речь о сиюминутном отношении художника к жизни. <...> Когда я импровизирую, я забываю, что играю на рояле. Я просто передаю, сообщаю ту музыку, которую слышу, своё ощущение данной минуты, настроение» (цит. по: [8, с. 71–72]).

С. Слонимского также «привлекает в импровизации момент спонтанности, поскольку только при отключении контроля ему удаётся полностью погрузиться в процесс создания чего-то нового. <...> Сочиняя, нужно включиться в какой-то эмоционально-интонационный пласт, [перейти] на крупное дыхание, если это крупная форма, но не очень сразу фиксировать какие-то клеточки, в которые должен обязательно попасть. Иногда задумываешь одно, а попадаешь на совершенно другое, иногда даже более интересное. Тут есть один момент тайны, который всегда связан с риском» [8, с. 74].

Нельзя исключать подобных явлений и при исполнении алеаторических фрагментов в рамках целостных произведений, однако алеаторика (особенно в ее контролируемом варианте) предполагает органичную «встраиваемость» в авторский текст, что влечет за собой наличие установок относительно места данного фрагмента в общей композиции, его продолжительности, набора исходных стилистических элементов и т. д. Все это позволяет сделать вывод о различной природе импровизации и алеаторики, что необходимо учитывать в терминологической базе современных исследований.

Список использованных источников

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
2. Даль В. И. Иллюстрированный толковый словарь русского языка / В. И. Даль. — М. : Эксмо, 2008. — 896 с.: ил.
3. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных

- форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1971. — С. 95–133.
4. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации / Е. Дубинец. — К. : Гамаюн, 1999. — 313 с., ил., нот.
 5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек ; [пер. с чеш. К. Н. Иванова] / [общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
 6. Крицкая И. Особенности творческого мышления К. Штокхаузена: сериальность, музыкальное время, метод медиации : диссер. на соиск. учёной ст. канд искусств : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / И. Крицкая. — К., 2006. — 210 с.
 7. Кюрегян Т. Алеаторика / Т. Кюрегян // Теория современной композиции: Academia XXI. — М. : Музыка, 2007. — С. 412–430.
 8. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с., нот.
 9. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов / [под ред. чл. кор. АН СССР Н. Ю. Шведовой]. — [20-е издание, стереотипное]. — М. : Русский язык, 1988. — 752 с.
 10. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навчальний посібник / С. Павлишин. — Львів : БаК, 2005. — 232 с.
 11. Раппопорт Л. Витольд Лютославский / Л. Раппопорт. — М. : Музыка, 1976. — 136 с., с нот.
 12. Словарь иностранных слов. — [18-е изд., стер.]. — М. : Русский язык, 1989. — 624 с. — (Справочное издание).
 13. Советский энциклопедический словарь / [науч.-ред. совет: А. М. Прохоров и др.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1979. — С. 1600.
 14. Соколов А. Музыка вокруг нас / А. Соколов. — М. : Издательский дом «Федоров», 1996. — 224 с., фотоил.
 15. Холопов Ю. Алеаторика / Ю. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 24.
 16. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1983. — 287 с.
 17. Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений / Ю. Холопов // Современная музыка в теоретических курсах вуза : сб. тр. / [отв. ред. Л. С. Дьячкова]. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. — Вып. 51. — С. 119–141.
 18. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции : сб. тр. / [отв. ред. Н. С. Гуляницкая]. — Вып. 79. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — С. 17–31.
 19. Чередниченко Т. Импровизация / Т. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — С. 208–209.
 20. Шнеерсон Г. Алеаторика / Г. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 93–94.
 21. Шульгин Д. Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монографическое исследование / Д. Шульгин. — М. : Гос. Муз.-пед. институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. — 571 с., нот.

22. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии / Д. Шульгин. — М. : Информполиграф, 1994. — 376 с.
23. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой / Л. Энтелис. — Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1978. — 143 с.

Скрипник О. В. Імпровізація та алеаторика (досвід порівняльної характеристики). У статті розглядаються поняття імпровізації та алеаторики, здійснюється їх порівняльний аналіз з точки зору метода створення, художнього результату, композиційно-драматургічних параметрів, жанрово-стилістичних рис, виконавських особливостей.

Ключові слова: імпровізація, алеаторика, метод створення, техніка композиції.

Скрипник А. В. Improvisation and aleatorica (опыт сравнительной характеристики). В статье рассматриваются понятия импровизации и алеаторики, дается их сравнительный анализ с точки зрения метода сочинения, художественного результата, композиционно-драматургических параметров, жанрово-стилистических черт, исполнительских особенностей.

Ключевые слова: импровизация, алеаторика, метод сочинения, техника композиции.

Skrypnik A. Improvisation and aleatoric music (experience of comparative data). This article discusses the concepts of improvisation and aleatoric music and makes their comparative analysis from the point of view of the way of composing, artistic result, compositional-dramaturgical characteristics, genre and stylistic features and performance peculiarities.

Key words: improvisation, aleatoric music, a way of composing, a technique of composing.

УДК 781.42+786.2

И. В. Гамова

О ПОЛИФОНИИ В РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ ОПУСАХ С. ПРОКОФЬЕВА

Полифония является важным и неотъемлемым компонентом фактуры многих произведений С. Прокофьева. Некоторые исследователи указывают на сложное и тонко дифференцированное многоголосие [9, с. 415], выявляют выразительную и формообразующую роль полифонии в произведениях композитора [1; 4; 8]. Так, В. Протопопов отмечает: «<...> полифоничность у него возникает прежде всего как следствие развитого голосоведения. Самостоятельность голосов, в том числе и аккомпанирующих, поднимается подчас до контрастности» [8, с. 216]. Исследуя роль полифонии в симфониях С. Прокофьева, В. Иванченко подчеркивает: «<...> имитация и подвижной контрапункт находят клас-

© И. В. Гамова, 2012

сически совершенное применение в разнообразных проявлениях вариационности <...>, используются как средства полифонического варьирования, причем, интенсифицируя фактуру, они становятся факторами динамизации формы» [4, с. 41].

С. Прокофьев разнообразно использует приемы имитационной полифонии в экспозиционных и разработочных разделах формы: это каноны (средний эпизод финала Второго скрипичного концерта, главная тема первой части Второго скрипичного концерта); простые, свободные имитации (вторая вариация в финале Второй симфонии); бесконечный канон (экспозиция основной темы финала Шестой симфонии, развитие основной темы второй части Пятой симфонии); канонические секвенции (четыре проведения темы в развитии четвертой вариации из финала Второй симфонии); фугато (эпизоды в разработках финалов Первой сонаты для скрипки и фортепиано и Сонаты для виолончели и фортепиано).

В музыке С. Прокофьева встречаются и формы контрастной полифонии (кода увертюры оперы «Война и мир», «Ледовое побоище» из «Александра Невского», финал Пятой симфонии). Их введение обусловлено драматургическим замыслом сочинения.

Вместе с тем, в произведениях С. Прокофьева отсутствуют развитые полифонические формы¹, что послужило причиной недооценки роли полифонии в языковом арсенале композитора. Прделанный анализ ранних фортепианных сочинений Прокофьева позволяет выявить специфику и значение полифонических приемов в индивидуальном стиле мастера. Музыкальным материалом статьи послужили пьесы «Сказка», «Воспоминания», «Отчаяние» и *Andante* из Четвертой сонаты.

Как известно, первые произведения С. Прокофьева были написаны для фортепиано. Оригинальностью идей и убедительностью их технического воплощения отличались фортепианные Этюды *op. 2*, Четыре пьесы *op. 4*, Первый концерт для фортепиано с оркестром *op. 10*, Токката *op. 11*.

Четыре пьесы *op. 3* («Сказка», «Шутка», «Марш», «Призрак») юный композитор сочинил в 1907–1908 годах и дорабатывал в 1911 году. Четыре пьесы *op. 4* («Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение») датируются 1908 годом, а окончательный вариант — 1912 годом. Как отмечает В. Дельсон, «эти восемь программных пьес определяют почти весь дальнейший путь выпуклой конкретной образности фортепианного мышления Прокофьева <...> Здесь начал сформировываться, наряду со специфическим пианизмом, наметившимся еще в Этюдах *op. 2*, ряд важнейших характеристических приемов его фортепианного языка» [3, с. 34].

¹ Известно о замысле композитора использовать фугу в Сонате для виолончели соло, по традиции, идущей от И.-С. Баха. Но это произведение осталось незавершенным, а фуга была лишь эскизно намечена композитором. Черты свободной двойной фуги обнаруживаются в *Andante assai* из Четвертой фортепианной сонаты.

Обучаясь в Петербургской консерватории С. Прокофьев изучал гармонию, контрапункт и фугу в классе профессора А. Лядова. Весной 1907 года Прокофьев на экзамене по контрапункту писал пятиголосный «цветистый» контрапункт на *cantus firmus* и трехголосную имитацию в строгом стиле. В письме к Р. Глиеру от 10 февраля 1908 года юный композитор сообщает: «В консерватории я прохожу теперь фугу, но несмотря на половину февраля, пока что сидим на трехголосной, т. к. Лядов сильно запоздал, слишком много занимавшись с осени каноном да двойным и тройным контрапунктом» [6, с. 200]. Примечательно и замечание, сделанное в «Автобиографии»: «К фугам, которые мы ему /А. Лядову. — И. Г./ приносили, он был требователен, даже придирчив и тут уж не допускал никакого трения голосов» [5, с. 475].

Интересно отметить отношение юного композитора к приемам полифонии. Примечательны в этом плане «Автобиография», переписка С. Прокофьева с Н. Мясковским и Р. Глиером того периода, когда создавались эти произведения (1907–1909). Приведем фрагменты из эпистолярного наследия композитора, в которых речь идет о ранних сочинениях Н. Мясковского, самого С. Прокофьева, о произведении И. Брамса.

О пьесе Н. Мясковского: «11-я, Баркарола, очень, очень хороша. Прекрасна и очень неожиданна перестановка контрапункта с мелодией, то вверх, то вниз» [7, с. 45]². О Сонатине Н. Мясковского: «Мне не нравится как построена разработка: никакого развития тем в ней нет, контрапунктов нет» [7, с. 48].

О первой части Первой симфонии Н. Мясковского: «Ваше соединение тем в финале привело меня в ярость. Все в меру, — ведь Вы симфонию пишете. Приятно соединение двух тем, например, ну хоть в «Мейстерзингерах» что ли, но 4 темы, для кого это? Уж не для Лядова ли?» [7, с. 55].

После критики четырехтемного контрапункта в Симфонии Мясковского Прокофьев буквально через месяц сообщает о работе над своей симфонией: «Только что одолел место, где 5–6 тем соединяются воедино. Черт их ведает, как это они у меня соединились, но только никакого контрапунктического мастерства тут нет» [7, с. 58].

О первой части своей новой сонаты: «<...> с точки зрения Лядова это — шаг вперед, потому что она вполне чиста по голосоведению и в ней часто попадают контрапунктики» [6, с. 201].

О Скрипичном концерте И. Брамса: «<...> гармония? — довольно обыкновенная; контрапункт? — рисунок есть, а собственно контрапункта мало» [5, с. 532].

Эти высказывания свидетельствуют о понимании юным С. Прокофьевым роли контрапункта в композиции, важности его применения. Забота о контрапункте проявилась уже в его ранних фортепианных пьесах.

² Сам Прокофьев также использует этот прием.

Первое выступление С. Прокофьева как композитора состоялось 18 декабря 1908 года. Автор исполнил пьесы «Сказка», «Снежок», «Воспоминания», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение», «Мольбы». Ему аплодировали после каждой пьесы. «Больше понравились «Воспоминания», «Отчаяние» и «Наваждение»» [5, с. 541].

«Сказка» (ор. 3) — первое подлинно лирическое сочинение композитора с подчеркнуто национальным, русским колоритом. В «Сказке» используются приемы изложения, которыми он будет пользоваться и в дальнейшем. Так, во всех проведениях основной мелодии с ней неразрывно «спаян» тесно расположенный хроматизированный контрапунктирующий голос, более подвижный (тт. 1–8). Его ритмически ровное движение восьмыми, направленное то вверх, то вниз, вызывает ассоциации с кружевным плетением, мягко пульсирующим, оттеняющим неторопливое повествование.

Во второй части к теме и своеобразному подголоску добавляется мелодизированный бас в самом низком регистре, который имеет свою, контрастно направленную линию движения.

Сходная манера письма отличает пьесу «Воспоминания» (ор. 4), наполненную мечтательной сказочностью, мягким лиризмом, таинственностью звучаний. Композиционная структура пьесы довольно четкая и ясная — это двухчастная репризная форма. Фактура обогащается линейным движением сопровождающих основную мелодию голосов.

Двухтактовое вступление с расходящимися хроматизированными линиями и мягко диссонирующими аккордами вводит в поэтическую атмосферу повествования. Убаюкивающе мягкая, песенная мелодия основной темы (в верхнем голосе, тт. 3–6) с извилистым интонационным рисунком, создает настроение безмятежности и покоя. Хроматические проходящие и вспомогательные звуки придают ей пластичность и особую изысканность. Тематический комплекс, сложный по фактуре, включает также выразительные контрапунктирующие голоса и тонический органнй пункт в басу (тт. 1–8).

Во втором предложении изложение обогащается за счет изменения фактурных функций голосов. Тематические интонации лишь угадываются в арпеджированном движении, а мелодическая инициатива переходит к «виолончельному» подголоску с выразительной восходящей квартой (тт. 6–8).

В середине первой части (тт. 10–13) мелодия основной темы помещена в средний голос, который тесно оплетается верхним подголоском, образуя перекрещивания. В партии сопровождения — широкая гармоническая фигурация восьмыми. Звучание на *pp* в целом несколько таинственное, завораживающее (тт. 10–13).

С такта 21 (середина сложной двухчастной формы) мелодия также проводится в среднем голосе с подголоском в верхнем. Некоторую эмоциональную подвижность, устремленность привносят в звучание триольные фигурации сопровождения. В них соединяются и широкие ходы, и плавное поступенное движение, контрапунктирующее основной мелодии.

В целом пьеса «Воспоминания» отличается мелодическим своеобразием, мастерством полифонии.

Пьеса «Отчаяние» показательна для раннего творчества С. Прокофьева необычностью образного строя и формообразования. Вся пьеса (в темпе *Andante*) строится на неизменном звучании одного мотива. Юный композитор впервые использует прием остинато. Воплощая чувство безысходности, С. Прокофьев бесконечно повторяет интонацию из трех хроматически спускающихся звуков, которая образует контрапункт-остинато.

Форма пьесы — трехчастная репризная, однотемная, с развивающей серединой. Первая часть (период 16 т.) идет в непрерывном бесцезурном развертывании.

В начальных тактах трехзвучный мотив (*d-cis-c*) экспонируется одногласно (четыре раза), тая в себе чувство нестерпимой боли. Далее остинатная формула становится контрапунктирующим голосом. С третьего такта он соединяется с экспрессивным возгласом баса. С шестого такта контрапункт-остинато звучит в нижнем голосе. Над ним постепенно прорастает наполненная интонационными изломами, устремленная в верхний регистр мелодия. Очень выразительны мотивы «жалобы» с восходящим хроматическим движением (зеркальная инверсия остинато, тт. 9–16). Далее при повторении материала «властная» фраза баса звучит уже не одногласно, а имитационно подхватывается верхним голосом (тт. 17–20).

В середине трехчастной формы (с т. 31) развитие основного тематического материала осуществляется полифоническими и гармоническими средствами. Сумрачно и затаенно (на *pp*) звучат многократные имитации хроматического мотива в основном виде и зеркальном обращении в двух низких голосах (тт. 35–42).

Подлинное контрапунктическое мастерство проявил юный композитор в *Andante* из Четвертой фортепианной сонаты. Это один из шедевров прокофьевского фортепианного творчества. В 1908 году *Andante* было сочинено для юношеской симфонии, а в 1917 стало центром Четвертой фортепианной сонаты. Как самостоятельная пьеса *Andante* пользовалось особой любовью композитора, который часто включал его в концерты, и успехом у публики. Как отмечает В. Дельсон, «характер этой музыки уходит своими корнями в возвышенную сосредоточенность бетховенских медленных частей сонат и симфоний, но в ином национальном преломлении — типично славянском» [3, с. 182–183].

Лирическое по образному строю *Andante* поражает избытком полифонических приемов. Наличие в композиции двух контрастных тем придает форме черты сонатности и двойной фуги (с отдельными экспозициями и совместной репризой).

Первая тема — замечательная по красоте и внутренней содержательности; ее отличает пространственность, глубина, многоплановая полифоничность. Тема проводится четыре раза, в разных регистрах со стреттным вступлением ответа (правда, не в чистую квинту, а в уменьшенную). Такая структура подобна фугированной экспозиции. В качестве противосложения к ответу вводится обращение мотива темы.

Дальнейшее варьирование материала осуществляется полифоническими приемами. В контрапункте соединяются основной и обращенный варианты темы. Из него затем выводится производное соединение с перестановкой голосов (в двойном контрапункте октавы). Интересны по звучанию два варианта соединения: в первом голоса сходятся из разных регистров, во втором (в перестановке) — расходятся от унисона.

Четыре проведения содержит и экспозиция второй темы — хрупкой и мечтательной. В аккордово-фигурационном сопровождении завуалирован скрытый мелодический голос, образуемый плавным восходящим движением. Это своеобразное противосложение во втором проведении темы звучит уже выше неё в перестановке двойного контрапункта, в тесном расположении.

Реприза резюмирует полифоническое развитие. Две контрастные темы соединяются в контрапункте, сохраняя свои образные характеристики и регистровые параметры (большая и вторая октавы). Второе совместное проведение тем варьируется полифоническими средствами. Оно представляет собой производное соединение неполно-обратимого контрапункта: вторая тема звучит без изменений, первая — в зеркальном обращении.

В целом, все приемы имитации и сложного контрапункта в *Andante* воспринимаются как очень естественные, органичные; они создают разнообразные эффекты звучания, вносят новые оригинальные штрихи в развитие материала.

В заключение отметим особенности полифонического письма в ранних фортепианных произведениях С. Прокофьева: тонко дифференцированная ткань; прозрачное голосоведение; мелодическая самостоятельность подголосков; контрапункт-остинато; имитации в прямом и обращенном виде; соединение темы и противосложения, темы и её инверсии в перестановках двойного контрапункта; варьирование различного двухголосия в неполно-обратимом контрапункте.

Подголосочность, приемы имитации, сложного контрапункта, которые использовал С. Прокофьев в ранних сочинениях, будут творчески применяться им в дальнейшем. Яркая образность, глубина содержания, пианистичность — вот те черты, которые отличают произве-

дения юного С. Прокофьева. Их фактура дает богатую пищу слуховому воображению и фантазии исполнителя, открывая широкие возможности художественной интерпретации.

Список использованных источников

1. Блок В. Основные особенности имитационной и остинатной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева / В. Блок // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. — М. : Музыка, 1972. — С. 259–291.
2. Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 172 с.
3. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 285 с.
4. Иванченко В. Поліфонія у симфоніях С. Прокоф'єва / В. Иванченко. — К. : Музична Україна, 1983. — 60 с.
5. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 703 с.
6. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. Прокофьев. — М. : Госмузиздат, 1956. — 468 с.
7. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка / [ред. колл. : Д. Кабалевский, А. Хачатурян]. — М. : Сов. композитор, 1977. — 598 с.
8. Протопопов В. Полифонические моменты в музыке С. Прокофьева / В. Протопопов // Протопопов В. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. — М. : Музыка, 1962. — С. 216–227.
9. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева / М. Тараканов. — М. : Музыка, 1968. — 432 с.

Гамова І. В. Поліфонія в ранніх опусах С. Прокоф'єва. У статті розглянуті питання формування поліфонічного письма в ранній творчості С. Прокоф'єва. Аналізуються юнацькі твори, написані в період навчання в Санкт-Петербурзькій консерваторії, наводяться цитати з «Автобіографії» С. Прокоф'єва, з листів до М. Мясковського та Р. Глієра.

Ключові слова: поліфонія С. Прокоф'єва, контрапункт, п'єси для фортепіано, Четверта фортепіанна соната.

Гамова И. В. Полифония в ранних опусах С. Прокофьева. В статье затронуты вопросы формирования полифонического письма в раннем творчестве С. Прокофьева. Анализируются юношеские сочинения, написанные в период обучения в Санкт-Петербургской консерватории, приводятся цитаты из «Автобиографии» С. Прокофьева, из переписки с Н. Мясковским и Р. Глиером.

Ключевые слова: полифония С. Прокофьева, контрапункт, пьесы для фортепиано, Четвертая фортепианная соната.

Gamova I. Polyphony early opuses S. Prokofiev. The article touched on the formation of polyphonic writing in the early works of Prokofiev. Analyzed youthful works written in the period of study at the St. Petersburg Conservatory, quotations from «Autobiography» by S. Prokofiev, from correspondence with N. Myaskovsky and R. Glier.

Key words: Prokofiev polyphony, counterpoint, piano pieces, the Fourth Piano Sonata.

**«ШЕСТЬ МЕДИТАЦИЙ» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И БАЯНА
В. ЗУБИЦКОГО: К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗОВ
РАЗМЫШЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Имя композитора, баяниста и дирижера Владимира Зубицкого известно далеко за пределами Украины. Лауреат ряда престижных конкурсов, сегодня он активно гастролирует, регулярно проводит мастер-классы, организует музыкальные фестивали и конкурсы, выступает с благотворительными концертами и, что немаловажно, интенсивно творит, создавая музыку, пользующуюся неизменным успехом у публики. В. Зубицкий — автор трёх опер, двух балетов, семи симфоний, пяти концертов, большого числа камерных сочинений. В его музыке нашли отражение многие характерные для современного искусства тенденции: слияние элитарного и массового, стремление к концептуализации содержания, использование техники цитирования, сочетание традиционных средств выразительности с сонористическими и алеаторными приемами письма, поиски новых тембровых возможностей звучания.

В магистральное русло развития современного композиторского творчества органично вписывается и создание В. Зубицким цикла пьес с симптоматичным названием «Медитации». Если в XIX веке музыкальные опусы, озаглавленные «*Meditation*», появлялись эпизодически (Ф. Лист, Ж. Массне), то в XX столетии их число начало расти в геометрической прогрессии, свидетельствуя о постепенном обретении медитацией статуса музыкального жанра: «Девять медитаций» для органа О. Мессиана, «Двадцать четыре медитации» для баяна В. Золотарева, «Медитация» для виолончели и камерного оркестра В. Сильвестрова, симфония № 2 «Медитация» Е. Станковича, «Карпатские медитации» В. Кикты и др.

Причины возникновения такого мощного потока музыкальных произведений, озаглавленных «Медитациями», некоторые исследователи связывают с активным проникновением в европейскую культуру восточных элементов, представленных не только философскими концепциями и языковыми средствами, но и жанровыми клише — «Рага», «Мантра», «Медитация». Однако у этого явления есть и другая сторона. Ведь само слово «медитация», имеющее латинское происхождение, в переводе означает «обдумывать», «размышлять» и в большинстве современных энциклопедий и словарей определяется как «умственное действие», «мыслительный процесс», «сосредоточенное размышление».

Такое понимание медитации в корне противоречит восточному, в соответствии с которым медитация есть «религиозно-мистическое растворение индивидуального сознания в безличностном, неохватном абсолюте» [6, с. 484], состояние, характеризующееся «освобождением от власти ума и затуханием мыслей» [4]. Западная трактовка феномена медитации позволяет объяснить количественный рост сочинений, названных «Медитациями», принципиальным переключением внимания творцов музыки с «человека чувствующего», доминировавшего в искусстве XIX века, на «человека мыслящего», выходящего на авансцену культурного пространства в XX столетии.

Двойственность понятия медитации и вариативность проявлений данного феномена в композиторском творчестве обусловили существование двух различных подходов к изучению музыкальной медитативности — с позиций ее восточных либо западных корней. Так, востокоцентристский подход обнаруживается в работах Д. Житомирского, К. Мяло, О. Леонтьевой, Т. Чередниченко, С. Блиновой, Е. Береговой, в западном смысле медитацию понимают М. Арановский, М. Бонфельд, Г. Григорьева, В. Холопова, Л. Шаповалова. Однако постепенно историко-культурное истолкование медитации уступает место философско-онтологическому: медитация трактуется как универсальный способ художественного мышления, подчиняющий себе содержательные и структурные параметры музыки (В. Медушевский, С. Савенко, Е. Чигарева, М. Кузнецова).

В свете сложившейся в музыкальной науке ситуации актуальным представляется рассмотрение конкретных медитативных опусов с точки зрения взаимообусловленности их жанрового, стилистического и композиционно-драматургического решения. Выбор в качестве объекта изучения «Шести медитаций» В. Зубицкого определяется, с одной стороны, несомненными художественными достоинствами данного произведения и, с другой стороны, наличием внемузыкального слоя «информации», заключенной в нотном тексте, а также почерпнутой из личной беседы с композитором. *Цель* статьи заключается в попытке реконструировать авторский замысел и понять отношение композитора к феномену медитации.

Цикл пьес «Шесть медитаций» для флейты и баяна Зубицкого был написан в 1984 году¹. Обращает на себя внимание несколько неожиданное на первый взгляд сочетание музыкальных инструментов. Об особом пристрастии композитора к баяну хорошо известно, но почему флейта? Мотивация подобного ансамблевого соединения представляется неоднозначной. Во-первых, близость флейты и баяна определяется сходной

¹ Дата написания приводится по рукописи: 10.VI.1984.

природой звукообразования: как у всех аэрофонов, источником музыкального звука у них является вибрация воздушного потока внутри корпуса [1, с. 250]. Во-вторых, регистры многотембрового баяна частично имитируют тембровый колорит деревянных духовых инструментов, в том числе флейты. В-третьих, оба инструмента обладают практически неограниченными виртуозными возможностями и, что немаловажно, огромным потенциалом использования современных приемов игры. Наконец, определенную роль в выборе исполнительского состава «Медитаций», возможно, сыграл субъективный фактор — желание музицировать вместе с членами своей семьи, ведь старший сын В. Зубицкого — флейтист².

Особенностью авторского замысла «Шести медитаций» является введение в заключительную часть цикла поэтического текста, который читает солист-флейтист или, по необходимости, чтец. Это не первый в творчестве Зубицкого случай введения в инструментальную музыку слова. В финале камерной симфонии № 2 музыка звучит в контрапункте с фонограммой фрагментов поэмы А. Рембо в исполнении чтицы.

В «Медитациях» композитор вводит текст сонета Шарля Бодлера «*Meditatione*», который фиксирует концептуальный аспект музыкального произведения, его скрытый смысл.

Обращение к творчеству французского символиста не было случайным. По словам композитора, ему поступил заказ на сочинение музыки, связанной с поэзией Бодлера³. «Для меня Бодлер — один из самых сильных философов, — говорит Владимир Зубицкий. — Он синтезировал в своем творчестве не только европейские традиции, но и восточные. Его стихотворения содержат отголоски траура, отпевания, литургии и даже восточного созерцания. Я много раз читал эти стихи. И они мне показались мощнейшей философией. А лучше всего философию можно воплотить в форме размышлений, медитаций»⁴.

Из приведенных слов композитора можно заключить, что понятие медитации для него тождественно размышлению, причем размышлению не повседневному, будничному, а глубокому, затрагивающему существенные аспекты мироздания и человеческого существования. Следовательно, в понятие медитации он вкладывает смысл, традици-

² Как отмечает сам композитор, в начале своей исполнительской карьеры он много играл в ансамбле с женой (фортепиано), а когда выросли дети, у него возникла идея создания семейного инструментального квартета: баян, фортепиано, флейта, виолончель.

³ С поэзией Ш. Бодлера связано также одно из самых глубоких сочинений В. Зубицкого — Симфония для солистов, хора, солиста-баяниста и оркестра «Океан судеб» (1986).

⁴ Из личной беседы с композитором.

онно связанный с «европейским размышляющим сознанием» (М. Кузнецова). Вместе с тем, В. Зубицкий указывает на присутствие в стихах Бодлера «отголосков восточного созерцания». И хотя стихотворение «*Meditatione*» было написано поэтом в начале 1860-х годов, когда Европа еще не была знакома с медитативными традициями восточных культур, композитор XX столетия услышал больше того, что выражено в тексте, обогатив его обертонами современного знания и чувствования.

Сонет «*Meditatione*» входит в поэтический сборник Бодлера «Цветы зла», датируемый 1857–1868 годами. Зубицкий избрал перевод М. Донского, в трактовке которого название стихотворения звучит как «Раздумье». Объектом размышления в стихотворном опусе Бодлера является бытие, человек и мир, тайны которых раскрываются языком символов и антитез:

*Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпеню.
Ты ищешь Сумрака? Уж Вечер к нам идет.
Он город исподволь окутывает тенью,
Одним неся покой, другим — ярмо забот...*

*Пускай на рабский пир к тупому Наслажденью,
Гоним бичом страстей, плетется жалкий сброд,
Чтоб вслед за оргией предаться угрызенью...
Уйдем отсюда, Скорбь. Взгляни на небосвод:*

*Ты видишь — с высоты, скользя под облаками,
Усопшие Года склоняются над нами;
Вот Сожаление, Надежд увядших дочь.*

*Нам Солнце, уходя, роняет луч прощальный...
Подруга, слышишь ли, как шествует к нам Ночь,
С востока волоча свой саван погребальный?*

Интересен прием персонификации человеческих чувств и явлений природы в сонете Бодлера: Скорбь, Терпенье, Сожаленье, Надежда, Наслажденье и — Сумрак, Вечер, Ночь, Солнце. Поэт сопоставляет время суток с состоянием души человека. Вечер ассоциируется у него с одиночеством, сумрак — со скорбью, последний луч заходящего солнца — с увядшими надеждами. Поэт противопоставляет солнце и ночь, покой и ярмо забот, наслажденье и угрызенье. Особое место в поэтической символике сонета занимает слово «мудрость», указывающее на основы жизненных позиций автора. Этот «намеки» на возможность интеллектуального познания бытия воплощен в музыке Зубицкого.

Важно отметить, что, как и у многих поздних романтиков, стоявших в преддверии символизма, у Бодлера чувствуется нескрываемая грусть по всему «последнему» — луч прощальный, усопшие года, надежд увядших дочь. Эту печальную ноту чутко уловил композитор, указавший на отголоски траура, отпевания, литургии в эмоциональной атмосфере стихотворения. Последняя строка сонета («С востока волоча свой саван погребальный?»), завершающая сосредоточенное раздумье поэта, возможно, послужила для композитора импульсом к привнесению в музыкальную интерпретацию стихотворения «восточного» элемента, предполагающего максимальное погружение в глубины человеческого сознания.

Если объект размышления в «Медитациях» Зубицкого конкретизирован благодаря стихотворению Бодлера, то идентификация субъекта — вопрос неоднозначный. С одной стороны, субъектом размышления, безусловно, является сам автор произведения, то есть композитор, однако наличие поэтического текста автоматически расширяет состав авторов. Помимо композитора субъектом размышления выступает и поэт, причем их позиции непротиворечивы, подтверждением чему служит, прежде всего, высказывание Зубицкого: «Я пытался идти вслед за Бодлером и воплотить в музыке настроение стихотворения»⁵.

Другой момент, на котором необходимо остановиться, говоря о субъекте размышления, это способ проявления в музыкальном произведении образа автора. Согласно концепции Л. Шаповаловой [7], все возможные способы можно свести к трем основным моделям: дискретной, сквозной и режиссерской. Первая модель — дискретная — характеризуется присутствием образа автора, который наблюдает и фиксирует мир в его многообразии. Такая модель встречается чаще всего в произведениях программного характера, где на первый план выносятся действие. Вторая модель — сквозная. Здесь образ автора выступает как носитель рефлексивного сознания, то есть действительность запечатлевается сквозь призму авторского сознания. Третья модель — режиссерская или скрытая. Она действует тогда, когда авторское сознание не репрезентировано в конкретной теме, а образ автора ощущается через «чужое слово», в диалоге с Другим. В произведении Зубицкого имеет место сквозная модель. Образ автора здесь не персонифицирован в самостоятельной музыкальной теме, а действительность не опредмечена с помощью изобразительных, жанрово-характеристичных или семантически значимых элементов, она присутствует лишь в косвенной форме — как отображение сквозь эмоциональную реакцию автора, как порождение рефлектирующего сознания.

⁵ Из личной беседы с композитором.

Охарактеризовав объект и субъект «размышления» в цикле Зубицкого, перейдем к рассмотрению взаимосвязи между жанровой и композиционно-драматургической стороной произведения. Согласно определению Т. Кюрегян [5], важнейшим показателем процессуальности формы является характер ее становления. Становление формы может осуществляться путем продления, т. е. непрерывного течения без видимых «разрывов», и путем сложения, т. е. составления из отдельных стыкующихся секций. В свою очередь, продление может протекать тремя разными способами. Первый способ — *рост*, он приводит к возникновению нового качества. Второй — *развертывание*, оно меняет заданное качество постепенно и практически незаметно. Третий — *пребывание* в изначально заданном состоянии, без какого-либо движения вообще. Этот третий способ продления пришел в европейскую музыку под влиянием восточных культур.

Логично предположить, что для воплощения в музыке состояния медитации в ее восточном понимании органичен был бы последний способ — продление формы путем пребывания в изначально заданном состоянии. Однако, на наш взгляд, в произведении В. Зубицкого следует говорить не о пребывании, а о *росте*.

Развитие в цикле связано с идеей непрерывного становления одной темы. Однако речь идет не о музыкальной теме в привычном значении этого термина, а о специфическом явлении, которое Т. Кюрегян называет темой-сюжетом: «Тема-сюжет — это общая структурно-смысловая траектория, по которой движется материал (можно сказать, генеральная идея формы-содержания)» [5, с. 276]. Т. Кюрегян различает *временной, пространственный, тембровый, фактурный, стилиевой, конструктивный и динамический* сюжеты, и, следовательно, в роли «персонажа» могут выступать фактурные формулы, тембры инструментов, знаки определенного стиля и т. п. У Зубицкого можно наблюдать сквозное проведение *интервальной* темы-сюжета, «действующими лицами» которого являются интервалы от секунды до ноты. Проследим, как осуществляется развитие этого сюжета, как происходит постепенный рост формы.

Медитация № 1 открывается трехзвучным кластером *b-c-des*, который путем постепенного наслаения секунд, оплетающих его сверху и снизу, расширяется до семи звуков, достигая в объеме большой сексты. Во втором разделе (тт. 14–27) идея секундовости сохраняет ведущие позиции, однако меняется вектор ее действия: если раньше секундовое движение являлось способом накопления гармонической звучности, то теперь оно — средство реализации линейных потенциалов первоначального комплекса. Разнонаправленность развертывания секундового движения подчеркнута с помощью тембровой дифференциации композиционных разделов: соло баяна в кластерной зоне и лидерство флейты в зоне ме-

лодической активности. В третьем разделе (тт. 28—47) происходит совмещение вертикального и горизонтального планов. В партию баяна возвращается трехзвучный кластер, вновь постепенно расширяющийся, в то время как в партии флейты «секундовый сюжет» продолжает развиваться по горизонтальной оси.

В *Медитации № 2* интервалом, определяющим звуковой облик пьесы, становится терция. Образуемые на ее основе минорные трезвучия формируют всю музыкальную ткань: в партии флейты они представлены в мелодическом виде, а в баянной партии — в гармоническом. При этом секунды, доминировавшие в первой медитации, сохраняются в фоновом пласте фактуры, то прячась за остинатно пульсирующим e^2 , то неожиданно прорываясь в кратких, но драматичных баянных вибрато.

В *Медитации № 3* появляется новый интервальный «персонаж» — кварта. Вместе с уже привычными секундой, терцией и их производными кварта принимает участие как в формировании остинатного фона (острые стаккато шестнадцатых), так и в развертывании мелодических линий. Обращает на себя внимание зеркально-симметричная структура заглавной фразы, косвенно указывающая на интеллектуальную составляющую композиторского замысла (*a-g-c-g-a*). В среднем разделе пьесы получает дальнейшее развитие кластерная идея. Настойчивое повторение коротких мотивов, из задержанных звуков которых возникают трех-, пяти- и шестизвучные кластеры, приводит к эмоциональному нарастанию. На его вершине возвращается заглавный мотив медитации, знаменующий начало репризы.

В *Медитации № 4* доминирующим интервалом становится тритон. В начале пьесы мелодические тритоновые ходы, сцепленные малосекундовыми сдвигами, накладываются на гармоническое остинатно быстро уплотняющихся созвучий. В процессе дальнейшего развития возникают реминисценции трезвучий из второй медитации, квартово-секстовых сочетаний из третьей, а также прорастают новые интонационные обороты, переплавляющие все заявленные ранее интервалы. В т. 25 партии флейты впервые появляется ход на септиму, с этого момента все чаще внедряющийся в прихотливые флейтовые арабески. Насыщается широкими интервалами и партия баяна. В заключении медитации накопление интервальной структур приводит к мощному, на *fff*, утверждению кластерного созвучия, перебрасывающего арку к началу цикла.

Медитация № 5 совмещает развивающую и репризную функции. Возвращение кластера *b-c-des* из первой пьесы сочетается с синтезированием всех интервалов, выступавших ранее в качестве опорных. Вместе с тем, заметными становятся преобладание в мелодических линиях широких интервалов (сексты, септимы, ноны) и новая трактовка кластера — не как самодостаточного элемента, а как звуковой единицы пассажных форм. Перепады динамики, диссонантная жесткость гармонической

вертикали, использование современных приемов игры, постепенно уско-
ряющееся движение — все эти средства направлены на передачу взрыва
экспрессии, знаменующего кульминацию пятой пьесы. Кода (тт. 51–57)
готовит катарсический финал: угасающая динамика, высокий регистр,
консонантное звучание квартсекстаккордов, ремарки *dolcissimo*, *misterioso*.

Медитация № 6 открывается декламированием флейтистом пер-
вой строфы стихотворения Бодлера. В партии солирующего баяна из
горизонтально наслаивающихся секунд формируются кластерные зву-
чания (реминисценция первой медитации). Им отвечает движение
параллельных квинт, являющихся модификацией трезвучных структур
(реминисценция второй медитации). Повторное проведение началь-
ного оборота (накопление кластера) дает новую интонационную завязку.
Прозрачное двухголосие в духе полифонии строго письма устремля-
ется в регистровые высоты, истаивая в длительном *vibrato*. Во втором
разделе к баяну присоединяется флейта. Полифоническое двухголосие
окутывается флейтовыми фигурациями, построенными на комбинациях
секунд и терций, и поддерживается монотонным остинато покачиваю-
щихся секунд в низком регистре баяна. Постепенно двухголосие пре-
вращается в трех- и четырехголосие, расширяется диапазон звучания,
усиливается динамика, подводя к главной кульминации всего цикла.
Раздел *Maestoso* (т. 94) открывается мощными септаккордами баяна (ре-
марка *monumentale, quasi organo pleno*), возводящими в «степень» интер-
вал терции. Контрапунктируют аккордам баяна пронзительные пассажи
флейты, строящиеся на секундовом опевании устойчивых звуков трез-
вучий. В процесс дальнейшего роста формы вовлекаются все интервалы,
игравшие активную роль в предшествующих частях цикла. Завершается
и линия кластерных звучаний. Четырехзвучный кластер в нижнем ре-
гистре баяна (тт. 135–143), выполняющий функцию органного пункта,
становится основой для грандиозного сонорного пятна, захватывающего
все регистры баяна и достигающего огромной силы звучания (*ffff* т. 144).

В коде на фоне углубленно-сосредоточенного соло баяна флейтист
декламирует оставшиеся строфы бодлеровского сонета. Звучание посте-
пенно замирает, истаивая вместе с еле слышными отголосками первой
строки: «Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпению... Будь му-
дрой, Скорбь моя... Будь мудрой... Скорбь...»

Таким образом, процесс размышления в «Медитациях» В. Зубиц-
кого моделируется через поступательное развитие интервальной темы-
сюжета. В каждой пьесе основным конструктивным элементом выступает
определенный интервал, причем величина интервала растёт от первой
медитации к последней. Введение в каждой следующей пьесе нового, бо-
лее широкого, интервала не означает отказа от ранее использовавшихся
и совмещается с их интенсивным развитием. Интервальное расширение

осуществляется по двум осям координат: вертикальной и горизонтальной. Вертикальная ось формирует кластер как относительно самостоятельную линию развития в цикле. Звуковой объем кластера от первой к последней пьесе увеличивается от малой терции до трех октав.

Признаки роста прослеживаются и на других уровнях композиционно-драматургической организации цикла: темповом (от «*Molto sostenuto*» и «*Quasi adagio*» в первых двух пьесах через ремарку «подвижно» в третьей медитации до вторжения эпизода «*Allegro barbaro*» в пятой), динамическом (от *pp* в первой медитации через краткие динамические взрывы во второй и четвертой к длительным *ff* и *fff* в пятой и шестой медитациях), масштабновременном (от 33 тактов первой части цикла к 182 тактам последней).

Перейдем теперь к рассмотрению взаимосвязи между жанровой и стилистической стороной «Шести медитаций» В. Зубицкого. Наблюдения ряда исследователей относительно стилистики сочинений с медитативной образностью позволяют обнаружить «знаки мыслительной деятельности» (Л. Шаповалова) в анализируемом произведении. Это, прежде всего, монологический характер высказывания: тембр солирующей флейты воспринимается здесь как голос автора, оттеняемый и дополняемый объемным, многокрасочным звучанием баяна. Медленные темпы и тихая динамика — еще один важный признак музыки размышлений. С помощью многочисленных уточняющих ремарок В. Зубицкий фиксирует эмоционально-психологическую окрашенность темповых указаний (*nervoso, lugubre, misterioso, luttuoso, mesto*), а статистика динамических показателей однозначно свидетельствует о локализации звучания в зоне *piano*.

Отдельно следует остановиться на сонористической составляющей стилистики «Медитаций». Ведь общепринятым является мнение о том, что у истоков сонорного мышления находились звуковые открытия восточной музыки [5, с. 382]. Кроме того, сонорика обладает огромными возможностями для передачи картины вечернего пейзажа, определяющей атмосферу бодлеровского сонета. Не случайно сонористические звучания сконцентрированы в пятой части цикла, непосредственно подготавливающей декламирование поэтического текста.

Как известно, сонорность — комплексное явление, возникающее на пересечении звуковысотных, метроритмических, тембровых, динамических, артикуляционных параметров. Определяемые данными параметрами звуковые комплексы подразделяются на типы и, в зависимости от степени сонорности, нотируются либо привычным способом, либо специальными графическими знаками. Так, в некоторых встречающихся в цикле В. Зубицкого кластерах звуковой состав выписан точно, в других же указаны лишь границы занимаемого высотного поля. Графически фиксируется также имеющийся в финале флукутирующий тип сонора, представляющий собой статичное перемещение звуков в обо-

значенном поле. Среди других типов соноров, встречающихся в «Медитациях» В. Зубицкого, назовем пульсирующие звучности (во второй и четвертой пьесах), «шорохи», сужающуюся полосу и полосу-глиццандо (в пятой), «лирическую вязь» (в шестой).

Важную роль в формировании сонорных звучаний играют артикуляционный и динамический факторы. Так, например, в Медитации № 5 в партии баяна находим прием острого акцентирования зализованных кластеров. Относительно динамического фактора подчеркнем, что при достаточно широкой громкостной шкале сонорика наибольший эффект дает использование крайних зон. В «Медитациях» В. Зубицкого преобладают многочисленные градации тихой звучности (*pp*, *ppp*), при которых высота тонов сонорного комплекса практически неразличима. Тот же результат имеет место и в случаях громкой динамики (пятая и шестая медитации): слух воспринимает лишь недифференцированный шум.

К сфере сонорных шумов можно отнести звучности, возникающие при нетрадиционных приемах игры на инструменте. Партитуре В. Зубицкого даже предпослан перечень условных обозначений, фиксирующих особые приемы звукоизвлечения. Тут и «беззвучная игра на клапанах при еле слышимом вдувании воздуха», и «медленное *glissando* по 1/4 и 1/2 тона, которое исполняется на баяне при помощи сильного давления на мех и при одновременном отпуске клавиши», и «вibrато левой рукой со шлепками ладони по крышке левой клавиатуры». Масса конкретных указаний — словесных и графических — содержится также на страницах нотного текста. Г. Голяка, например, пишет о девяти разновидностях vibrато, применяемых в баянной партии.

»Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого лишены виртуозного блеска, нарочитой театральности и налета «попсовости» (А. Лунина), которые присущи его суперпопулярным баянным концертам «*Omaggio ad Asror Piazzolla*» или «Россиниана». Это произведение воплощает иные грани таланта композитора: чуткое слышание поэтической интонации, тонкое ощущение тембровых и гармонических красок, органичное соединение эмоционального и интеллектуального подхода к реализации художественного замысла. Отмеченные качества музыки «Медитаций» резонируют многозначной символике стихотворения Бодлера и, безусловно, уместны в рамках камерно-ансамблевого жанра, но все же длительное пребывание в сфере созерцательных состояний — не в характере Зубицкого, и потому сосредоточенные раздумья и зыбкие настроения время от времени нарушаются всплесками раскаленных эмоций и темпераментными взрывами экспрессии. Эту черту стиля Зубицкого отметила Е. Зинькевич в статье, написанной примерно в одно время с созданием «Медитаций»: «Такой уж у него не камерный по своей сути композиторский голос» [2, с. 479].

Список использованных источников

1. Голяка Г. П. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства / Г. П. Голяка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. — Вип. 16. — С. 247–260.
2. Зинькевич Е. С. Огонь молодости (Владимир Зубицкий) / Е. С. Зинькевич // Зинькевич Е. С. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты: избр. ст. — К. : Задруга, 2007. — С. 477–490.
3. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] / М. В. Кузнецова. — М., 2007. — 233 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/meditativnost-kak-svoistvo-muzykalnogo-myshleniya-avet-terteryan-arvo-pyart-valentin-silvest>.
4. Медитация [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://www.vokrugsveta.ru/telegraph/pulse/648>
5. Теория современной композиции: *Academia XXI* : учеб. пособие / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — 616 с.
6. Философия: Энциклопедический словарь / [под ред. А. А. Ивина]. — М. : Сов. энциклопедия, 1983. — 840 с.
7. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

Антонова О. Г., Кудрявцева І. В. «Шість медитацій» для флейти і баяна В. Зубицького: до питання про втілення образів роздуму в музичному мистецтві. Камерний твір В. Зубицького «Шість медитацій» розглядається в статті з точки зору взаємообумовленості жанрового, стилістичного і композиційно-драматургічного рішення.

Ключові слова: «Шість медитацій» В. Зубицького, поезія Ш. Бодлера, медитація, роздум, камерно-ансамблева музика, флейта, баян, сонорика.

Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве. Камерное произведение В. Зубицкого «Шесть медитаций» рассматривается в статье с точки зрения взаимообусловленности жанрового, стилистического и композиционно-драматургического решения.

Ключевые слова: «Шесть медитаций» В. Зубицкого, поэзия Ш. Бодлера, медитация, размышление, камерно-ансамблевая музыка, флейта, баян, сонорика.

Antonova E., Kudryavzeva I. «Six meditations» for a flute and bayan of V. Zubytsky: to the question about embodiment of appearances of reflection in a musical art. Chamber work of V. Zubytsky «Six meditations» are examined in the article from point of inter-conditionality of genre, stylistic and composition-dramaturgic decision.

Key words: «Six meditations» of V. Zubytsky, poetry of Sh. Bodler, meditation, reflection, vestibule-band music, flute, bayan, sonorika.

**«АНТИФОНЫ» ДЛЯ ОРГАНА В. ГОНЧАРЕНКО
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
ЕВРОПЕЙСКИХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ**

История украинской органной музыки охватывает полувековой период, однако, несмотря на небольшой временной отрезок, органные произведения украинских композиторов влились в русло новаторских исканий, что в свою очередь обозначило множество неоднородных жанровых слоев. Одни из них издавна были заложены в фундаменте мировой органной культуры, развивали её обиходные традиции, другие — активизировали сферу концертно-преподносимой музыки.

К созданию музыки для органа обращались И. Асеев, В. Бирик, В. Гончаренко, Л. Грабовский, Л. Дычко, М. Колесса, Л. и Ж. Колодуб, С. Лунев, Е. Милка, Е. Петриченко, В. Полевая, Е. Станкович, К. Цепколенко, Ю. Шевченко, М. Шух, А. Щетинский, однако многие из их сочинений до сих пор остаются за пределами исследовательского внимания. В новейшем масштабном труде об органном искусстве — коллективной монографии «Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков» [1], где каждая из глав посвящена достижениям различных национальных школ, небольшой раздел об украинской органной музыке выглядит весьма скромно. Между тем, стремительно растущий профессионализм данной сферы творчества — как композиторский, так и исполнительский — актуализирует необходимость исследования украинской органной музыки, тенденций ее развития, жанровой систематики на основе анализа целого массива неизученных сочинений. Среди них выделим «Антифоны» (1984) для органа Виктора Гончаренко¹. Жанровое имя, вынесенное в название, вызывает ассоциации с сакральной тематикой и вписывает данное произведение в ряд других, воплощающих европейские традиции духовных жанров: «*Libera me*», «Апокрифы» С. Лунева, «*Lacrimosa*» С. Островой, Пассакалия «Жертва отрока Божого» Е. Станковича, «*Via Dolorosa*», «Тихая молитва», «Рождественская

¹ Виктор Гончаренко — украинский композитор, родился в 1959 году. Закончил Киевскую консерваторию как композитор, факультативно занимался по классу органа у А. Котляревского. Первые сочинения для органа были написаны в студенческие годы — в начале 1980-х годов. Впоследствии создан ряд органических фантазий, фуг, Прелюдия и fuga, Чакона для органа соло, «Диалоги» для органа и фортепиано.

песня», «Меланхолия» М. Шуха, «*Agnus Dei*» И. Щербакова. Цель статьи — выявить особенности претворения культовых жанровых традиций в «Антифонах» для органа В. Гончаренко.

Воплощение особенностей культового обихода, олицетворяющих первичное родство инструмента с исконной природой его бытования, с обычаями западно-христианской церкви, в украинских сочинениях для органа не приобретает характер доминирующей тенденции, как во многих европейских органных культурах. Напротив, в стороне от храмового обихода, в концертной сфере связь украинских органных произведений со старинными духовными жанрами предстает опосредованно: диалог с традицией протекает на фоне накопленного опыта разных трактовок жанра, который воспринимается либо целиком, либо преодолевается автором, выводится в зону свободной творческой инициативы.

В новом звукообразе приметы старинного культового жанра не всегда легко идентифицируются на слух. Они рассеиваются, существенно преобразуются, оставляя за собой шлейф смутных аллюзий, но аналитическая работа над текстом, интонационными и композиционными его параметрами, вычленяет набор исходных жанровых признаков, скрывающихся под толщей стиливых напластований. В данном случае речь идет о *жанровой ассимиляции*² (от лат. *assimilatio* — уподобление, слияние, усвоение) — таком методе межжанрового взаимодействия, при котором в рамках одного сочинения происходит слияние жанровых черт нескольких стиливых эпох. Неразрывность жанро-формы, атрибутивная старинным образцам, угадывается в новых, принимающих неожиданный фонический облик произведениях со сходными жанровыми именами. Именно такая картина жанрового взаимодействия отличает органные «Антифоны» Виктора Гончаренко.

Композитор обращается к жанру, в генезисе которого заложена причастность к церковному уставу и музыкальным обычаям, зародившимся в наиболее архаическом из слоев культовой музыки.

Понятие антифона (с греч. — «звучащий в ответ», «откликающийся», «вторящий») обладает смысловой объемностью. Это — и особый фонический пространственный эффект, и принцип изложения с попеременным чередованием двух исполнительских групп, и культовый жанр христианской певческой традиции (в православном богослужении — песнопение, исполняемое антифонно; в католическом — реф-

² Данный термин употребляется в ряде музыковедческих работ. В частности, у А. Соколова под *ассимиляцией* подразумевается «вид эстетических связей, предполагающий вкрапление в данную музыкальную структуру элементов иного жанрового стиля, но без изменения жанрового статуса и соответствующей функции» [6, с. 204], у Е. Зинькевич — «высший результат межнационального воздействия, национального усвоения воспринятого» [2, с. 8], у Л. Рязанцевой — «адаптация жанровых черт нескольких стиливых эпох» [5, с. 9].

рен, звучащий до и после псалма или евангельских песен). Аутентичные сферы бытования жанра связаны, прежде всего, с богослужебной практикой: исторически — с древнееврейским религиозным пением, позднее — западно-христианской и ортодоксальной храмовой культурой. Именно поэтому антифоны, текстовой основой которых являются стихи или группы стихов из Св. Писания, стали проводниками идей очищения и исправления души от страстей и греха.

Генетические признаки жанра в православной и католической традициях во многом сходны. Антифоны, являясь продуктом монодической культуры (ладовой основой в первом случае был обиходный звукоряд, во втором — система средневековых модусов), характеризуются бескультинационностью и узкоамбитусностью мелодического развертывания, попевочностью и трихордовостью интонаций, ритмической формульностью и мономерностью. Определенные аналогии возникают и при сравнении композиционных архетипов жанра: в православном культовом пении основным архитектурным принципом антифонов выступает рефренность, в то время как в западнохристианской литургии доминирующей композиционной моделью жанра становится строчная форма, в частности — антифонно-рефренная структура.

Вне литургических канонов композиторы обращались к жанру антифонов нечасто. Из барочных композиций известны пять «Антифонов» для органа М. Дюпре, Антифон «*Salve Regina*» для двух труб *in C minor* (RV 616) А. Вивальди. Более поздние образцы претворения жанра — «Антифон» из «Пяти Мистических песен» Р. Вильямса, «Антифон» Б. Бриттена, «Антифон» для духового квартета и органа Д. Конте, «Рождественский антифон» К. Нортонга. Интерес к антифону в инструментальном творчестве заметен со второй половины XX века — «Антифоны» Х. Хенце (1960), «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского (1968). В музыке наших дней преобладает трактовка антифона как обобщенной метафоры, содержательный объем которой отсылает к наследованию внешних признаков подразумеваемого явления, оставляя в стороне исконно церковные атрибуты феномена.

«Антифоны» В. Гончаренко — один из образцов нового прочтения старинных антифонных традиций, зародившихся в условиях аутентичной для жанра храмовой культуры. Композитор не стремится приблизить свое произведение к певческим или органным текстам времен средневековья, не прибегает к их цитированию. Вынесенное в название сочинения каноническое наименование выступает определенным смысловым ориентиром — символом духовности, оживляющим целый шлейф ассоциаций. Важнейшие языковые, структурные и семантические параметры антифона сохраняются на уровне отдельных элементов, преподнесенных в относительном единстве. За счет этого преемственность с культовыми традициями жанра ощущается пунктирно, не напрямую, в виде сложного

симбиотического наследования жанровых признаков, воспринятых не из единого источника, а через толщу художественных слоев разных эпох.

В таких случаях исследование новой жизни жанровой традиции уместно разграничить несколькими уровнями, в зависимости от четкости проявления жанровых признаков в данном сочинении. Начнем с *уровня фонического*: именно на него ориентированы творческие импульсы авторов антифонов наших дней, ими же зачастую и ограничиваются. Наиболее репрезентативный аспект антифоновости — диалогичность, попеременное чередование двух пространственно разграниченных исполнительских групп — наследуется и в «Антифонах» В. Гончаренко. Он представлен через противопоставление двух фонических блоков текста по вертикали (в симультанном единстве) и по горизонтали (с незначительным временным сдвигом). Регистровое сопоставление пары тембрально и звуковысотно различных тематических пластов реализует идею *пространственного контраста в одновременности*. Учитывая саму природу органа, обладающего уникальными регистровыми и тембровыми ресурсами, сопоставимыми разве что с совокупностью возможностей всех инструментов симфонического оркестра, фактором антифонного оппонирования становится пространственная дифференциация фактурных слоев не по принципу тесситурной отдаленности, а по принципу мануальной расчлененности текста. Композитор не предусматривает жестких исполнительских ремарок, регулирующих тембро-фоническое соотношение пластов, что оставляет исполнителю открытое поле возможностей для фонической интерпретации. Помещение же заглавной темы «Антифонов» в *принципал*, являющийся основным регистром органа, обеспечивает плотное, насыщенное звучание при интонировании на *f*.

1

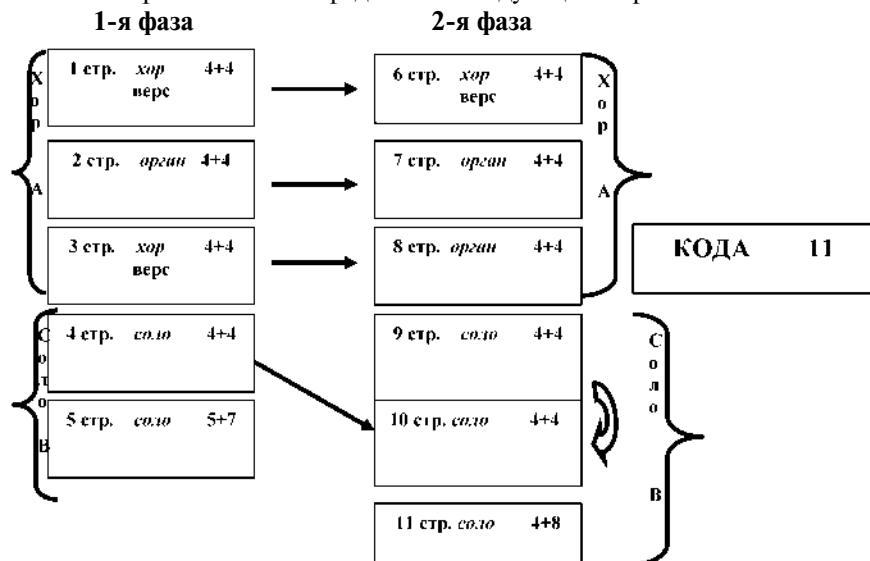


Сопоставление двух звуковых пластов в одновременности поддерживает и еще одну идею, связанную со спецификой храмового пространства. Жанрово-коммуникативная ситуация исполнения зависит от этого пространства, его специфических фонических эффектов — особой гулкости помещения и возникающего от этого «эффекта эха», весьма тонко прореченного в «Антифонах» В. Гончаренко посредством

временного «разведения» мануально разграниченных пластов на расстояние половинной длительности. Ладогармоническое же оппозирование двух партий, смещенных относительно друг друга на расстояние секунды, отвечает эффекту «искажения звучания», как естественного свойства внутривраховой реверберации.

С генезисом жанра, его коммуникативными особенностями связана идея диалога целых звуковых пластов *на расстоянии*. Аналогично чередованию вокальных разделов службы с органными «интермедиями», в «Антифонах» возникает сопоставление двух различных по степени фонического и динамического напряжения протяженных блоков текста.

Архитектонический уровень, вслед за фоническим, выявляет наличие исторически сложившейся композиционной модели, транслирующей антифонно-рефренный принцип на строфической основе. Идея «строчной формы» (В. Холопова), генезис которой лежит в области взаимодействий литургического словесного и музыкального компонентов, в «Антифонах» является доминирующей. На этом фундаменте возникает атрибутивная католическому образу жанра, специфическая антифонно-рефренная структура. Архитектонический профиль произведения представляется в виде последовательности из 11 строф, интонационно производных от первого инициального куплета. Факторами цезурной расчленённости становятся моменты кадансирования — своего рода клаузулы, сопровождаемые ритмическим торможением, подобным остановкам-ферматам в барочных хорах (с ладо-звукорядным смещением). Схематически композиционный план «Антифонов» можно представить следующим образом:



В рамках описанной строчной формы возникает еще одна композиционная аллюзия. В данном случае речь идет о вариациях на *basso ostinato* и причастном к ним жанровом абрисе пассакалии: в басу появляется типичная 8-тактовая тема половинными длительностями, повторяющаяся фактически без изменений 7 раз, отличающаяся от барочных образцов, пожалуй, только внутритематической большепетровостью связей.

Положенный в основу «Антифонов» принцип *повторно-продолженного* строения строф позволяет выделить *стабильные* и *мобильные* единицы текста на композиционном и синтаксическом уровнях. В масштабе всей композиции (**АВ**АВ₁) условно стабильной зоной является повтор раздела **А** (хор), мобильной — разделы **В** и **В**₁ (соло). Синтаксически внутри этих разделов кристаллизуется, по сути, аналогичная композиционная модель — двусоставная антифонно-рефренная структура, в которой чередование версов и собственно антифонов отражает специфику католической манеры *alternatim*, подразумевающей исполнение одних строф григорианского песнопения (*versus*) хором, а других — органистом. Внутри каждой из строф есть также свои стабильные и мобильные синтаксические образования (4+4). Характерно, что первые заключают в себе весь иницирующий комплекс стилевых аллюзий, рассмотрение которого целесообразно на следующем — *морфологическом уровне*.

Мелодический остов первых четырех тактов ассоциируется с одноголосными традициями аскетичной мелодики григорианского хора. Развертывание мелодических фраз регулируется диатоническими связями, сходными с первым средневековым церковным модусом — дорийским (*profus authenticus*), но на другой высоте (*es* вместо *d*)³. Модальный принцип проявляется в автономизации опор (*es—b*), в результате чего складывается сложная двузвенная ладовая структура. Специфические качества мелодии верхнего голоса определяются узким амбитусом (в объеме трихорда), попевочностью, предполагающей использование основных фигур григорианской монодии (фигура «простого опевания»), а также ритмической нерегулярностью. Второе, не менее рельефное мелодическое образование, имеющее отдаленную связь с традициями григорианики, складывается в партии тенора (своего рода *cantus firmus*). Его ладовой основой становится второй — гиподорийский модус, но вновь на нетипичной для старинной музыки высоте.

³ Такое высотное положение лада в средневековье было невозможным ввиду неравномерной температуры строя инструментов.

Оппонирование двух фонических пластов, мануальное разграничение которых подкреплено и различием модусов, их порождающих, апеллирует к полифоническим традициям, трактованным в духе *полифонии пластов*. Помимо этого в «Антифонах» В. Гончаренко сохраняются и рудименты традиций раннего многоголосия — органумов, приобретающих вид квинт-октавных (бестерцовых) звучностей, параллельного движения совершенными консонансами.

На уровне вертикали в «Антифонах» прослеживаются приметы *ренессансного мышления* и ренессансной органной культуры, в которой средневековая мелодика, заложенная в *cantus firmus*, наслаивается на «панконсонантную» гармоническую основу. Эту тенденцию можно наблюдать отдельно в каждой партии правой и левой руки. Композитор работает двумя пластами в одновременности, благодаря чему стираются очевидные следы ренессансной стилистики и создаются достаточно плотные диссонантные массивы звучностей с высоким «градусом» фонического напряжения, что вполне естественно для стилизованных неомодальных явлений XX века. Следует оговорить, что в ряде случаев, при повторе этого текста в начале строф, картина меняется: снимается средний слой фактуры и вместе с ним исчезает фактор высокого диссонантного напряжения. В итоге стилевые аллюзии старинной музыки проступают ярче, выходят на поверхность.

2



Итак, в начальных четырех тактах строфы взаимодействуют элементы григорианской (средневековой) и ренессансной стилистики с приметами современного композиторского мышления. Другая линия стилевой координации возникает в «вариабельной» зоне строфы — её последующих четырёх тактах. Первое, на чем фиксируется слух — это «доклассическая» звуковысотная разомкнутость построений. Сама по себе подобная «открытость» путей кадансирования за пределами основного лада — традиция барочных хоралов. Именно она «задает тон» возникающим здесь барочным аллюзиям. Однако степень отдаленности «крайних точек» строфы (*es-G*, *es-A*) демонстрирует отнюдь не барочную, а скорее современную логику гармонического мышления.

В еще большей степени приметы современного композиторского мышления проявляются в зонах обновления, обозначенных как «соло». В них возникают протяженные сольные высказывания (тембр гобоя). С одной стороны, они интонационно производны от начальных *quasi*-григорианских фраз (та же попевочность, краткость мотивов в объеме малой терции), но с другой стороны — их взаимосвязь друг с другом вырастает на основе конструктивистского принципа «тон-полутон», как одного из широко известных приемов неомодальности XX века. В итоге дистанцирование соло, его контраст с темой антифона вырастает до *стилевого*.

3



В заключительном соло (В1) степень обновления материала становится максимальной: меняется не только высотное положение солирующего голоса (при сохранении исходных интонаций), но и весь ход гармонического развертывания. Исчезает ощущение стабильности — аккорды как будто начинают свободно вращаться в среде постоянно меняющихся опор (C, D, G, F и т. д.). Подобного рода явление имело прецедент еще в ренессансной органной культуре конца XVI века и было названо Э. Ловинским феноменом «плавающей тональности». В результате его воздействия заключительный аккорд «Антифонов» В. Гончаренко предстает не чистой трезвучной гармонией с пикардийской терцией, а ладово нейтральным густым сонорным пятном.

Естественно, претворение жанровых традиций культового обихода в украинской органной музыке не может ограничиться одной лишь жанровой ассимиляцией, при которой даже в рамках миниатюры представляется возможной демонстрация всего исторического опыта жанра. Наряду с этим существуют и другие, не менее плодотворные методы работы с жанровой традицией — стилизация, интерференция, обобщение через жанр и др., рассмотрение которых является перспективой дальнейшего исследования. Так или иначе, в результате подобного рода творческих экспериментов украинским композиторам удается совершенно по-иному озвучивать устоявшиеся жанровые каноны, обнаруживая преемственность связей современной украин-

ской органной музыки с отдаленными пластами европейской органной культуры.

Список использованных источников

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учебн. пособ. / [ред. Т. Воинова]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 183 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебн. в 2-х кн. / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1986. — Кн. 1. — 462 с.
4. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебн. пособ. для студ. вузов / Е. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
5. Рязанцева Л. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70–80-х годов XX века : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Рязанцева. — М., 1994. — 17 с.
6. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. — Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета, 1994. — 218 с.
7. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [ред. Л. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 312–346.
8. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») / В. Холопова // Формы музыкальных произведений : учебн. пособ. — СПб. : Лань, 2001. — С. 122–139.

Купіна Д. Д. «Антифони» для органа В. Гончаренка в контексті традицій європейських органних жанрів. У статті розглядаються особливості втілення традицій європейських духовних жанрів в українській органній музиці; на основі виділених позицій аналізуються органні «Антифони» В. Гончаренка.

Ключові слова: органна культура, взаємодія, жанрова асиміляція.

Kupina D. D. «Antiphons» for the organ by V. Goncharenko in the context of the traditions of European organ genres. В статті розглядаються особливості претворення традицій європейських духовних жанрів в українській органній музиці; на основі виділених позицій аналізуються органні «Антифони» В. Гончаренка.

Ключевые слова: органная культура, взаимодействие, жанровая ассимиляция.

Kupina D. «Antiphons» for the organ by V. Goncharenko in the context of the traditions of European organ genres. In the article it is reviewed the embodiment's singularities of the European spiritual genres' features in the Ukraine's organ music; on the basis of selected positions organ «Antiphons» by V. Goncharenko is analyzed.

Key words: organ culture, interaction, genre assimilation.

**ОПЕРА «МОЙСЕЙ» М. СКОРИКА
В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ
ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

Опера «Мойсей» М. Скорика привертає увагу не тільки як твір знаковий для творчості її автора (це перша опера в спадщині всесвітньовідомого композитора), але і як одна з резонансних українських оперних прем'єр 2000-х років. Незважаючи на нетривалу історію існування, опера була поставлена у Львівському (2001) та Київському (2006) оперних театрах, показана в багатьох обласних центрах України й Польщі. Здійснено видання її клавіру, випуск аудіо- та CD-записів, рекомендовано для вивчення в музичних ВНЗ тощо.

Неодноразово твір М. Скорика та його постановки ставали предметом обговорення на сторінках друкованих і електронних видань (музично-критичні та наукові статті українських мистецтвознавців О. Берегової, Л. Кияновської, Є. Куришева, Б. Пономаренка, Т. Швачко та ін.), дискусій на інтернет-форумах. Ці факти свідчать про інтерес до опери як музикантів-фахівців, так і широких слухацьких верств користувачів «всесвітньої павутини».

Серед наукових публікацій фундаментальне значення мають праці Л. Кияновської та О. Берегової, в яких здійснюється постановка основних проблемних питань, пов'язаних з вивченням названої опери М. Скорика [1; 4; 5]. Не зважаючи на те, що проблема «традиції — сучасність» окреслена в роботах дослідників, зовсім невивченим на даному етапі залишається аспект спадкоємності опери «Мойсей» з національними театральними традиціями втілення Біблійної теми. Цим зумовлюється *актуальність* та *новизна* запропонованої статті, *мета* якої полягає у висвітленні багатоканальних зв'язків твору М. Скорика з естетикою та стилістикою барокового мистецтва.

Інтерпретація Біблійної теми в сучасній опері апіорі не могла б оминати традиції втілення духовного сюжету в музично-театральних формах минулого. Як відомо, джерелом формування традиції втілення Біблійної теми в національній культурі є шкільний театр XVII—XVIII ст., з якого, за Л. Корній, і починається розвиток українського професійного музично-драматичного мистецтва загалом [6; 7].

Шкільний театр виник в українських навчальних закладах із запровадженням у них «слов'яно-греко-латинської» системи освіти. Вистави шкільного театру — шкільні драми, — уявляли собою тип музично-дра-

матичного твору переважно релігійного змісту у жанрах містерії Різдяного та Великоднього циклів, міраклю, мораліте. Вказаний тип вистави сформувався під впливом західноєвропейської духовної драми, яка, в свою чергу, генетично пов'язана з античною драмою, середньовічною літургічною драмою, ренесансною містерією. Шкільні драми писались педагогами й вихованцями Києво-Могилянської академії (М. Довгалевський, Г. Кониський, Ф. Прокопович, Д. Туптало та ін.) згідно з нормами, що закріплені в тогочасних наукових працях з поетики та риторики.

У зв'язку з ліквідаторською політикою російського царизму щодо автономії України, 1767 року вистави шкільного театру було заборонено. Після штучно організованого занепаду шкільної драми її функцію перейняв на себе український вертеп, який став на довгі роки чи не головним осередком збереження національної ідентичності, мови, культури в цілому.

Відродження інтересу до українських шкільних драм відбулось в кінці XIX — на початку XX ст. Цікаво, що серед тих, хто займався вивченням та підготовкою цих творів до видання був й Іван Франко. В XX столітті деякі принципи барокового шкільного театру (введення на сцену алегоричних постатей, близьке до шкільної драми використання хорового співу тощо) відродились у виставах театру «Березіль» Леся Курбаса 1920-х років [7]. У сучасній театральній культурі втілення цих ознак демонструють деякі вистави Львівського академічного театру імені Л. Курбаса (режисер — лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Володимир Кучинський). Зокрема, вистава за твором Г. Сковороди «Вдячний Еродій», що складається з декількох притч морально-дидактичного змісту, супроводжується акапельним ансамблевим виконанням духовних кантів у манері православного церковного співу.

У чому ж полягає зв'язок опери «Мойсей» М. Скорика з українським національним варіантом шкільної драми?

У джерелах з питань вивчення шкільної драми (Л. Корній, В. Петець, В. Резанов, Л. Софронова та ін.) типологічні особливості останньої визначаються її спрямованістю на художнє розкриття автором релігійної теми, певною характеристикою персонажів драми та способів їх зображення на сцені (Біблійні, міфологічні або історичні, а також алегоричні (умовні) персонажі, потойбічні істоти; наявність фігури читця, хору), жанровою специфікою та композиційно-драматургічною структурою драми (пролог — викладення фабули /не більше п'яти актів/ — епілог; наявність інтермедії¹), бароковими естетико-філософськими уявленнями-

¹ Інтермедія (лат. *intermedius* — той, що знаходиться посередині) — контрастна за змістом та системою персонажів сцена (переважно комічна) між «серйозними» частинами шкільної драми. Є проявом у шкільній драмі характерної для естетики бароко антитезності високого та низького [6; 8].

ми (алегоричність, антитетичність мислення, поетика контрастів, установка на видовищність).

Охарактеризуємо детальніше проявлення цих ознак в опері «Мойсей» М. Скорика².

Літературна основа опери — поема «Мойсей» І. Франка написана на вільно трактований Біблійний сюжет. Фабула твору поєднує в собі окремі, до того ж значно переосмислені, факти Біблійної історії життя пророка Мойсея (сорокалітнє блукання пустелею; повстання народу під керівництвом Корея, Авірона³ і Датана /Числа 16:1–3/; відлиття народом Золотого Тільця і поклоніння йому /Вихід 32:1–20/), а також характерний для Євангелія й агіографічної літератури /але відсутній у П'ятнадцяти книжках Мойсея/ мотив спокушання святих.

Виходячи із загальноновизнаної в літературознавстві думки про трактування поеми «Мойсей» І. Франка, передусім, як алегорії⁴ української нації на шляху її «сходження до себе, до власної національної самості» (цит. за: [5, с. 494]), в концептуальному плані оперу М. Скорика можна віднести до типу *опери-алегорії*. Її об'ємна в смисловому відношенні концепція може пояснюватись на загально-філософському та загально-релігійному рівнях, у Біблійному, національно-історичному та автобіографічному контекстах тощо. Зокрема, на загальнофілософському рівні основна ідея твору може формулюватись як «пошук істини», в контексті релігійного світогляду — як процес богопізнання, ідея «служіння Богові», в контексті конкретної Біблійної оповіді — як шлях Пророка та його послідовників до «Землі обітованої», в контексті української історії — як шлях самоусвідомлення українців як нації.

Нерідко літературознавці трактують франкового Мойсея в автобіографічному ключі, в проекції особистої драми поета: «Душевна драма Франка — це була трагедія кількох поколінь, напоєних отрутою доктрин XIX ст. <...> Зрештою, І. Франко сам був поводителем для свого народу, ведучи його до царства земного, де реальне життя побудоване на засадах духовних цінностей» [9, с. 248]. Разом з тим, як слушно зазначає Л. Кияновська, М. Скорик, «перенісши колізії «Мойсея» з-перед ста літ у день сьогоднішній, <...> вільно оперує тим колом музичних знаків, які утво-

² Авторами лібрето опери є Б. Стельмах та М. Скорик.

³ В Біблії згадується дві постаті зі схожими іменами: Аарон — це брат і соратник Мойсея; Авірон — це заколотник, якого за участь у повстанні настигла Божя кара.

⁴ Алегорія (грец. *allegoria* — іносказання) — літературний прийом, основою якого є іносказання. Цей прийом, разом з символікою та емблематикою відповідає типовому для бароко принципу опосередкованого розкриття матеріалу, відображення одного явища через інше. Саме через це літературні твори бароко мали прихований смисл, який вимагав інтерпретації і роз'яснення [6; 8].

рюють реальне звукове середовище нашого щоденного буття, саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до Землі обітованої» [5, с. 506].

Відповідно до загальної концепції основні персонажі опери М. Скорика виявляють типологічну спорідненість з персонажами шкільної драми, набуваючи *символічного* або *алегоричного* характеру. Так, Біблійний образ пророка Мойсея — законодавця, вождя і визволителя єврейського народу, — має в опері певний надчасовий зміст, трактується як символ самовідданого служіння Богові й народу. Сили контрдії — заколотники Авірон і Датан — виступають проявом сумнівів, недовіри, зла і насильства.

З метою унаочнення складності внутрішнього життя головного героя в опері діють полярні за сутністю містичні персонажі: представники «потоїбчних сил» (чорний ангел Азазель та Йохаведда⁵) та Божий Глас Єгови⁶. На думку літературознавця В. Сулими, втілюючи в поемі образи і Єгови, і Азазеля, І. Франко прагнув художньо відтворити людську роздвоєність, проблему одвічного вибору, який має робити людина між духовним і тілесним, між небесним і земним, між ірраціональним і раціональним, між божественним і диявольським. Сам І. Франко пояснював, що у роль Азазеля він «поклав найсильнішу частину демонської спокуси, що може захитати віру найсильнішого характеру» [9, с. 249].

Введення містичних героїв пов'язане з характерним моментом театральної естетики бароко: рельєфно показати як сили добра й зла борються за володіння душею людини. Центральне місце у II дії опери посідають сцени спокушання Пророка силами зла, які прагнуть посягти в його душі сумнів у вірності визначеного Богом шляху. Мойсей зміг з честю подолати два етапи спокуси. На першому етапі (№ 18) Азазель звинувачує Мойсея в гордині, з якої Пророк, начебто, розпочав похід у Землю обітовану. На другому етапі (№ 21) лжематір Йохаведда жаліє свого сина Мойсея, який мов би дуже втомився, став слабким. Після третього етапу (№ 23), коли Азазель і Йохаведда разом переконали Мойсея в сумному пророцтві (шлях, яким він веде свій народ, в майбутньому призведе до трагічних для народу наслідків), Пророк таки зневірився, промовивши (№ 24) «Горе моїй недолі <...> одурив нас Єгова!». Літературознавець М. Зубрицька у зв'язку з цим відзначає наявність в тексті поеми елементів абсурдності, які «пов'язані з проблемою пошуку смислу буття, проектуванням людиною свого майбутнього, її забіганням

⁵ Йохаведда — це ім'я померлої матері Мойсея. У сценах спокушання демони відтворюють голос і обличчя Йохаведди, щоб заплутати Мойсея, тому цей образ характеризується як лжематір.

⁶ В тексті поеми І. Франка Бог має ім'я «Єгова».

уперед» [3, с. 114]. Заглядування уперед, прогнозування майбутнього виявилось катастрофічним для Пророка і зумовило смислову трагічність франкової інтерпретації Біблійної постаті.

Цікавим з погляду переломлення естетики шкільної драми є момент «уявної присутності» Єгови (№ 24). Показовим є прийом Його характеристики: Єгова на сцені не з'являється, всі чують лише його гучний голос. У партитурі опери зазначено, що Глас Божий може озвучувати солуючий бас або хор. Подібний прийом характеристики пов'язаний з регламентацією сфери зображення на сцені в епоху бароко. За Ф. Прокоповичем, не всі події треба відтворювати на сцені, зокрема, «священні таїнства нашої віри <...> не личить виставляти через підвишену велич» (цит. за: [6, с. 29]). Заборона на зображення в шкільному театрі божественних істот обумовлена також відомим християнським догматом «Бога человеком невозмож-но видети, на Него же не смеют чини Ангельстии взирати»⁷.

У пролозі та епілозі «Мойсея» М. Скорика своєрідно представлена фігура *читця* (Поета), обов'язкова для частин, що обрамовують шкільну драму. Образ Поета можна вважати, по-перше, своєрідним символічним двійником Мойсея, по-друге, алегоричним відображенням постаті самого І. Франка. З вуст Поета-пророка, який усвідомлює своє месіанське призначення звільнити народ з духовного полону, лунають ідеї, що мають відгук у народних мас (хор).

Неодмінним учасником і шкільної драми, і опери «Мойсей» є хор. «Провідна роль хору, абстраговане тлумачення окремих образів, певна статичність розгортання» — усі ці ознаки дозволили Л. Кияновській визначити жанр даного твору як опера-ораторія [5, с. 507]. В опері М. Скорика хор найчастіше виконує персонажну функцію, сприймаючись як голос народу. У масових сценах хор є безпосереднім учасником усіх етапів розвитку конфлікту бунтарів і прихильників Мойсея. У містичній сцені (№ 18) хоровий спів Голосів пустелі створює ефект відлуння спокусливої промови Азазеля.

Характерним принципом шкільної драми є сполучення сцен релігійного характеру з інтермедіями, хорового співу із танцями. Функцію *інтермедії* в опері виконує видовишна фінальна сцена І дії «Поклоніння Золотому Тільцю» (№№ 13–16), що поєднує хоровий та хореографічний компоненти. Як відомо, довгий час християнська церква спрямовувала на танці свої численні заборони. Відомий полеміст епохи бароко І. Вишенський писав, що не можна «сатане оферу танцями и скоками чинити». Ця директива пов'язана з переслідуваннями будь-яких виявів язичницького релігійного культу. Однак, у шкільних драмах, де підкреслюється конфлікт християн і язичників, наприклад, у драмі «Володимир» Ф. Прокоповича (1705), танці використовувались у сценах поклоніння язичницьких жер-

⁷ Цитата з 9 пісні «Канона покаянного ко Господу нашому Ісусу Христу».

ців їхнім ідолам. Отже, логіка введення балетної сцени в опері М. Скорика окрім мотивації з боку вельми актуальної для барокового театру видовищності, відповідає зазначеному релігійному канону.

Чергування сцен релігійного характеру з інтермедіями, сполучення містики й реалізму, набожності з богохульством свідчить про ознаки *міс-теріальності* на генетичному рівні жанрової структури твору.

За Ф. Прокоповичем, шкільна драма «повинна зображати такі події, які могли відбуватися протягом двох–трьох днів» [6, с. 29]. У відповідності до цієї вимоги *єдності дії і часу*, дія опери М. Скорика відбувається в Синайській пустелі в останні дні життя головного героя.

Композиційна структура опери також свідчить про відповідність нормативам шкільної драми. Нагадаємо, що остання має включати як обов'язкові компоненти пролог і епілог, а також викладення фабули між ними не більш, ніж у п'яти актах. Подібна структурна логіка спостерігається і в опері М. Скорика:

Пролог	Основна дія	Епілог
	I дія (1–2 карт.)	II дія (3–5 карт.)
<i>«Мойсей і сини Ізраїлю»</i>		<i>«Мойсей і потойбічні сили»</i>

Основна дія опери, що відбувається в двох актах (п'яти картинах), обрамовується прологом та епілогом. Це надає побудові оперного цілого рис аркоподібності, але, в даному випадку не є ознакою смислової замкненості. Епілог опери є значно скороченим варіантом прологу. Якщо в пролозі логіка емоційно-смислового розгортання йде від страждання і болю до надії на світле майбутнє, то в епілозі використаний лише матеріал закінчення прологу, пов'язаний з образами мрії. Такий епілог, за словами Л. Кияновської, сприймається «як щось незмірно бажане, але віддалене, як міраж в пустелі, аніж реальний образ» [5, с. 527].

Окремо слід наголосити на зв'язку ідеї композиційної двочастинності основної дії з принципом антиномічності мислення, характерного для епохи бароко. У двох актах опери здійснюється розвиток її основного конфлікту «віри і невіри» в зовнішньому (I акт) та внутрішньому (II акт) планах дії.

Сценічні версії опери «Мойсей» успадковують ще один важливий естетичний принцип барокового театру, а саме прагнення вразити глядача надзвичайними сценічними ефектами в моменти зображення потойбічних сил (№ 18) і надприродних явищ (№ 25 — картина бурі як Божої кари під час смерті Мойсея). Так, у постановці Львівського театру сценічне оформлення названих моментів пов'язане із залученням хореографічного компоненту, запусканням диму; особливого значення набуває кольорове підсвічування. Усе це значно підвищує видовищність оперного спектаклю і, дійсно, справляє на глядачів яскраве враження.

Окрім характерних ознак втілення Біблійної теми в національному театральному мистецтві в опері «Мойсей» М. Скорика слід відзначити багатогранні впливи західноєвропейського музичного бароко.

Перш за все, відзначимо уважність ставлення композитора до відтворення в музиці смислового навантаження поетичного тексту. Мається на увазі використання музично-риторичних фігур та символів епохи бароко, підкреслення семантичної ролі тональності й тембру. Про те, що це є усвідомленим принципом, свідчать слова самого композитора: «Зразком написання духовної музики для мене служили, передусім, найбільші шедеври світової культури в цій сфері — твори Й. Баха та Г. Ф. Генделя. Я завжди подивляв їх унікальне відчуття біблійного слова, здатність перевтілити його в музиці, знайти геніально просту точку пети́ну слова і музичної інтонації» (цит за: [5, с. 66]).

Найчастіше в оперному полотні М. Скорика вживаються такі музично-риторичні фігури як *anabasis* та *catabasis*. Так, *anabasis* застосовується у № 7 в партії Мойсея на словах «Най царює над нами вовік отой кедр на Лівані!», «Ви ж буйайте до неба!». У № 19 мелодична лінія вокальної партії Мойсея поступово піднімається більш, ніж на октаву: «Так, з низин тих, мрачних і лячних, я хотів їх підвести до світлих висот, до свободи і честі!», де найвищі звуки символічно лунають на слові «свобода». Фігура *anabasis* звучить навіть в партіях представників царства пітьми Азазеля і Йохаведи: «Се піднявся страшний Вавілон» (№ 23).

Catabasis уперше зустрічається в пролозі на словах Поета, звернених до поневоленого, несвідомого своєї місії народу: «Тобі на таблицях залізних записано в сусідів бути гноєм». У № 8 в партії Мойсея названа фігура вживається на словах «замість статися сіллю землі, станеш попелом підлим» та «будеш ти мов розчавлений черв, що здихає на шляху». Цю ж фігуру зустрічаємо у вокальній партії Єгови (№ 24), що ілюструє такі слова «Тут і кості зотліють твої, на вірець і для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!».

Серед інших музично-риторичних фігур епохи бароко протягом опери знаходимо й наступні: *passus duriusculus* та *saltus duriusculus* (жорсткі хроматичні ходи та стрибки у вокальних партіях Авірона у № 4, Датана у № 9, Азазеля у № 18), *suspiratio* (короткі паузи у вокальній партії Поета, що зображають зітхання), *tmesis* (у № 18 в партії Мойсея зображає афект страху за допомогою розчленування вокальної мелодії паузами) тощо.

М. Скорик використовує також музично-риторичний символ *xреста*, за яким історично закріпилося значення хресних мук, страждання. Особливо промовистим є використання цього символу у вокальних партіях Поета (у Пролозі на словах «Народе мій, замучений, розбитий») та Мойсея (у № 23 на словах «Горе мій недоли!»).

Значну роль в опері «Мойсей» відіграє *семантика та драматургія тональностей*. Так, тональний план першого розділу Пролога знаходить-

ся в основному у сфері бемольних мінорних тональностей (*g-moll, es-moll, c-moll, as-moll*), які традиційно асоціюються в музиці з похмурими образами. У другому ж розділі Прологу («Та прийде час»), пов'язаного з образом надії на краще майбутнє, М. Скорик використовує більш світлі за колоритом дієзні мажорні тональності (*G-dur, Gis-dur, E-dur, Fis-dur*). Ефект ладотонального контрасту відобразився і у завершальному акорді Прологу, в якому по вертикалі поєднуються мажорний та мінорний тризвуки: *G-dur* та *g-moll*. Таке мажоро-мінорне забарвлення фінального акорду прологу може свідчити про амбівалентність трактування в опері конфлікту світла й темряви, добра й зла, віри та зневіри.

Сольні номери Мойсея найчастіше знаходяться у сфері похмурих тональностей, семантика яких підкреслює трагічну приреченість головного героя. Тональність *c-moll*, що символізує смерть в бавіських «Страстях за Матфієм», звучить у багатьох моментах виступів Пророка (№№ 6–8), у хоровому епізоді після смерті Мойсея (№ 26).

В опері М. Скорика знаходимо п-риклади, що підтверджують усвідомлення композитором *семантичної ролі тембру*, при чому як вокального, так і інструментального. Показово, що для характеристики величких Біблійних постатей композитори нерідко обирали саме тембр баса. Зокрема, ця закономірність спостерігається в «Страстях за Матфієм» Й.-С. Баха, де партію Ісуса виконує бас, також в партіях Мойсея в ораторії «Ізраїль в Єгипті» Г. Ф. Генделя, опері «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні. У руслі цієї історичної традиції знаходиться вокально-темброве рішення образу Мойсея в опері М. Скорика.

Певне семантичне значення в партитурі М. Скорика має тембр труби. І це не випадково. Зі Старого Заповіту відомо, що Сам Бог наказав Мойсею зробити дві срібні труби, викарбовані для виконання перших ритуальних функцій: богослужбової та військової⁸. Господь наказав зробити тільки срібні труби. Тому вони мали священний статус і називали-

⁸ Про це розповідається в книзі Чисел з «П'ятикнижжя Мойсея», розділ 10: «1. И сказал Господь Моисею, говоря: 2. сделай себе две серебряные трубы чеканные, сделай их, чтобы они служили тебе для созывания общества и снятия станов; 3. когда затрубят ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания; 4. когда одною трубою затрубят, соберутся к тебе князья и тысяченачальники Израилевы; 5. когда затрубите тревогу, поднимутся станы <...> тревогу пусть трубят при отправлении в путь; 7. а когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу; 8. сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами; это будет вам постановлением вечным в роды ваши; 9. и когда пойдете на войну в земле вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами — и будете воспомянуты пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших; 10. и в день веселия вашего, в праздники ваши, и в новомесячья ваши трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших, и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим, Я — Господь Бог ваш» (цит. за: [2, с. 114]).

ся священними трубами. Їх положення в дохристиянську епоху схоже зі значенням дзвонів в християнську еру.

Семантика трубних гласів у Старому Заповіті, за В. Грачовим, пояснюється залежно від контексту. Під час богослужіння трубний глас усвідомлювався як символ присутності Бога, мольба Богу про прийняття жертви, про вигнання злих духів; під час війни, баталій — як тривога, яка включає в себе мольбу до Господа про дарування перемоги, сигнал до атаки на полі битви, що надихає воїнів. У будь-яких ситуаціях, резюмує В. Грачов, трубні сигнали мали сакральний смисл: усі вони асоціювались з волею і гласом Божим [2, с. 116].

Трубні гласи в опері М. Скорика звучать перед появою Мойсея та його промовами. У музикознавчій літературі цей мотив труб отримав назву «лейтмотива пророцтва». Зокрема, він звучить перед першою появою Мойсея на сцені (№ 6). У контексті змісту твору семантика тембру дозволяє композитору підкреслити, що Мойсей не просто людина, а Пророк Божий, всі його вчинки і промови ініційовані Божою волею і є її безпосереднім вираженням.

Як відзначає В. Грачов, іноді удаваними, хибними трубними гласами користувались заколотники, зрадники. Це спостереження пояснює нам причину введення тембру труби в № 9, де інструментальні репліки труби супроводжують промову заколотника Авірона; в № 18, де сигнал труби передуює появі демона Азазеля. Недобрі, темні сили прагнуть ввести народ (№ 9) та Мойсея (№ 18) в оману, хибно імітуючи трубний глас як вираження Божественної волі.

Паралелі з культурою західноєвропейського бароко примножуються наявністю *ознак пасіонності* в сюжетно-драматургічній канві твору М. Скорика. Так само, як і в бахівських пасіонах, у сюжеті опери «Мойсей» розвинена емоційно-психологічна лінія страждання головного героя, контурно накреслена типова для пасіонів логіка «зрада — суд — розп'яття (смерть)». Паралелі з епізодом «Моління про чашу» в «Страстях за Матфієм» Й.-С. Баха викликає ситуація молитовного звернення Мойсея до Єгови «Обізвися до мене ще раз! Обізвися мій батьку!» (№ 17). Функція деяких скорикових хорів викликає аналогії з хорами *turbae* (№ 11 в епізоді побиття й вигнання Мойсея хор заколотників під проводом Авірона і Датана проголошує «За каміння! Нехай загине!») та хорами лінії співчуття в пасіонах (№ 26). Інтонаційно-конструктивну подібність до теми вступу зі «Страстей за Матфієм» виявляє початкова тема Прологу з оперної партитури М. Скорика (поступальний висхідний мелодичний рух, витримана гармонічна опора у басу). Рисами спорідненості з бароковими ораторіями на Біблійний сюжет пов'язаний декламаційно-псалмодичний стиль вокальної партії Мойсея, що поєднує в собі ознаки мелодекламації, кантилени і псалмодії.

Усе вищезазначене засвідчує наявність в опері М. Скорика «Мойсей» розвиненої системи зв'язків з традиціями національного та західноєвро-

пейського бароко. Якщо закономірності композиційно-драматургічної будови твору виявляють спорідненість з національними театральними традиціями, то особливості його музичної мови характеризуються чітко вираженою опорою на музично-інтонаційний досвід західноєвропейського бароко. Відсутність прямих паралелей між інтонаційною атмосферою опери М. Скорика і традиційним музичним оформленням українських шкільних драм (православний церковний спів, духовні канти) пов'язане, вірогідно, з прагненням композитора настроїти слухача не стільки на національно-релігійний, скільки на надпросторовий, надконфесіональний рівень сприйняття концепції твору.

Список використаних джерел

1. Берегова О. М. Опера «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення / О. М. Берегова // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. — Вип 9. — К. : ДАКККіМ, 2006. — С. 136–144.
2. Грачев В. Н. Сакральные смыслы ветхозаветных трубных гласов и русская военно-духовая музыка: отрицание генезиса или сохранение традиции? / В. Н. Грачев // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы науч. конф. — Сб. 47. — М. : Науч. тр. МКГ имени П. И. Чайковского, 2004. — С. 113–122.
3. Зубрицька М. О. Смісл і абсурдність буття у поемі І. Франка «Мойсей» / М. О. Зубрицька // Сучасність. — 1993. — № 2. — С. 110–115.
4. Кияновська Л. О. Музична візія франкового пророка («Мойсей» М. Скорика в контексті та поза контекстом постмодернізму) / Л. О. Кияновська // Мистецькі обрії' 2005–2006. — Вип. 8–9. — К. : АМУ, 2006. — С. 177–183.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / Л. О. Кияновська. — Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. — 591 с.
6. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст. / Л. П. Корній. — К. : Інститут української археографії АН України, 1993. — 185 с.
7. Корній Л. П. Українська шкільна драма XVII — першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру / Л. П. Корній // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. статей / [ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко]. — Вип. 89. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. — С. 446–460.
8. Литературный энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
9. Сулима В. І. Біблія й українська література / В. І. Сулима. — К. : Освіта, 1998. — 400 с.

Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. Стаття присвячена дослідженню опери «Мойсей» М. Скорика в аспекті спадкоємності з національними та західноєвропейськими традиціями втілення Біблійної теми. Виявлено багато-

каналні зв'язки твору М. Скорика з естетикою та поетикою української шкільної драми, музично-риторичним тезаурусом західноєвропейського бароко.

Ключові слова: М. Скорик, І. Франко, опера «Мойсей», українська шкільна драма, музично-риторичні фігури.

Деревянченко Е. А., Овчинникова А. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексте национальных и западноевропейских традиций. Статья посвящена рассмотрению оперы «Мойсей» М. Скорика в аспекте преемственности с национальными и западноевропейскими традициями воплощения Библейской темы. Выявлены многоканальные связи произведения М. Скорика с эстетикой и поэтикой украинской школьной драмы, музыкально-риторическим тезаурусом западноевропейского барокко.

Ключевые слова: М. Скорик, И. Франко, опера «Мойсей», украинская школьная драма, музыкально-риторические фигуры.

Derevianchenko O., Ovchinnikova G. M. Skoryk's opera «Moses» in the context of national and Western European traditions. The article is devoted to consideration of M. Skoryk's opera «Moses» in the aspect of succession with national and Western European traditions of embodiment of biblical theme. Multichannel connections of M. Skoryk's work with aesthetics and poetics of Ukrainian school drama, musical-rhetorical thesaurus of the Western European Baroque are revealed.

Key words: M. Skoryk, I. Franko, opera «Moses», Ukrainian school drama, musical-rhetorical figures.

УДК 781.41+781.5

І. І. Балашова

МОДУЛЯЦІЯ І ФОРМА

Назва цієї статті може спровокувати у читача питання: а чи не запізно автор вирішив залучитись до здавалося б давно вичерпаної теми? Що нового можна сказати про наукове поняття, вік якого налічує не одне століття, а значення явищ, що ним описуються, вже не потребує додаткових підтверджень? Але, як відомо, ніщо не буває таким оманливим як очевидність, на що свого часу натякав ще Августин Блаженний, шукаючи відповіді на питання: що є час? На місці славнозвісного вченого може опинитись кожний охочий ознайомитися з науковою (і не обов'язково науковою) думкою стосовно того, що ж можна (чи не можна) називати модуляцією з точки зору її значення у формі?

І хоча висвітленню цих питань присвячено чимало науково-дослідницької і навчально-методичної літератури, ще й сьогодні термінологічний апарат теорії музики, в тому числі й теорії гармонії, не позбавлений внутрішньої суперечливості та розмитості, помітних і в поглядах як на

© І. І. Балашова, 2012

саму природу модуляції, так і на критерії, якими слід керуватися при її видової диференціації. У першу чергу це стосується змістовного тлумачення самого поняття, де виявляється доволі розбіжностей, відмінних смислових нюансів, а то і прямих протиріч. Так, наприклад, уже переклад терміну «модулювання» як «ладування» супроводжується різною змістовною інтерпретацією означених ним процесів. Якщо В. Золочевський трактує їх як оперування різними ладами, то Ю. Холопов, навпаки, розуміє під останнім перебування в одному незмінному ладі. Не менш показовими є протилежні точки зору на роль гармонічного фактору у визначенні наявності модуляції як такої, де, за думкою І. Спосібна, «Модуляцією називається введення всякого іншотонального елемента» [7, с. 39], у той час як німецький музикознавець Г. Ерпф стверджує, що «<...> в гармонії взагалі немає критерію для модуляції» (цит. за: [10, с. 337]).

Сама констатація цих розбіжностей може бути оцінена не тільки як свідчення існування ще не остаточно розв'язаної теоретичної проблеми, але й як досить вагомий привід для подовження її подальшого обговорення. Особливої, перед усім практичної актуальності це обговорення набуває з точки зору методики викладання загального курсу гармонії, бо в ситуації навчального процесу філософська риторика без сумніву має поступитися місцем досить ясним і чітким визначенням робочих понять.

Не ставлячи за мету розв'язання цієї безумовно складної проблеми, ми повинні з самого початку визначити суто прагматичний підхід до розглядання пов'язаних з нею питань. Вони окреслені практичними потребами вузівського курсу гармонії, а ще конкретніше — гармонічного аналізу, значення якого з точки зору формування професійно грамотного музиканта-виконавця важко переоцінити. Саме тут має відбутися кінцеве об'єднання набутих у процесі слухання і виконання музики інтуїтивних уявлень з теоретичними знаннями щодо законів гармонічної організації твору, розуміння їх діалектичної пов'язаності із всією системою засобів музичної виразності, притаманних різним культурно-стильовим епохам та індивідуальній авторській мові. Складні завдання, що постають перед студентами при переході від ознайомлення з різними техніками модулювання до обговорення як загальних закономірностей тональної будови музичних форм, так і їх підпорядкованості композиційно-драматургічним особливостям конкретного художнього твору, потребують від них відмови від звичної методики «шкільного» аналізу та формування навичок так званого «цілісного аналізу», взятого в його гармонічному аспекті.

У цьому сенсі тема «Модуляція і форма», що створює змістовне ядро більш широкої проблеми «Гармонія і форма», може бути уподібнена значенню своєрідного «спільного акорду», який органічно об'єднує завдання двох провідних навчальних курсів — «Гармонії» та «Аналізу

музичних творів». Їх головною метою є формування у студентів навичок самостійного аналізу музичного тексту, що має стати обов'язковим етапом попередньої роботи над новим твором, як запорука адекватного розуміння авторського задуму та основа розробки переконливої виконавської концепції.

Не менш складним і відповідальним цей момент «переосмислення функцій» є і для педагога, який веде курс. Окрім розкриття значущості модуляції як одного з фундаментальних чинників організації «форми як процесу» (Б. Асаф'єв), викладач повинен оснастити студентів відповідним термінологічним словником і підпорядкувати аналітичний процес двом найважливішим завданням: спрямованості на узагальнення результатів поточного гармонічного аналізу, що можуть бути відображені у вигляді аналітичної карти із заданим змістовним алгоритмом та вмінню виявляти і адекватно інтерпретувати ті особливості протікання гармонічних процесів, які на тлі знаних закономірностей оцінюються як притаманні саме цьому музичному твору і втіленому в ньому авторському художньому задуму.

Обговоренню деяких проблем, пов'язаних з цими завданнями, і буде присвячена ця стаття, *метою* якої є спроба запропонувати шляхи їх можливого розв'язання.

Як вже зауважувалося вище, перша проблема, з якою стикається студент при вивченні теми — це відсутність певної ясності у визначенні критеріїв встановлення модуляційного «статусу» тих чи інших проявів тонального руху та змістовного наповнення таких важливих понять як «модуляція», «відхилення», «зіставлення». Останні два інтерпретуються і визначаються в залежності від розуміння центрального поняття, і саме в цьому частіше всього криються розбіжності відносно того, до явищ якого рангу вони належать.

Так, наприклад, І. Дубовський, обговорюючи процес зміни тональностей, підкреслює, що він може здійснюватися «шляхом модуляції, або відхилення, або зіставлення» [3, с. 5]. З цього витікає, що два останні не підпорядковані першому і розглядаються як різні способи реалізації тонального руху. Ю. Тюлін, а за ним і Т. Бершадська трактують відхилення як окремий випадок недосконалої модуляції, в той же час Ю. Холопов принципово проти віднесення відхилень до явищ модуляційного рангу, оцінюючи їх як фактор ускладнення внутрішньої структури тональності.

Позиція Ю. Холопова нам видається найбільш слушною, і, в даному випадку, ми приєднуємося до неї (а водночас і до позиції Скребкових, погляди яких на відхилення близькі до погляду Ю. Холопова), пропонуючи таке формулювання поняття:

відхилення — ефект короткочасного тяжіння до акордів нетонічної функції, що утворюється за допомогою побічних домінант і субдомінант і не порушує усталеності основної тональності.

Таким чином, цей термін виводиться за межі модуляційної проблематики, бо в цьому розумінні він не субординується з центральним поняттям.

Критерієм установлення змістовного співвідношення понять «модуляція» і «зіставлення» може бути, на наш погляд, розуміння феномену музичного руху, з законами організації якого і пов'язувалась «наука добре модулювати» ще з часів Августина Блаженного. У пошуку відповіді на питання, чи може зіставлення розглядатись як прояв руху, бо зовнішні прикмети його тут дійсно видаються зведеними до мінімуму, раціональним уявляється звернутись до тлумачення самого феномену руху як такого. У відповідній статті СЕС воно формулюється як «<...> зміна взагалі <...>» [2, с. 363]. Отже, можна зробити висновок, що сам факт зміни тональності, незалежно від способу його реалізації, вже є проявом руху. Нагадаємо, саме так, як «зміна стану», формулюється і загальнонаукове поняття модуляції, що надає підстави вважати зіставлення як один із її різновидів.

Класична теорія розглядає і оцінює феномен модуляції з двох основних позицій:

- з точки зору техніки виконання;
- з точки зору значення в формі.

У першому випадку в центрі уваги міститься сам «механізм» виконання модуляції, логіка її перебігу і засоби реалізації. У другому – розкривається роль модуляції як одного з важливіших витоків та стимулів музичного розвитку. Саме тут виявляє себе істинне значення модуляції для музичного мислення величезної епохи мажоро-мінору. Напрацьовані нею логіка і найбільш загальні закони організації тонального руху склали міцний, віками незрушений фундамент практично всіх музичних форм, які і до сьогодні не втратили своєї актуальності. Закономірною тому є незмінна узгодженість питань діалектичної взаємообумовленості суто гармонічних та композиційно-архітектонічних факторів не тільки в обговоренні проблем формоутворення, але й там, де мова йде про визначення самого феномену модуляції, а, відповідно, і про змістовне наповнення цього теоретичного поняття.

Тут окреслились дві полюсні «точки відрахування»: суто гармонічна (І. Способін) і композиційно-тематична (Г. Ерпф). І хоча переважна більшість музикознавців певною мірою враховують значення обох факторів, все ж визначення чітких ознак модуляції як такої і досі є завданням, що потребує свого розв'язання з точки зору методики гармонічного аналізу.

Так, Т. Бершадська в «Лекціях з гармонії» формулює визначення поняття наступним чином: «Під модуляцією розуміється всіляка зміна сталої структури» [1, с. 100]. Заміна терміна «тональність» більш ней-

тральним «структура» здається доволі слушним, бо дозволяє залучити до розгляду під цим кутом зору ті процеси і явища, які не пов'язані з тональним мисленням епохи мажоро-мінору. Але відкритим залишається питання про визначення ступеня тих зрушень, що можна оцінювати як модуляційні.

Позиція Ю. Холопова, окреслена, зокрема, в підручнику «Гармонія. Теоретичний курс», свідчить про наслідування такої трактовки модуляції, якою вона склалась в німецькому музикознавстві під впливом знаної роботи Г. Рімана. І хоча свого особистого варіанту визначення поняття Ю. Холопов не наводить, обмежуючись посиланням на загальноприйнятий його варіант — модуляція є зміна тональності, — весь хід його міркувань з приводу розмежування явищ на «модуляцію» та «немодуляцію» свідчить про надання переваги критерію тематизму і композиційного розташування. Відповідь на питання, що вважати модуляцією, а що — однотональним викладенням, на його думку, слід шукати, насамперед, в перебігу тематичних подій, тобто в тематичному плані форми: «<...> це питання <...> не може бути вирішеним поза зв'язком з тематизмом і формоутворенням» [9, с. 444].

Безперечно слушне за своїм методологічним значенням це положення призводить, однак, до розмиття критерію розрізнення модуляцій і однотонального руху в однотемних композиціях і в межах викладення однієї теми. Як оцінювати тональну активність багатьох бетховенських тем? Чи називати модуляцією зіставлення *B-dur* з *Ges-dur* в межах тричастинного експозиційного викладення теми головної партії в I частині фортепіанної сонати Ф. Шуберта *B-dur*? Чи містить модуляції прелюдія *C-dur* з I тому ХТК Й.-С. Баха та безінтермедійні фуги бароко? Питання можна множити без кінця...

З позицій, що їх сповідають прихильники орієнтації перед усім на критерій тематичної будови форми, тут не можна було б вбачати жодних підстав для розмови про неї. І хоча Ю. Холопов усе ж визнає існування внутрішньотемних модуляцій, але лише після доволі просторових роз'яснень, чому в простих формах типа періоду, двох- і тричастинних репризних композиціях немає «справжньої (великої) модуляції» [9, с. 445]. Сам принцип диференціації модуляційних явищ, з точки зору їх «вагомості» у формі, є безумовно вірним і цінним, однак, навряд чи такі характеристики як «справжня» або «не справжня» можуть використовуватись у значенні чітких орієнтирів.

Та й сама абсолютизація тематичного критерію не вільна від певних вад. Цілком очевидно, що при розподілі модуляцій на внутрішньотемні та межтемні до уваги береться, перш за все, тематизм класичного типу, який склався в умовах гомофонно-гармонічної фактури. Але цей орієнтир може не спрацьовувати у творах з «акласичним» тематизмом, де його властивос-

ті не відповідають класичним, бо вони ще не склались, або, навпаки, вже не є дійсними. У такому разі слід було б визнати, що в однотемних фу-гах, особливо безінтермедійних, взагалі не може бути модуляцій, оскільки критерій «введення нової теми» тут є неприйнятним, а специфіка поліфонічного тематизму не передбачає занадто складної тональної структури самої теми, що робить неактуальним поняття внутрішньотональної модуляції. Навряд чи це можна визнати відповідаючим справжньому стану речей, бо тональний рух є одним з провідних чинників побудови форми фуги. Сумісно з прийомами структурного розвитку теми, інтонаційною виразністю «полілога» голосів, тональні події складають своєрідний музичний «сюжет», а їх розпорядок стає ознакою розмежування композиційних розділів. Не менш складною з цієї точки зору виявляється ситуація в тих випадках, коли неможливо або принаймні досить складно виявити межі «теми» і «не-теми», наприклад, в так званому «фоновому» типі тематизму, що є вельми характерним для багатьох барокових прелюдій, у сучасних різновидах «мікротематизму» тощо.

На наш погляд, більш раціональним при висвітленні значущості та рівня організуючої дії модуляції є апелювання не до категорії теми, що є явищем історично та стилістично рухливим, а до тих двох найважливіших рівнів сприйняття форми, які визначаються як **синтаксис та композиція**.

Врахування обох рівнів протікання процесів у формі може, з одного боку, стати інструментом адекватної оцінки модуляційних явищ з точки зору зони та радіусу їх дії, розкриття діалектичного зв'язку тональних процесів різного масштабу, де «імпульси», виникаючи на одному рівні, обумовлюють характер тонального розвитку на іншому. Не випадково Є. Назайкінський, при обговоренні ієрархічності та взаємозалежності різномасштабних елементів форми посилається на можливості класичної системи ладогармонічних відносин, зокрема на «<...> здатність тоніко-домінантових зв'язків об'єднувати в одне ціле як звуки мотиву, так і частини великих циклічних творів» [6, с. 50]. З другого боку, воно може забезпечити нові можливості в плані поширення цього принципу диференціації модуляцій на різний історико-стильовий музичний матеріал.

Виокремлюючи три масштабні рівні сприйняття музичного твору, Є. Назайкінський до сфери синтаксису відносить зв'язки малих, а до композиції, відповідно, — великих побудов, що пов'язані за законом діалектики частини і цілого. Отож, ми пропонуємо з точки зору «радіусу» енергетичної дії модуляцій та масштабу елементів форми, межі яких вони окреслюють за допомогою тональних змін, поділяти їх на **модуляції композиційного та синтаксичного рівнів**.

До модуляцій композиційного рівня пропонується відносити ті, що фактом зміни тональності сприяють підкресленню меж композиційних

розділів форми. Як правило, такі модуляції відбуваються в «примежових» зонах, співпадаючи або з моментом завершення якогось розділу, або окреслюючи початок нового, або пов'язуючи два різних розділи.

Відповідно вони можуть бути умовно поділені на:

— *ініціальну* — тобто таку, що підкреслює початок нового розділу зміною попередньої тональності. Зазвичай нова тональність вводиться шляхом зіставлення, створюючи ефект своєрідного тонального «зсуву», який покликаний посилити яскравість моменту початку нового розділу;

— *зв'язкову* — ту, що пов'язує два різних композиційних розділи або шляхом створення ефекту кадансу-«вторгнення», або за допомогою спеціальної зв'язкової побудови. Такі модуляції частіше за все виникають на стику серединних розділів і реприз, де кадансові підтвердження повернення головної («об'єднуючої» за С. Танєєвим) тональності поєднують кінець серединного та початок репризного розділів у формах різної складності;

— *заключну* — тобто модуляцію, що співпадає з завершенням композиційного розділу і закріплюється кадансом заключного типу. Цей різновид є характерним для тонального руху в перших розділах простих форм, але зустрічається і в межах експозиційного викладення головних партій у випадку відсутності зв'язкової. Характерним прикладом такого роду є головна партія II частини фортепіанної сонати № 12 *F-dur* В. А. Моцарта, що являє собою взірць класичного модулюючого періоду.

У складних формах виникає необхідність у додатковій диференціації модуляцій композиційного рівня. Для цього можна скористатися термінологією, запропонованою Ю. Холоповим [9], але з деякими корективами.

Модуляції, що відбуваються на межах внутрішніх розділів простих форм, умовимося називати *малими модуляціями композиційного рівня*.

Модуляції, що підкреслюють межі між самими простими формами, що, в свою чергу, є частинами більш складних композицій, відповідно можуть бути названими *великими модуляціями композиційного рівня*. Такими, наприклад, є модуляції на межі I частини та Тріо в складній тричастинній формі, в той час, як модуляції, що відбуваються на межах внутрішніх розділів кожної з цих частин оцінюються як малі модуляції композиційного рівня.

До *модуляцій синтаксичного рівня* нами віднесені такі модуляції, які підкреслюють межі синтаксичних елементів форми типу фраз, речень або інших невеличких побудов, що виникають у різних типах переходів, зв'язок, тощо. Наявність або відсутність гармонічного кадансу при цьому не є вирішальним критерієм у встановленні самого факту модуляції, хоча й має суттєве значення. В свою чергу, ці модуляції, відповідно гра-

дації Т. Бершадської, можна розподілити на два види, враховуючи кінцевий результат тонального руху.

Короткочасні модуляції, що завершуються кінцевим ствердженням вихідної тональності в межах одного композиційного розділу пропонуємо називати *відхилюючими модуляціями синтаксичного рівня*. Прикладами цього можуть бути так звані модуляційні експозиційні періоди, досить типові для оформлення тем головних партій в сонатах Л. Бетховена, прелюдій О. Скрябіна та ін.

У випадку, якщо швидкоплинний перебіг тональностей завершується встановленням нового центру, такі модуляції пропонуємо називати *прохідними модуляціями синтаксичного рівня*. Вони притаманні різного роду зв'язковим, серединним побудовам, але можуть зустрітись і у вступних розділах, де імітується «пошук» основної тональності. Досить унікальним прикладом поетапного руху до головної тональності, на наш погляд, є прелюдія Ф. Шопена *a-moll*, де визначальна тональність встановлюється лише в заключній фазі цієї трагічної мініатюри.

Зрозуміло, що наведена класифікація має суто службовий характер і, як всяка схематизація, не вільна від вад і недоліків. Але, як показала багаторічна педагогічна практика автора, вона, по-перше, значно раціоналізує перебіг усіх форм навчального контролю за допомогою аналітичних тестів, що розроблені на її основі. По-друге, що, на наш погляд, набагато важливіше, це виховує у студентів звичку робити висновки щодо ролі тих чи інших гармонічних подій у формі і на основі їх характеру визначати композиційну функцію наданого для аналізу фрагмента. Більш того, в окремих випадках студенти демонструють здатність на основі даних висновків висунути припущення, частиною якої форми може бути цей фрагмент, що свідчить не тільки про розуміння діалектичної пов'язаності частини й цілого, але й вміння застосувати ці знання в ході аналітичних операцій.

Про методологічну актуальність такого підходу свідчить і обговорення його раціональності у зв'язку з проблематикою вузівського курсу аналізу музичних творів. Так, наприклад, В. Хлопкова в статті «Взаємовідношення звуковисотних і композиційних закономірностей як фактор методології аналізу музичних творів» підкреслює: «<...> ці рівні, взяті окремо, не дають змоги обійняти змістовний аспект форми цілісно. Взаємний зв'язок, взаємна обумовленість і рівнів форми, і засобів виразності, що будують форму, повинні бути взятими до уваги в процесі вивчення твору» [8, с. 55]. Плідність такого методологічного принципу, що склав основу так званого цілісного аналізу в радянському музикознавстві, була апробована досвідом багатьох десятиліть і не потребує пошуку додаткових аргументів. Приклади взаємозалежності ладогармонічних процесів, які розгортаються на обох рівнях сприйняття форми — синтаксичному і композиційному, — можна знайти в будь-якому художньо повноцінному

творі. Спробуємо, зокрема, продемонструвати скоординованість модуляційних процесів, що точаться в різних композиційних розділах фортепіанної сонати № 26 *op.* 81-а («Прощання») Л. Бетховена.

Увагу слуху одразу ж привертає незвично ліричне, проникливо-меланхолійне звучання ініціального мотиву, заснованому на так званому «золотому ході валторн». Його нисхідний варіант у поєднанні з повільним темпом та тихою динамікою аж ніяк не пов'язуються з тою первинною енергійністю, зазивним характером та бадьорістю, що зазвичай були притаманні цьому мотиву. Відчуття гострого душевного болю, несказанної туги посилюється ефектом «омінорювання», виникаючого внаслідок застосування такого зовні простого, але глибокого за змістом гармонічного прийому як «перерваний зворот». Він призводить до майже пластичної виразності чільного мотиву, що тихо згасає, никне, наче рука, безсило падаюча в прощальному жесті.

Однак, крім жанрової «модуляції» з сфери сигнальності (А. Сохор) у сферу скорботної лірики, поява мінорного акорду VI щ. розпочинає і процес руйнування ще не усталеної головної тональності *Es-dur*. Цей акорд поступово починає стверджуватися в ролі тоніки через «обростання» підпорядкованими йому побічними акордами та за допомогою двічі повтореного кадансу в *c-moll*. Лише наприкінці побудови виникає повернення до вихідної тональності, в якій і будується серединний каданс. Як результат суперництва двох тональних центрів, що призводить до ефекту відхилюючої модуляції синтаксичного рівня, перше речення розширюється до 6 тактів.

Друге речення становить наступний, ще більш тонально напружений етап розгортання музичного руху. Новий рівень динамізму визначається з самого початку через ще більшу гармонічну «деформацію» валторнового мотиву. Тепер він відкривається побічним зменшеним терцквартакордом, а завершується тризвуком VI низької, що дає початок нової, ще більш несподіваної відхилюючої модуляції вже в досить далеку на той час тональність — *Ces-dur*.

Такий яскравий за колоритом «зсув» потребував значно більшого часопростору для повернення назад та більш складної організації зворотнього тонального руху. У результаті це призвело не тільки до розростання другого речення (10 тактів порівняно з 6 у першому), але й до загальної його функціональної незамкненості. Рух припиняється на відхиленні до субдомінантового секстакорду (спочатку мінорного, потім — мажорного) і лише після третього несподіваного «удару» стрімко розгортається в напрямку до головної тоніки.

Таким чином, у розділі складається досить розвинений «тональний сюжет», сформований безперервними коливаннями між головним та побічними центрами, що призводить до виникнення ясно сприймаємих

на слух відхилюючих модуляцій синтаксичного рівня. І, якщо з точки зору образного змісту, вони дають привід для виникнення різних, суто індивідуальних асоціацій, то, з точки зору визначення композиційних функцій, тут безперечними є всі гармонічні ознаки вступного розділу, і, перш за все, вони концентровано виявляються в тональній нестійкості, в інтенсивному становленні головного центру, який у цьому процесі проходить через низку своєрідних діалектичних «заперечень». Панування субдомінантового напрямку модулювання має своє досить просте пояснення: попереду експозиція сонатного *allegro* з його традиційною спрямованістю в домінантову тональну сферу.

Особлива роль акорду та тональності VI шабля не обмежується рамками вступу до сонатної експозиції і знаходить своє подовження в тональному плані розробки. Тут ми стикаємось чи не з винятковим прикладом субдомінантового предикту до репризи! На заключній стадії розробкового розділу виникає зона *c-moll*. На тлі тривалого тонічного органного пункту протягом біля 15 тактів (доволі довго, якщо зважити на те, що вся розробка займає приблизно 40 тактів!) настійливо повторюється автентичне «оспівування» тризвуку *c-moll*.

Якщо ж прийняти до уваги тональний план всього сонатного циклу, де головній тональності крайніх частин (*Es-dur*) відповідає початковий *c-moll* середньої частини, то досить важлива роль цього побічного центру для тональної структури цілого стає цілком очевидною. Так, виникає щось подібне до поступового і послідовного розгортання провідної гармонічної ідеї, де постійне коливання між двома опорами виникає спочатку в межах акордово-функціонального звороту, потім, як два «оспорюючих» провідне місце тональних центра, в рамках синтаксичних побудов, на межі композиційних розділів і, нарешті, на рівні тонального плану циклічної композиції у цілому! Без сумніву, це може бути досить показовим прикладом доскональної продуманості гармонічного розвитку, всі масштабні рівні якого підпорядковані втіленню однієї ідеї. Приймаючи до уваги програмний зміст цього твору, не буде перебільшенням побачити в цьому один із факторів реалізації того філософсько-ліричного мотиву, що стане характерним для умонастрою багатьох композиторів-романтиків (згадаймо пісню Ф. Листа «Радість і горе»). Отож, виникає привід для висновку відносно не тільки стрункої гармонічної організації як такої, але й тенденції до семантичної символізації тональних відносин, що набувають значення фактору, важливого як для композиційного, так і драматургічного плану форми.

Підводячи стислий підсумок обговорення проблемних питань, пов'язаних з темою «Модуляція і форма», додамо, що запропонований підхід до їх розв'язання може бути корисним не тільки в плані теоретичного розкриття теми, але й допомогти у вирішенні низки проблем ме-

тодики гармонічного аналізу, практичне освоєння якої можна визнати одним із головних завдань вузівського курсу гармонії.

Список використаних джерел

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. — Л. : Музыка, 1978. — 199 с.
2. Движение // Советский энциклопедический словарь. — [4-е изд.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — С. 363.
3. Дубовский И. Модуляция / И. Дубовский. — М. : Музыка, 1965. — 83 с.
4. Золочевський В. Про модуляцію / В. Золочевський. — К. : Музична Україна, 1972. — 283 с.
5. Модуляция // Советский энциклопедический словарь. — [4-е изд.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. С. 420.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
7. Способин И. Лекции по курсу гармонии / И. Способин. — М. : Музыка, 1969. — 240 с.
8. Хлопкова В. Взаимоотношение звуковысотных и композиционных закономерностей как фактор методологии курса анализа музыкальных произведений / В. Хлопкова // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики : сб. тр. / [сост. З. Визель]. — Вып. 76. — М. : ГМПИ имени Гнесиных, 1984. — С. 43–56.
9. Холопов Ю. Гармония: теоретический курс / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1988. — 511 с.
10. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой взаимоотношений модуляций и формообразования у Бетховена / Ю. Холопов // Бетховен : сб. ст. / [сост. Н. Фишман]. — Вып. 1. — М. : Музыка, 1971. — С. 333–369.

Балашова І. І. Модуляція і форма. Стаття присвячена обговоренню теоретичних та методичних питань, пов'язаних з розкриттям значення модуляції як провідного фактору процесу формоутворення. Пропонується нова типологія модуляції з урахуванням різних рівнів форми, важлива як з точки зору питань класифікації, так і методики гармонічного аналізу.

Ключові слова: модуляція, гармонія, форма, композиція, синтаксис.

Балашова И. И. Модуляция и форма. Статья посвящена обсуждению теоретических и методических вопросов, связанных с раскрытием значения модуляции как ведущего фактора процесса формообразования. Предлагается новая типология модуляции с учетом разных уровней формы, важная как с точки зрения вопросов классификации, так и методики гармонического анализа.

Ключевые слова: модуляция, гармония, форма, композиция, синтаксис.

Balashova I. Modulation and form. The article deals with the discussion of the theoretical and methodological questions related to opening of value of modulation as a leading factor of process of forming. The new typology of modulation is offered, taking into account the different levels of form important both from the point of view of questions of classification and methodology of harmonic analysis.

Key words: modulation, harmony, form, composition, syntax.

II. Теоретичні та практичні проблеми музичного виконавства

УДК 788.51

В. П. Качмарчик

АРТИКУЛЯЦИОННАЯ ФОНЕТИКА¹ ВО ФЛЕЙТОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ XVI–XVIII ВВ.

Близость речевого произношения и физиологического механизма звукообразования на флейте стали определяющими для широкого применения различных фонемных структур с целью развития двигательных функций языка и формирования многообразных типов атаки при игре на инструменте. Использование слога вне речевого потока в артикуляционном процессе на флейте следует рассматривать как способ моделирования биомеханики звукоизвлечения, где согласные являются определяющими для атаки звука, а гласные оказывают решающее влияние на темброобразование звука в целом.

На сегодняшний день анализ фонемных структур — это наиболее доступный способ изучения механизма артикуляции, применявшегося на флейте в различные исторические периоды. Он дает возможность не только установить характерные черты музыкального произношения, но и изучить технологию звукообразования во флейтовом исполнительстве определенной эпохи, что имеет немаловажное значение для современных исполнителей на аутентичных инструментах, стремящихся к воспроизведению старинной музыки в ее подлинном звучании.

Характеризуя степень исследованности вопросов артикуляционной фонетики в истории флейтового искусства, отметим, что данная проблематика еще не нашла должного освещения в работах отечественных авторов. Среди наиболее известных публикаций советского периода, посвященных артикуляции на флейте, отметим статью профессора Московской консерватории Ю. Н. Должикова «Артикуляция и штрихи при игре на флейте» [1],

¹ Термин «артикуляционная фонетика» заимствован из языкознания. В языкознании артикуляционная фонетика является составной частью фонетики, представляющей раздел лингвистики, и изучает анатомо-физиологическую базу артикуляции (речевой аппарат) и механизм речепроизводства. В исполнительстве на флейте и других духовых инструментах объектом изучения артикуляционной фонетики является анатомо-физиологический механизм процесса звукообразования.

в которой рассматриваются методические аспекты развития артикуляционной техники в контексте современного исполнительства на инструменте и проводится частичный анализ фонемных основ типов атаки звука.

Более детальным исследованием исторических этапов развития артикуляционной фонетики при игре на флейте отличаются научные публикации зарубежных авторов. В отдельных из них [7; 8] мы находим достаточно разносторонний анализ фонемных структур флейтовой артикуляции различных исторических периодов. Также следует указать монографии А. Повелла [9] и Х.-П. Шмитца [10; 11], фрагментарно освещающие вопросы артикуляции и штрихов на флейте.

Однако, если рассматривать истоки возникновения двуслоговой артикуляции, влияние ее фонемных основ на формирование амбушюра и развитие звукообразовательного процесса на флейте, то в данном направлении достигнуты весьма скромные результаты. Поэтому указанный ракурс исследования артикуляционной фонетики по-прежнему остается актуальным для современной теории и практики флейтового исполнительства.

Исторический процесс формирования артикуляции на флейте как основы многообразия и богатства выразительности исполнения охватывает не одно столетие. На протяжении многих веков исполнители стремились к достижению совершенства музыкального произношения, и этот поиск продолжается по сегодняшний день.

Анализируя флейтовые трактаты, руководства, пособия и школы XVI–XVIII вв. можно заметить, что уже на начальных этапах становления флейтовой дидактики вопросам артикуляции отводилось значительное место в освоении инструмента. Показательным примером тому является одна из наиболее ранних «школ» для блокфлейты «*Opera Intitulata Fontegara*» (1535) [4] известного итальянского исполнителя-мультиинструменталиста и педагога С. Ганасси (1492–?). Для достижения выразительности при игре на инструменте ее автор выделяет три основных вида двуслоговых фонемных структур — *teke²*, *lere*, *tere*, которые предлагает использовать для трех видов атаки — твердой, мягкой и комбинированной (средней). Последняя (*tere*), состоящая из первого слога твердой атаки (*te*) и второго слога мягкой (*re*) служила промежуточным звеном между различной степенью твердости произношения. Однако указанными двуслоговыми построениями не ограничивается фонемная «табулатура» артикуляционной системы С. Ганасси, которая включала значительно большее количество вариантов одно-³ и двуслоговых построений:

² В итальянской транскрипции *teche*.

³ В «*Opera Intitulata Fontegara*» указаны следующие однослоговые структуры: *tar*, *ter*, *tir*, *tor*, *tur*; *dar*, *der*, *dir*, *dor*, *dur*; *kar*, *ker*, *kir*, *kor*, *kur*; *gar*, *ger*, *gir*, *gor*, *gur*; *lar*, *ler*, *lir*, *lor*, *lur* [4, с. 11].

С. Ганасси «*Opera Intitulata Fontegara*» (фрагмент) [4, с. 10].

Teche teche teche teche teche. Tere tere tere tere tere. Lere lere lere lere lere.
Tacha teche richi tocho ruchu. Tara tere tiri toro tmm. Lara lere liri lōro luru.
dacha deche dichi dōcho duchu. dara daredari daro daru.
chara chare chari charo charu.

Возникновение двуслоговой артикуляции в исполнении на духовых инструментах, скорее всего, произошло в переходный период между мензуральной и тактовой ритмикой. Применение для атаки звука не однословых фонемных построений, характерных для современной технологии флейтовой игры, а двуслоговых комбинаций с изменяющимися консонантами разной степени твердости было обусловлено необходимостью соблюдения различий в ритмике произношения сильной и слабой доли. В этом смысле использование двуслоговых фонемных структур становится весьма удобным способом выделения «хороших» (нем. *gute*) и «плохих» (нем. *schlechte*) звуков и открывает путь к формированию так называемой «пульсирующей» артикуляции.

Однако многообразию фонемных построений артикуляционной системы С. Ганасси не следует рассматривать лишь с позиций акцентной ритмики произношения. Не менее важную роль они могли сыграть в развитии техники языка. Употребление в механизме артикуляции предложенных С. Ганасси двуслоговых структур *teke, taka tiki, toko, tuku* с поочередным участием передней и задней частей языка значительно улучшало его двигательные функции. Сегодня указанная часть слоговой системы итальянского музыканта является основой «двойного языка» (англ. *double-tonguing*, нем. *Doppelzunge*) и широко используется при исполнении двойного и тройного стаккато⁴. Несмотря на то, что во времена С. Ганасси еще не существовало понятийной категории «двойной язык», он вполне отчетливо указывает на наличие в произношении двуслоговых структур прямого и обратного (возвратного) движения языка.

Описывая отличительные черты механизма атаки при прямом и обратном движении языка в слогах *teke*, итальянский музыкант подчеркивает, что если произношение *te* осуществляется передней частью

⁴ Эффективность применения *teke* для улучшения подвижности языка не была должным образом оценена современниками и преемниками итальянского музыканта. Исполнителям-флейтистам (И. И. Кванц, И. Г. Тромлиц и др.) затем понадобились долгие годы поиска, прежде чем они вновь пришли к слоговому сочетанию, предложенному С. Ганасси. Лишь спустя более чем два с половиной столетия в 1794 г. французский флейтист, профессор Парижской консерватории Ф. Девьенн в «*Nouvelle Méthode...*» предложит для двойного стаккато слоги *dou gue* (ду гё) [3], которые по механизму произношения согласных близки *teke*.

языка, то атака **ke** происходит в задней части рта [4, с. 11]. Таким образом, употребление слогов **teke, taka tiki, toko, tuku, tege, taga tigi, togo, tugu**, а также других вариантов с чередующимися передне- и заднеязычными согласными способствовало повышению двигательных функций языка и улучшению техники артикуляции. В этом смысле сложно согласиться с выводами А. Пауэлла, что слоги **teke** С. Ганасси применял только с целью образования твердой атаки [9, с. 38]. Отсутствие понятия «двойной язык», на наш взгляд, вовсе не исключало возможности употребления фонемной структуры **teke** для улучшения двигательных функций языка. Тем более, что сам автор упоминает о необходимости высокой скорости произношения слогов.

Еще одним важным достижением артикуляционной системы С. Ганасси является применение широкого спектра гласных. В своем трактате он предлагает использовать практически все основные вокализмы — **a, e, i, o, u**. Столь широкий выбор гласных, скорее всего, был связан с особенностями вокальной техники, которая, как считал итальянский музыкант, должна стать основой на пути достижения выразительного произношения для всех инструменталистов.

Если попытаться сравнить артикуляционную фонетику С. Ганасси с фонемными основами артикуляции французских флейтистов, то между ними наблюдается резкий контраст. Подтверждением тому является «школа» для поперечной флейты, блокфлейты и гобоя (*Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois*, 1707) [6] Ж.-М. Оттетера (1684?–1762). Французский флейтист до минимума сужает фонемный ряд флейтовой артикуляции, ограничиваясь лишь двумя слогами **tu** и **ru** (**тю**, **рю**). Повсеместно используя лабиальный **u** (**ю**), он создает условия для формирования ю-образного амбушюра, способствовавшего большей концентрации выдыхаемого потока воздуха и созданию ненапряженной постановки губного аппарата. Заметим, что «улыбка грусти», являющаяся внешним признаком **тю**-слоговой артикуляции, впоследствии станет преобладающей среди представителей французской флейтовой школы.

Анализ артикуляционной фонетики Ж.-М. Оттетера показывает, что он не только радикально сокращает ее фонемный ряд, но и стремится к применению однослоговых структур. Предпочтение было отдано более выразительному и четкому **tu**, который вводится «<...> почти повсюду — в целых, половинных и особенно восьмых нотах. Если последние расположены на одной линии (повторяются) или идут скачками» [6, с. 24].

При восходящем или нисходящем движении восьмыми по диатоническим ступеням автор рекомендовал применять чередующиеся слоги **tu** и **ru** (2). Несколько необычным в данном примере может показаться

использование менее выразительного слога *ru* для атаки звука, расположенного на сильном, а *tu* — слабом времени доли. Необходимость в такой последовательности исполнения Ж.-М. Оттетер связывал с «ритмическим обострением» [6, с. 25].

2

Premier Exemple.

Mesure à Deux-temps

Tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux-temps.

Tu tu ru tu ru tu tu ru tu tu tu tu tu.

Что подразумевал Ж.-М. Оттетер под «ритмическим обострением»? Речь идет о характерном для французской манеры игры пунктирном ритме, вся сложность воспроизведения которого состояла в несоответствии записи нот их исполнению. Более точно его объясняет позже Ф. Куперен⁵: «Мы записываем по-другому, чем исполняем, <...> например, мы играем восьмые, идущие поступенно, так, как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные» [2, с. 29]. Исходя из этого, в указанном примере Ж.-М. Оттетера восьмые на сильное время доли следует играть с точкой, а на слабое как шестнадцатые (3). Применение *ru* в артикуляции звука на сильном времени, а *tu* на слабом связано с тем, что слог *ru*, как более продолжительный в произношении, целесообразнее было употреблять при исполнении восьмой с точкой, чем шестнадцатой. Другую комбинацию чередования слогов *tu* и *ru* французский флейтист предлагает в смешанных тактах восьмых с шестнадцатыми и скачкообразных оборотах. В этом случае использование *tu* на сильном времени выглядит более логично.

⁵ Я. И. Мильштейн в комментариях к переводу трактата Ф. Куперена указывает, что сложившиеся традиции, в плену которых находились французские музыканты, требовали любую пару равных по написанию нот, длительность которых была короче, чем длительность доли такта, исполнять неровно, затягивая первую ноту за счет второй. Порой доходило до абсурда: для того чтобы исполнитель играл ноты такими длительностями, как они были написаны, ставили пометку «равные ноты» [2, с. 133–134].



В своих рекомендациях Ж.-М. Оттетер допускает определенную свободу исполнителя при выборе слога. Он советует руководствоваться собственным вкусом и корректировать атаку языка в зависимости от того, «что приятнее звучит на слух». Ограничение использования *ru* распространялось лишь на исполнение трели и дублирование слога *ru* при артикуляции двух подряд нот, в которых *ru* и *tu* всегда должны были чередоваться [6, с. 27]. Касаясь исполнения других украшений, то их, как и трель, Ж.-М. Оттетер советует играть более выразительной атакой *tu*.

Рассмотрев технологические особенности артикуляционной фонетики С. Ганасси и Ж.-М. Оттетера, следует отметить, что уже на начальном этапе формирования флейтовой дидактики были разработаны фонемные основы всех видов атаки — твердой, мягкой, комбинированной и безязыковой (с помощью выдыхаемого потока воздуха). Широкий спектр предложенных С. Ганасси гласных и согласных позволил ему создать различные варианты одно- и двуслоговых структур, обеспечивавших многообразие выразительности произношения. Не менее значительным достижением итальянского музыканта стало формирование фонемных основ артикуляции с комбинированной передне- и заднеязычной атакой, способствовавших развитию подвижности языка.

Ж.-М. Оттетер, по сравнению С. Ганасси, предлагает значительное сокращение количества фонемных структур, ограничиваясь двуслововым построением *turu*. Минимизация флейтовой артикуляционной фонетики была обусловлена исполнительским прагматизмом французского музыканта, стремившегося к оптимизации фонемных основ по практическим соображениям. Тем самым ему удается уйти от чрезмерной детализации слоговой системы и определить рациональный тип фонемных построений для развития техники языка и выразительности в целом.

Список использованных источников

1. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте / Ю. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 10. — М. : Музыка, 1990. — С. 6–18.
2. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Ф. Куперен. Искусство игры на клавесине. — М. : Музыка, 1973. — С. 76–151.

3. Devienne F. Nouvelle méthode pour la flute / F. Devienne. — Fax : Firenze, 1984. — 77 s.
4. Ganassi S. La fontegara. Opera intitulata fontegara / S. Ganassi. — Venedig, 1535. — 162 p.
5. Hotteterre J.-M. Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois / J.-M. Hotteterre. — Paris, 1707. — 50 p.
6. Hotteterre J.-M. Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce et du Haut-Bois / J.-M. Hotteterre. — Paris, 1707. [Deutsche Übertragung von H. J. Hellwig]. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1958. — 48 s.
7. Hübner-Hinderling R. Artikulation oder Der Versuch, die Musik mit der Sprache zu versöhnen — nicht nur für Blockflötisten / R. Hübner-Hinderling // Tibia. — 1991. — N 2. — S. 421–424.
8. Leonard Petra G. Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert / Petra G. Leonard // Tibia. — 1980. — N 1. — S. 1–9.
9. Powell A. The Flute / A. Powell. — Yale University Press, 2003. — 347 p.
10. Schmitz H.-P. Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters / H.-P. Schmitz. — Kassel, 1958. — 89 s.
11. Schmitz H.-P. Quantz heute: Der «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen» als Lehrbuch für unser Musiziren / H.-P. Schmitz. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. — 83 s.

Качмарчик В. П. Артикуляційна фонетика у флейтовому виконавстві XVI–XVIII ст. Стаття присвячена питанням історії формування флейтової артикуляційної фонетики XVI–XVIII ст. Розглядаються флейтові трактати С. Ганассі і Ж.-М. Оттетера, аналізуються фонемні структури артикуляційної техніки і особливості виразності вимови на інструменті.

Ключові слова: флейта, артикуляційна фонетика, склад, фонемні структури, атака язика, С. Ганассі, Ж.-М. Оттетер.

Качмарчик В. П. Артикуляционная фонетика во флейтовом исполнительстве XVI–XVIII вв. Статья посвящена вопросам истории формирования флейтовой артикуляционной фонетики XVI–XVIII вв. Рассматриваются флейтовые трактаты С. Ганасси и Ж.-М. Оттетера, анализируются фонемные структуры артикуляционной техники и особенности выразительности произношения на инструменте.

Ключевые слова: флейта, артикуляционная фонетика, слог, фонемные структуры, атака языка, С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер.

Kachmarchyk V. P. Articulatory phonetics in the flute performance in the 16–18th centuries. The article covers the history of articulatory phonetics formation in the 16–18th centuries. S. Ganassi and J.-M. Hotteterre flute treatises are considered, phonemic structures of articulatory technique and peculiarities of expressive pronunciation on the instrument are analyzed.

Key words: flute, articulatory phonetics, syllable, phonemic structures, tongue attack, S. Ganassi, J.-M. Hotteterre.

ЧИТАННЯ ПАРТИТУР ЯК ВИД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Феномен інтерпретації є настільки унікальним, всеосяжним, багатограним, що на сучасному етапі вже став своєрідною універсалиєю, аналітичним інструментом у пізнанні численних явищ музичної культури.

Про це свідчить і розмаїття видів інтерпретації, таких як: виконання, дослідження, редакція, описання, аранжування, перекладання тощо. Усі ці розповсюджені форми роботи з музичним твором викликають до життя все більш нових питань стосовно об'єктивності, суб'єктивності і, звісно, адекватності інтерпретаційного розуміння музичних явищ, його істинності та правомірності.

Існування різних — синонімічних, антиномічних, іноді дуже суперечливих інтерпретацій одного й того ж твору призводить до актуалізації такого явища як *множинність істин*.

З цієї точки зору показовою уявляється саме позиція мислителя сучасності. С. Великівський — видатний науковець ХХ століття — вважає, що сутнісно-змістовною характеристикою культури є засіб покладання смислу, тому що культура — це свідомо або мимовільна спроба розкрити та ствердити смисл людського життя та співвіднести його із смислом існування сутності [1, с. 18]. У такому розумінні позиція мислителя характеризується тим, що він є індивідом, який не вже «знайшов», а тільки ще «шукає». Тобто йдеться не про результат пошуку істини, а про його процесуальність.

Мислитель розміщує себе не в центрі єдиної з можливих істин, а припускає виправданість й іншої точки зору, таким чином істина свідомо вважається багатогранною сукупністю, яка не є досяжною жодному з володіючих певною істиною, тобто частковою складовою смислової цілісності. Інакше, всюди пробиває собі шлях особливе, відносно-доповнює бачення явищ та пізнаючої її особистості [1, с. 19]. Таким чином, множинність істин є об'єктивною якісною характеристикою діяльності музиканта. У цьому контексті відносно-доповнює бачення втілюється в сукупності окремих уявлень, розумінь і трактовок, які органічно і «цілевідповідно» (термін Е. Ільєнкова [2, с. 163]) утворюють унікальне музично-естетичне ціле — культурно-історичний образ твору.

Безумовно, існує думка про безкінечність варіативних можливостей інтерпретації. Реально — це далеко не так, про що свідчить наявність

певних обмежень діапазону трактовок. Саме цей факт переводить інтерпретацію із площини психологічної свободи (навіть, сваволі) в площину наукового методу дослідження, що потребує її логіко-історичного обґрунтування та обов'язкового вираження в комунікативно спрямованому тексті. У цьому її принципова відмінність від суб'єктивно-особистісних процесів переживання та усвідомлення явищ дійсності. Ці процеси, природно, постійно існують у «мікрокосмосі» особистості, але вони не завжди несуть у собі комунікативну необхідність в якості «повідомлення». При цьому підкреслимо, що саме ця риса інтерпретації передбачає її причетність до наявного соціокультурного контексту, загального для тієї або іншої групи людей в конкретний історичний момент.

Як творчий акт, інтерпретація не може претендувати на абсолютну істинність, але вона повинна характеризуватися певною правомірністю та правдивістю. Це визначає її підкорення нормам мислення конкретної культури, тобто її культуровідповідність.

Таким чином, у розгорнутому вигляді інтерпретація представляє собою один з найбільш рафінованих культурологічних методів дослідження, який включає ідеї феноменології, герменевтики, теорії інформації, семантики, семіотики тощо.

Зазначимо, що кожний вид інтерпретації передбачає використання певного набору знань та навичок відповідних до специфіки остаточного результату у вигляді комунікативно спрямованого тексту. Це стосується і читання (прочитання) партитури.

Не викликає особливих заперечень, що процес «озвучення» партитури є своєрідним перекладенням, що являє собою одну з провідних складових інтерпретації. Саме у цьому випадку принципове значення має усвідомлення та осмислення культуровідповідності отриманого результату. Це дає можливість репрезентувати музичний твір як феномен, який представляє конкретну культуру у всій цілісності її характеристики: від особливостей відбору засобів виразності через драматургічні та композиційні особливості музичного мислення до пізнання-розуміння художньої картини Світу в контексті образно-сміслового змісту.

Необхідно підкреслити, що перекладання багаторівневої фактури, викладеної в партитурі, в більш спрощену форму, обмежену з точки зору тембральних та фізичних можливостей, безпосередньо пов'язане з поняттям «переклад», головним «механізмом» якого вважається діалог як первісний акт мислення. За визначенням Ю. Лотмана, призначення цього діалога полягає в привнесенні різноманітності проявів життя в упорядковану сферу теорії [3, с. 233].

Концепція Ю. Лотмана представляє абстрактно-узагальнюючу сутність системи «пізнання—розуміння» на рівні співвідношення процесів відтворення та створення явищ культури в загально-філософському ро-

зумінні [3, с. 193]. Уявляється доречним така систематизація основних запропонованих дослідником положень:

ІНВАРІАНТНІСТЬ як рівень **АСИМЕТРІЇ**

АСИМЕТРІЯ як передумова **ДІАЛОГА**

ДІАЛОГ як механізм **ПЕРЕКЛАДУ**

ПЕРЕКЛАД як акт **МИСЛЕННЯ**

МИСЛЕННЯ як процес **ПІЗНАННЯ**

Під асиметрією розуміємо різницю семіотичних структур, що і спостерігається при читанні та перекладенні партитури. Грунтовним рівнем в цьому випадку є наявність інваріантності як першоджерела інтерпретації. Як відомо, це поняття виражає здібність об'єкта залишатися незмінним при наявності деяких елементів, які можуть бути трансформовані, що надає можливість встановлення нових співвідношень між ними на основі знання вже ustalених зв'язків.

Партитура представляє собою різновид такого інваріанта. Знання інструментовки, навички «розшифрування» спеціального запису оркестрової або ансамблевої фактури, досвід у роботі з різними інструментами, культурно-історична освіченість — все це складає об'єктивну основу для вираження власного розуміння можливостей перекладення, в якому необхідні допущення не приводили б до суттєвих відхилень від первоблазу. Природно, що не можна зовсім запобігти таких моментів. Тому і виникає ситуація асиметрії між умовами «завдання» у вигляді партитури і остаточним результатом.

Асиметрія, в свою чергу, стає передумовою діалога. В даній ситуації цей феномен сприймається неоднозначно. По-перше, він спостерігається на рівні «культур», тобто між культурою, до якої належить твір, і ситуацією, що є сучасною для інтерпретатора. По-друге, особистісно-суб'єктивні особливості світосприйняття конкретного індивіда в будь-якому разі відрізняються від тих образів, суджень та уявлень, які сформувалися у свідомості іншої людини. Тобто йдеться вже про так звану інтерсуб'єктивність як прояв діалогу. По-третє, асиметрія виникає, можна сказати, на рівні технологічному. Зрозуміло, що спрощення багаторівневої оркестрово-тембральної архітектоніки до фортепіанної фактури потребує певних корективів, що не може не відбитися на рівні музично-художньої цілісності. Саме в цьому випадку діалогічність виконує функцію механізму перекладу.

Процес перекладення в інтерпретуванні необхідно передбачає пошук найбільшої адекватності у переході із однієї знаково-семантичної системи в іншу. Це має особливе значення не тільки з позиції сприйняття та розуміння твору суб'єктом з точки зору реципієнта. При читанні партитури головною метою є створення відповідного тексту як способу передачі інформації. Не треба додаткових аргументів, щоб довести необ-

хідність поважного ставлення до точності відтворення задуму композитора. На особливу увагу потребує зберігання специфіки реєстрових та фактурних характеристик тематизму. Це зумовлено тим, що саме у цій сфері не можливо уникнути певних коректив. Таким чином при роботі з партитурою окремого акцентування заслуговує проблема засвоєння так званих «чужих» текстів. Цей параметр Ю. Лотман також включає в систему «діалог—переклад» [3, с. 191—205]:

«Чужі» тексти зберігають своєрідність та сприймаються як окрема істина та цінність.

«Чужі» та «власні» тести взаємовпливають та формують певну «метакультуру».

Актуалізується проблема адаптування «чужих» текстів.

Асиміляція «чужих» текстів стає фактором виникнення нових «власних» текстів.

Культура-реципієнт перетворюється в культуру-інформатора.

Отже, стає очевидною дієвість трьох основних постулатів діалектики: взаємодія та взаємопроникнення явищ при їх відносній самостійності.

Читання партитур як вид інтерпретації підтверджує вагомість значення перекладення як сутності цієї форми творчої діяльності. Показово, що згадана діалектичність виявляється і на рівні логічного зв'язку «переклад—мислення». Мається на увазі антиномічність співвідношення творчого та аналітичного підходів до прочитання заданого музичного тексту та створення нового.

У такому ракурсі при читанні партитур особливого значення набуває питання характеристики інтерпретації з точки зору її двоїстості по відношенню до культурної орієнтації:

1. Ретроспективність, основу якої складають принципи ретроспекції та відтворення смислу й значень елементів тексту.

2. Актуалізація, сутність якої полягає у новому контекстуальному визначенні елементів тексту в результаті змін, що супроводжують процес перекладення.

Обидва аспекти вважаються невід'ємними складовими аналітично-розумового процесу, який закономірно збагачується завдяки творчій природі інтерпретаторської діяльності. Саме на перехресті ретроспекції та актуалізації відбувається своєрідна трансформація операції перекладу в акт мислення, що має суттєве значення для безпосереднього поєднання культуровідповідної спрямованості читання партитури з її культуротворчою спрямованістю.

У такому контексті очевидним уявляється й остання позиція — мислення як процес пізнання. Під поняттям «пізнання» в межах даної проблематики розуміємо розумову діяльність інтерпретатора, яка базується

на практичному опануванні об'єкту — музичного твору — та формує особистісний тезаурус через специфічну форму духовної рефлексії, яку визначають як розуміння та саморозуміння. Додамо, що рефлексується певна інформація, яка передається за допомогою комунікативно спрямованого тексту.

Враховуючи всі вказані моменти доречно стверджувати, що читання партитур це не тільки навчальна дисципліна, яка спрямована на розвиток технічних можливостей при ознайомленні з музичним твором. Обґрунтовано вважати його специфічним культурологічним засобом опосередкованого пізнання об'єкту через його перекладення в більш демократичну форму з безумовним осмисленням відповідних знань, норм та цінностей.

Список використаних джерел

1. Великовский С. Культура как полагание смысла / С. Великовский // Одиссей. Человек в истории: Исследования по социальной истории и истории культуры. — М. : Наука, 1989. — С. 17–20.
2. Ильенков Э. Об эстетической природе фантазии / Э. Ильенков // Искусство и коммунистический идеал: Избр. ст. по философии и эстетике. — М. : Искусство, 1984. — С. 224–277.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Ю. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.

Котляревська О. І. Читання партитур як вид інтерпретації. Стаття присвячена розумінню практики читання партитур у контексті загальної теорії інтерпретації. У цьому ракурсі розглядаються культуровідповідність та культуротворчість як складові процесу «розуміння-пізнання». Застосування таких понять як «діалог» та «переклад» дозволяє трактувати читання партитур як один з опосередкованих типів репрезентування образу музичного твору.

Ключові слова: читання партитур, інтерпретація, діалог, переклад.

Котляревская Е. И. Чтение партитур как вид интерпретации. Стаття посвящена пониманию практики чтения партитур в контексте общей теории интерпретации. В этом ракурсе рассматриваются культуросообразность и культуротворчество как составные процесса «познание—понимание». Применение таких понятий как «диалог» и «перевод» позволяет трактовать чтение партитур как один из опосредованных типов репрезентации образа музыкального произведения.

Ключевые слова: чтение партитур, интерпретация, диалог, перевод.

Kotlyarevska Elena. Reading scores as type of the interpretation. This article is dedicated to the process of understanding the practice of reading scores in the context of the general theory of interpretation. In this case cultural conformity and culture-art will be analyzes as a part of «understanding—cognition». The use of such concepts as «dialogue» and «translation» allows us to consider reading scores as one of the types of indirect representation of the image of a musical work.

Key words: reading scores, interpretation, dialogue, translation.

**ФАКТУРНЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА
КАК СПОСОБ РАБОТЫ ИСПОЛНИТЕЛЯ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
(НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА Ф. ШОПЕНА ОР. 25 № 2
В ВЕРСИИ Л. ГОДОВСКОГО)**

Альфред Корто в комментариях к этюду *op. 25 № 2 Ф. Шопена* указывает на крайне необходимые для исполнения этого этюда легкость пальцевого туше, стабильность руки и гибкость кисти, а также ощущение абсолютного легато. Он предлагает более десяти специально разработанных им упражнений для развития данных навыков. После подробного разъяснения возможных способов работы над ними, Корто, уже практически в самом конце, пишет следующее: «Прежде, чем соединять руки для занятий в окончательном варианте этих страниц, нужно будет еще привыкнуть к незначительным второстепенным трудностям, возникающим в результате наложения двух различных ритмов. Четвертные триоли должны исполняться строго в свое время, несмотря на скромную роль партии левой руки, поскольку именно она создает этот индивидуальный ритм» [2, с. 14]. И далее пианист дает краткий обзор полезных упражнений по выработке необходимых навыков.

Мнение Леопольда Годовского относительно значимости данной проблемы в этюде существенно отличалось от представлений Альфреда Корто, поскольку все его четыре версии на этюд *op. 25 № 2 Ф. Шопена* посвящены исследованию феномена шопеновской полиритмии и полиметрии. Вместе с тем, интересно отметить и некоторое сходство взглядов этих выдающихся пианистов на значимость партии левой руки. Действительно, несмотря на ее кажущуюся «скромную» роль, неповторимый темпоритм всего этюда задает именно она. Так считал и Годовский, выявляя во всех своих полиритмо-метрических экспериментах, скрытые потенциальные ресурсы левой руки. И поэтому, хотя леворучной формально называется только последняя четвертая версия, по большому счету и три первых посвящены именно левой руке, только предложены различные варианты видения поставленной проблемы.

Цель статьи заключается в выявлении логических взаимосвязей между авторским текстом Ф. Шопена и внесенными фактурными изменениями Л. Годовского, обосновании закономерности их появления и смыслового единства.

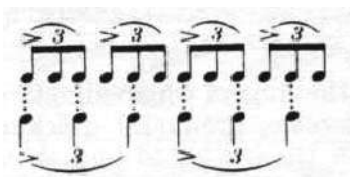
В каждой из версий не меняется ни тональность (кроме леворучной, видимо, для удобства), ни форма этюда, появляется лишь своя комбинация метров. Так, первая версия написана с указанием трех разных размеров:

для правой руки (которая теперь исполняет материал из партии левой руки шопеновского оригинала) — это $\frac{6}{4}$. В левой руке (материал оригинальной правой, по Шопену) — $\frac{12}{8}$, а между ними указан еще один, как бы резюмирующий размер — $\frac{2}{2}$, определяющий общий темпоритм движения.

Подобная индивидуализация размеров для каждой руки будет наблюдаться также и в последующих версиях, за исключением одноручной (четвертая версия, этюд № 28а), где и размер, соответственно, тоже только один — $\frac{12}{8}$.

Итак, возвращаемся к вопросу о «незначительных трудностях, возникающих в результате наложения двух различных ритмов» (А. Корто).

1



Альфред Корто предлагает достаточно интересные упражнения для решения этого вопроса, суть которых заключается в подчинении триолей строгой метрике партии левой руки. Только она должна всегда «исполняться строго в свое время», а триольные фигурации могут

естественным образом подстраиваться под ее движение, позволяя себе едва уловимые ритмические отклонения.

2



3



В этих упражнениях Корто хорошо раскрыл именно момент темпоритмического превосходства левой руки над правой, что, безусловно, является крайне важным, но и не единственным фактором. Как известно, фактура

Шопена всегда в высшей степени мелодизирована, и, следовательно, будет вполне уместно предположить наличие другого, не менее важного аспекта, а именно — внутреннего интонирования каждой из партий. И если для правой руки Корто дает несколько полезных советов и упражнений (по выработке необходимого туше, ровного звука, цельного легато и т. д., и даже в разделе о ритмических наложениях он еще раз обращает внимание на партию правой руки, достаточно подробно комментируя момент взятия акцента на второй и четвертой долях), то для левой руки мы не находим ничего, что раскрывало бы интонационную природу или хотя бы сферу способов звукоизвлечения, качества и расстановки фразировочных акцентов и пр.

Это лишь подтверждает тот факт, что действительно, как часто замечал Л. Годовский, за долгое время развития фортепианного искусства (возможно в связи со спецификой распределения функций в гомофонно-гармоническом складе) сложилась определенная негласная тенденция облегченного понимания роли и значения партии левой руки как таковой. При всем многообразии возможных технических и художественных задач, ей, как правило, уделяется значительно меньше внимания по сравнению с партией правой руки. И, как известно, именно Годовский одним из первых обратил в свое время внимание на эту проблему и посвятил большое количество опусов для восстановления потерянного баланса технических возможностей пианистов. В этом смысле цикл «*Studies on Chopin's Etudes*» Л. Годовского — это одно из бесценных собраний, заключающих в себе универсальные ключи к новому типу пианизма. Представленные версии на этюд Ф. Шопена *op. 25 № 2* особенно показательны в плане развития полноценного художественного «леворучного мышления».

В первой версии Годовский использует следующие приемы:

- меняет местами партии рук, отдавая более мелкие триоли в левую, а более длинные четвертные в правую руку;
- разделяет метр на три уровня: для правой руки, для левой и обобщающий;
- меняет собственно мелодическую линию оригинальной партии левой руки, трансформируя ее из ломаной в поступенную. Партия правой остается без изменений (за исключением нескольких тактов);
- дописывает дополнительный второй голос в обеих партиях, который сохраняется до конца этюда (о его функциях будет сказано несколько позднее);
- снабжает партитуру подробными указаниями фразировки с помощью лиг, акцентов, педализации, динамических оттенков, иногда элементов самой фактуры (например, подголосками, ритмом и т. д.).

Сразу же обращает на себя внимание при попытке воспроизвести первые строчки этой версии Годовского элементарная раскоординация пальцев от столь неожиданного ритмического рисунка, но это, в данном случае, как раз действительно «второстепенная трудность», говоря словами А. Корто.

При попытке внутренне услышать первые такты этой версии во всей вертикальной и горизонтальной одновременности удивляет непривычное невнимание (именно невнимание!) слуха к бегущим мелким триолям фигураций, которые всегда, образно говоря, «оккупировали мозг» в работе над оригиналом Шопена. И даже если в процессе занятий усилием воли удалось отодвинуть эту проблему на второй план и сконцентрироваться на линии левой руки, ощущение пограничности контроля не исчезает практически никогда.

Естественно, причина лежит в регистровом распределении партий, ведь находящееся в верхнем пласте всегда воспринимается слухом с меньшим сопротивлением. Представляется, особого секрета Годовский не искал, когда взял и просто поменял партии местами, обратив таким самым непринужденным способом внимание слуха к изгибам мелодического движения шопеновской левой руки, и практически убрал из поля зрения правую. Однако, какой замечательный эффект производит подобная художественная рокировка на музыкальное восприятие пианиста, можно понять, только предварительно помучавшись не один день над этим этюдом за роялем! Ведь дело не в том, чтобы сыграть пальцами все акценты в нужных местах (как, например, советует А. Корто, комментируя начало второй триоли в правой и ее несовпадение с нотой в левой руке) или приучить правую руку не выпячиваться и воздушно «кружиться» вокруг левой. При определенных усилиях этого достаточно легко добиться, но как трудно убедить слух воспринимать линию левой руки как полноценную мелодию. Мало того, что она уже в нижнем регистре, так еще и совсем не похожа на действительно увлекательную мелодию, потому что представляет собой ломаную линию арпеджио с явно ощущаемым скрытым голосоведением от начала каждой триоли. И слух говорит: «Это типичный аккомпанемент», а педагог на уроке: «Прислушайся и постарайся мелодизировать эту линию в левой руке». Ученик идет домой и настойчиво убеждает собственный слух в том, что это единая мелодия. Возможно, если слух достаточно развит и чувствителен, то результат не заставит себя долго ждать, но, как часто бывает, внутреннее ощущение музыки так и остается лишь указанием извне, а настоящему своему слышанию так и не рождается.

Восприятие музыки, в принципе, сугубо индивидуальный процесс, и повлиять на него вербально, со стороны практически невозможно. Наверное, поэтому Годовский так мало верил в силу музыкальной педагогики, по крайней мере, в традиционном ее понимании, и не раз отзывался с некоторым сарказмом об учениках, которые обращаются с педагогом как с «ломовой лошадей», не желая проявлять ни капли собственной инициативы [3].

Не углубляясь в эту область академической педагогической деятельности пианиста, хочется заметить, что Годовский был и остается совершенно особым типом педагога. Он формулирует свои замечания и комментарии не словами, но музыкой, избирая наиболее прямой путь к сердцу и уму пианиста. И если исполнитель не слышит или не по-

нимает такого рода указаний, то, скорее всего, и словесная форма вряд ли бы пробудила необходимый импульс в той мере, к которой всегда стремился Годовский-перфекционист, а меньшее никогда не устраивало «*Mr. God*», как его часто называли студенты [5, с. 89].

В высшей степени музыкальный мастер-класс дает Годовский, выписывая партию оригинальной левой руки в верхнем голосе, и этот шаг должен апеллировать не только к слуху, которому легко воспринимать верхний регистр, но и к уму исполнителя. Здесь композитор придумывает такую оригинальную мелодическую линию, которая легко ведет за собой, но в то же время не слишком далеко отступает от шопеновской идеи, ради которой, собственно, все и было задумано. Она, словно по следам триольных восьмых, то и дело повторяет их характерный оборот-опевание вокруг ноты, будто перепевая на свой лад уже знакомый мотив:

4

Л. Годовский, мотив из оригинальной мелодии



Ф. Шопен, мотив из партии правой руки



Следовательно, мелодия формально оригинальная, но, по сути, производная от шопеновской. И здесь возникает вопрос: ведь это партия-образ оригинальной левой руки, зачем же из нее делать правую? В чем смысл такого сближения? Однако, на самом деле, это сближение вовсе не принадлежит Годовскому, а действительно присутствует у Шопена. Этот принцип кругового опевания заложен композитором в обе партии, и это достаточно легко заметить даже на уровне механики движения рук, которые постоянно вращаются, только правая описывает маленькие круги, а левая — большие. Они не постоянны и время от времени размыкаются для перехода на новый уровень. Это особенно заметно в оригинальной партии правой руки, которая более подвижна, партия же левой руки в этом смысле более стабильна, и для нее такими точками размыкания, как правило, становятся каденции на стыках частей, а также отдельные моменты в развивающем разделе. Из центробежных точек этих кругов можно сложить отдельную мелодическую линию, которая и является той «ниточкой», которая тянет за собой опевающие ее звуки.

Если проанализировать партию левой руки в этюде Шопена в таком ракурсе, то окажется, что вовсе не начало каждой триоли и даже не относительно сильная вторая доля является интонационно-ведущей, а именно самая слабая и в общем звучании наименее улавливаемая слухом последняя четверть каждой триоли. Именно из этих последних четвертей выстраивается тот мостик, по которому «шагает» левая рука у Шопена, и

вслед за ним — у Годовского. Тут сразу вспоминается упражнение Корто (пр. 2), где акценты в левой руке стоят на каждой первой четверти триоли, но действительно ли они там необходимы? Представляется, что акценты на первых долях триоли в левой руке Шопен использует как раз в обратном смысле, то есть как элемент сбоя в едином движении этюда, как средство создания напряжения. Он ставит такие акценты в тактах 16–17 и особенно в развивающейся части, где важные для создания напряжения ноты обозначены акцентами, и эта «атакующая» линия, как оказалось, движется именно по первым долям, расшатывающим основной темпоритмический баланс. Хотя, наверное, в контексте общего воздушного настроения подобное вмешательство лучше трактовать не как расшатывание, а как попытку стабилизации изначально полетного неуловимого движения. Этот эффект чем-то напоминает образ тяжелой человеческой руки, которая пытается схватить легкий, кружащийся на ветру осенний лист.

Итак, кроме ритмической логики здесь также интересно отметить еще одну гармоническую особенность: акценты стоят не на всех первых долях, а избирательно. Они проставлены только в тех местах, которые подчеркивают секундовое сопротивление VI и V ступеней. В тактах 35–36 — это звуки *fes-es* (в связи с модуляцией в *As-dur*), затем в тактах 37–40 — *ges-f* (в тональности *b-moll*).

5

Далее по тексту акцентов больше нет, несмотря на то, что можно было бы выделить еще звуки *as-g* в контексте завершающего развитие фрагмента в *C-dur*. Однако ритмическое давление с этих звуков уже снято (то есть доля уже не первая), это практически самый конец развивающегося раздела, напряжение должно падать и конфликтные элементы сдавать свои позиции, постепенно «соглашаясь» на возврат к основному материалу в репризе. К тому же *C-dur* балансирует между функцией

тоники и доминанты по отношению к будущему *f-moll*. Однако все эти факторы можно приплюсовать еще к одному: это последнее ритмически не нарушенное секундовое функциональное противоречие существует практически во всех слоях фактуры, не выделенное акцентами, но четко прослеживаемое. Для пояснения этого момента, необходимо вернуться на несколько позиций назад, к вопросу о центробежных точках в круговом движении левой руки, которые, если их выписать в отдельную ведущую линию, сформируют следующую схему движения:

СХЕМА

(без указания буквальных повторов формы)

1 часть: C – C – E – F – G – As – B – [C/Des]

C – C – Es – Es – B – C – Des – Es/Fes – Es/Fes – Es E:

2 часть: Es/Fes - Es/Fes – Es /Ges – Ges/ F– F/Ges – F/Ges – F – F –
B/C – As – B/C – As – [G/As – G/As] -.... E

3 часть: E – F – G – [C/Des] – G/E – [C/Des – C/Des] - C

В схеме, для большей наглядности, курсивом выделены секунды-нарушители общего метра, а жирным — остальные, которые расположены, и это легко обращает на себя внимание, постоянно в конце разделов: конец предложения, конец первой части, конец среднего раздела, конец всего этюда. Они позиционируются в конце, но на самом деле, как бы не дают ему наступить. Эти же секунды мы слышим в правой руке в конце первой и второй частей, одинокие и будто бы застывшие на мгновение в воздухе перед тем, как снова пуститься в круговое вращение.

Подробный анализ выявленной шопеновской идеи наверняка смог бы осветить спектр и других, нераскрытых фактурных взаимосвязей, заложенных Шопеном. Однако поскольку *initio* к данному исследованию послужила работа Годовского с фактурой этого этюда, то хотелось бы обратиться к еще одному показательному для «секундовой темы» примеру, который обнаруживает себя именно с помощью сравнительного анализа.

Исходя из уже накопившегося опыта аналитической работы с фактурой Годовского, в процессе исследования выработался один из важных и любопытных принципов «профессионального доверия», который можно сформулировать в двух словах: «Верь подголоскам!». Если в фактуре появляется подголосок, так или иначе обращающий на себя внимание своей особенностью или неожиданностью, то это верный ключ к чему-то очень важному в фактуре Шопена. Эта теория доказала себя и на этот раз при анализе структуры новой мелодической линии, которую Годовский написал как вариант партии оригинальной левой руки у Шопена. Кроме уже описанного ранее оборота-опевания, обратившего на себя внимание и повлекшего за собой открытие многих аспектов шопеновской идеи, в этой мелодической линии есть еще один подголосок, который появляется как далекий скачок на *des*³ с акцентом, подготовленный паузой и разрешающийся в *c*³, что подчеркивается также отдельной фразировочной лигой (тт. 7–8).

Это послужило поводом для сравнения фразировочных лиг между оригиналом и версией Годовского, и оказалось, что у Шопена в автографе¹ стоит всего одна единственная на весь этюд фразировочная лига в такте 7, разделяя пассаж на ступенях уменьшенного септаккорда на восходящий и нисходящий. Восходящая лига заканчивается на *des*³ и затем, начиная со звука *c*³, берет начало новая лига с пометкой «и т. д.», то есть продолжающаяся и далее по всему этюду.

Возникает вопрос: либо Шопен хотел обратить внимание на конец первого восходящего пассажа — то есть звук *des*, либо на начало следующего хода — то есть звук *c*? На первый взгляд такая детализация вроде бы излишня, поскольку на практике результат все равно будет один — рельефность поворота от восходящего к нисходящему, от напряженного взлета к поступенному более осторожному схождению, следовательно,

¹ Хотя в задачи нашего исследования не входит полное сравнение всех существующих редакций этюдов Шопена, но даже беглый взгляд в связи с данным вопросом на такие достаточно известные издания Этюдов как И. Падеревского, А. Корто, А. Фридгейма, Э. Рудорфа, и К. Микули показал, что этой фразировочной лиги в первой части нет нигде, кроме автографа (Wiener urtext Edition). Следует, однако, отметить, что похожая фразировочная лига все-таки присутствует во всех вышеупомянутых редакциях, но только в репризе и несколько в ином контексте. В редакции Клиндворта, Микули и Корто она также, как и в экспозиции, заканчивается на *des*, и последующая короткая — на четыре ноты стаккато под лигой. У Фридгейма и Рудорфа она обрывается нотой раньше *des* (то есть на *b*), и затем аналогично — стаккато под лигой, теперь уже пять нот вместе с *des*. Первоисточником этой фразировочной лиги является не автограф, а копия нот ученицы Шопена мадам Дюбуа, что, в принципе, не отменяет ее правомерности, однако непосредственно в рукописи самого Шопена этой последней репризной (казалось бы аналогичной предыдущим) фразировочной лиги нет. Интересно, что также нет ее и у Годовского в репризе первой версии на этот этюд Шопена. Годовский предпочитал не доверять изданиям, и, зная каждое из них, формировал свое собственное видение, которое в данном случае совпадает с автографом (хотя и не полностью, поскольку он повторяет этот принцип фразировки также и в среднем разделе, в то время, как в рукописи такого повтора нет).

нет большой разницы на какой из нот заканчивается лига. Так, по всей видимости, думали и такие редакторы, как А. Фридгейм и Э. Рудорф, которые в репризе в аналогичном месте начинают вторую лигу не с *c*, а сразу с *des*², таким образом объединяя их, в то время как Шопен, очевидно, хотел их разъединить. И в этом разъединении звуков *des* и *c*, вероятнее всего, уже в контексте всего высказанного о появлении этого секундового функционального конфликта тонов в разных слоях фактуры и в ключевых моментах формы, заключается не столько фонический или акустический эффект, сколько концептуальный.

Большое количество фразировочных лиг у Годовского уже само по себе содержит массу информации, и их расшифровке можно было бы посвятить отдельное исследование, как, собственно, и отдельный анализ структуры и логики появления дополнительных голосов или, скажем, более подробному изучению роли и значения перегармонизаций и т. д. Их абсолютно продуманный, выверенный характер и глубокий смысл не вызывают никакого сомнения, что доказывает проделанный анализ отдельных элементов, обнаруживший такие тесно переплетающиеся интонационные взаимосвязи с оригиналом.

Подводя итоги проделанной работы по сравнительному анализу первой версии Леопольда Годовского шопеновского этюда *op. 25 № 2*, отметим пользу подобного подхода в достижении результатов. Безусловно, все найденные в процессе исследования смысловые грани этого сочинения вовсе не являются неким объективным открытием, претендующим на окончательное решение проблемы, поскольку ее существование всегда относительно ракурса наблюдения. В этом смысле работа Леопольда Годовского скорее напоминает зеркало, которое он направляет на бриллиант шопеновской музыки и поворачивает под разными углами, демонстрируя его совершенство и все богатство оттенков, рождающихся в лучах отраженного света².

² Именно поэтому его работы совсем нельзя классифицировать как аранжировки, переложения, адаптации, обработки или транскрипции шопеновских этюдов, и даже термины интерпретация или трактовка тоже не подходят. Во-первых, потому, что если понимать индивидуальную исполнительскую трактовку или интерпретацию как характеристику концертных выступлений музыкантов, то у Годовского-пианиста либо совсем нет своего лица, либо он — многоликий Янус, хотя у этого римского бога было всего два лица, а у Годовского бывает и 7 ликов одного и того же этюда, значительно отличающихся друг от друга. Следовательно, если бы он написал только один вариант на каждый этюд, можно было бы согласиться с термином «интерпретация», но в данном случае говорить об индивидуальной трактовке здесь вряд ли будет уместно. Во-вторых, никакой, на самом деле, обработки шопеновского материала Годовский не делал. Мы ведь не называем обработкой или транскрипцией устные замечания педагога или его музыкальные комментарии по ходу урока. Аналогично этому и цикл Годовского нельзя назвать никак иначе, чем их родное авторское английское «studies» — буквально переводя — «студии».

В результате напрашивается вывод: это, скорее, субъективные исполнительские находки, начатые с легкой руки Леопольда Годовского, демонстрирующие не столько факты, сколько увлекательность и эффективность самого процесса познания сочинения таким необычным для пианистов способом. Можно сказать, что это анализ, только не самостоятельный, а сделанный вместе с талантливым и интересным музыкантом, который будто бы сидит рядом и подсказывает, на что нужно обратить внимание, к чему прислушаться, над чем задуматься в тот или иной момент. И хотя это только воображаемый диалог, результаты такого виртуального вневременного общения с «пианистом пианистов» вполне реальны для любого мыслящего музыканта, который хотя бы однажды вступил в творческий разговор с Леопольдом Годовским.

Список использованных источников

1. Chopin F. Etudes op. 25, trios Nouvelles Etudes / F. Chopin. — Budapest : Badura-Skoda / Wiener Urtext edition / Editio Musica Budapest, 1973. — 73 p.
2. Cortot A. Chopin, 12 etudes op. 25 / A. Cortot // Student's edition by Alfred Cortot ; [translated by M. Parkinson]. — New York—Paris : Editions Salabert, 1915—1930. — 91 p.
3. Godowsky L. Self-study in the art of Music [Электронный ресурс] / L. Godowsky // The Etude. — 1928. — January. — Режим доступа : <http://www.leopoldgodowsky.com>.
4. Godowsky L. Studies on Chopin's Etudes / L. Godowsky. — [in 5th vol.]. — Vormals Shlezinger Berlin: Robert Lienau, n. d. (1903—1914), plates S. 9236 (1—48). — Vol. III, № 21—30. — 76 p.
5. Nicholas J. Godowsky: The Pianists' pianist / J. Nicholas. — Great Britain : APR, 1989. — 345 p.

Соляна В. В. Фактурні перетворення авторського тексту як спосіб роботи виконавця з твором (на прикладі етюд Ф. Шопена op. 25 № 2 у версії Л. Годовського). Стаття присвячена виявленню логічних взаємозв'язків між авторським текстом Шопена та внесеними фактурними змінами Годовського, обґрунтування закономірності їх появи та змістової єдності. Використовується порівняльний аналіз вибраних фактурних шарів як форма дослідження, а також як практичний зразок особого методу роботи виконавця над твором, в основі котрого полягає принцип зближення виконавського та композиторського начал у фортепіанному мистецтві.

Ключові слова: фактурні перетворення, порівняльний аналіз, виконавське та композиторське начала, спосіб роботи з твором.

Солянная В. В. Фактурные преобразования авторского текста как способ работы исполнителя над произведением (на примере этюда Ф. Шопена op. 25 № 2 в версии Л. Годовского). Цель статьи заключается в выявлении логических взаимосвязей между авторским текстом Шопена и внесенными фактурными изменениями Годовского, обосновании закономерности их появления и смыслового единства. Используется сравнительный анализ

избранный фактурных слоев как форма исследования материала, а также как практический образец особого метода работы исполнителя над произведением, в основе которого лежит принцип сближения исполнительского и композиторского начал в фортепианном искусстве.

Ключевые слова: фактурные преобразования, сравнительный анализ, исполнительское и композиторское начала, способ работы над произведением.

Solyana V. Textural transformations of author's music as a performer's method of practice on music pieces (by example on F. Chopin's etude op. 25 № 2 of L. Godowsky's version). The main subject of the article is to reveal interconnection between original Chopin's text and those alterations made by Godowsky, justify their appearance and semantic unity. The comparative analyze of selected textural layers used as a form of research, but also presents a sample of special method of practice for performers during they work on music pieces. The concept of such method grounded on closing in performing and composing skills in the piano art.

Key words: textural transformations, comparative analyze, performing and composing skills, method of practice.

**У ПОШУКУ МИСТЕЦЬКИХ ПЕРСПЕКТИВ
(ПРО ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТВОРІВ М. ЛИСЕНКА
ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

Інструментальні твори Миколи Лисенка традиційно входять до репертуару виконавців на народних інструментах у вигляді перекладень для бандури, сопілки, цимбалів, домри, баяна, а також оркестру українських народних інструментів. Цей факт свідчить не лише про високий рівень «виконавців-народників», але є даниною генію української музики з боку широкого музичного загалу, серед іншого й представників «некласичного інструменталізму». Такою є властивість шедеврів світової класики — притягувати до себе багатьох музикантів, приваблюючи красою та досконалістю свого мистецтва.

Щоправда перелік лисенкових творів у репертуарі виконавців на народних інструментах не виглядає вельми репрезентативним, поступаючись кількісно далеким від етно-інструменталізму творам Й.-С. Баха, А. Вівальді чи В. А. Моцарта. Останні, як відомо, стали репертуарним надбанням багатьох баяністів, бандуристів, сопілкарів, що свідчить про безпрецедентне переродження народних інструментів, що відірвалися від своїх джерельних основ неவிбагливого музикування заради вступу до вищих сфер камерно-академічного мистецтва. Не заперечуючи перспек-

тиви естетизації донедавна фольклорних звуконосіїв, поставимо питання: чи є для цього мистецькі аргументи на прикладі аранжувань творів М. Лисенка для народних інструментів?

Нагадаймо, до живильних витоків лисенкової творчості «народники» зверталися здавна, і роблять це дотепер. Прагнення зрозуміле, — адже впливає з необхідності поповнити концертний репертуар високохудожніми творами в умовах браку власної класики. Найчисельніша частка творів Лисенка припадає на перекладення для оркестру українських народних інструментів: увертюра до опери «Чорноморці», «Фантазія на дві українські теми», Друга рапсодія «Думка-шумка» для цимбал у супроводі народного оркестру; «Баркарола», «Елегія», «Запорізький марш»; романси «Безмежне поле», «Огни горять». Відзначимо також нечисленні інструментальні мініатюри у перекладенні для бандури, баяна, сопілки, цимбалів тощо. Та навіть якщо додати вокальні твори композитора в супроводі народних інструментів, то їх перелік не видаватиметься надто об'ємним з огляду на величезний і багатожанровий спадок митця.

Незважаючи на перевагу вокальних жанрів у творчості М. Лисенка, природно виникає питання: в чому ж причина браку перекладень його творів для таких близьких йому українських народних інструментів? Здавалось би, національний колорит звучання бандури, цимбалів, сопілки міг би суттєво підсилити елемент національного в музиці композитора завдяки їх яскравому етно-інструментальному звучанню, адже тембри народних інструментів істотно увиразнюють етнофонічну семантику музики. Таку думку висловлює І. Земцовський: «Тембр уособлює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості інтонування. Навіть фуги Баха, виконані на узбецьких народних інструментах, звучать як узбецька народна музика» [2, с. 898].

З огляду на цей тембро-виразовий реагент музика М. Лисенка могла бути особливо принадною у звуковій оболонці українського інструментарію, випромінюючи свіжі барви семантично виражального етнофонізму. Проте твори композитора виявились не такими вже відкритими для народних інструментів. Якщо керуватися думкою І. Земцовського щодо етнічного звукоідеалу, то їх частка в репертуарі «народників» мала би бути значно більшою. У чому ж причина скромного числа перекладень творів М. Лисенка в репертуарі «народників»?

Відповідаючи на це питання, необхідно звернути увагу передусім на невідповідність тембрової ретрансляції оригіналу та похибки самих перекладень, що суперечать законам жанру. Для з'ясування проблематики тембро-фактурного перевтілення нагадаймо сутність музичного перекладення як такого. Його загальна формула полягає у перенесенні оригіналу в нові тембро-фактурні умови, що не суперечить жанрово-стильовим та образним властивостям твору. Важливою функцією перекладення

є творче переосмислення засобів втілення художнього змісту оригіналу. М. Давидов зазначає: «Творче переосмислення засобів втілення за умови збереження ідейно-емоційного змісту, закладеного в музичному творі, і перетворення викладу матеріалу з урахуванням нових інструментальних умов повинно бути сутністю та специфікою перекладень» [1, с. 32].

Стислий опис музичного перекладення, звичайно, не може охопити всього розмаїття можливих співвідношень оригіналу та його інструментальних варіантів, творчого і формального, об'єктивного і суб'єктивного в підході до переінтонування першоджерела. Адже коректне і творчо виконане перекладення ще не є запорукою його вдачі. Результат може бути далеким від очікуваного, що часто-густо трапляється внаслідок невдалого вибору твору для перекладення. Про цю поширену похибку в практиці виконавців-народників пише Ф. Ліпс: «За невдалого вибору п'єси для перекладення чи формального підходу до перекладення можна зовсім створити звуковий образ. Наприклад, якщо зробити перекладення для баяна першої частини “Місячної” сонати Бетховена, то замість “*Sonata quasi fantasia*” прозвучить щось на зразок хоральної прелюдії» [3, с. 95].

Отже, властивий повноцінному перекладенню творчий підхід має доповнювати не менш важливий чинник підбору об'єкту перекладення, який би у нових інструментальних умовах виявляв свою ідентичність звукообразу оригінала з усіма належними естетичними наслідками.

Якщо глянути на перекладення лисенкових творів з точки зору доцільної селекції, то очевидні переваги органічності матимуть насамперед п'єси з яскравою народно-жанровою складовою. Це той матеріал, інструментально-темброва модифікація якого спирається на властиві народній творчості засоби виразності (мелодичні, ритмічні, фактурні тощо), викликаючи асоціації з образами народного музикування в його безпосередній формі. Подібне етнофонічне унаочнення отримує зазвичай позитивний відгук слухача, що відповідає загальноприйнятим уявленням про народні інструменти і водночас органічно переплетене з образно-виразовою структурою самого оригіналу. Серед перекладень цього типу назвемо такі твори М. Лисенка, як рапсодія «Думка-шумка» (перекладення для оркестру українських народних інструментів та цимбалів Г. Агратіні), обробка народної пісні «Без тебе, Олесю» (перекладення для бандури С. Баштана), «Ой, стрічечка до стрічечки» (перекладення для голосу у супроводі бандури В. Дутчак), «Стояла на колодці» (перекладення для голосу у супроводі бандури Л. Посікіри), оркестрове перекладення «Ой, маю я чорні брови» та ін. Їх яскравий фольклорний елемент артикулює свіжі барви народно-інструментального фонізму, що підкреслюють національно-характерну образність творів.

Мистецька органічність цих перекладень, здавалося б, не підлягає сумніву, і наважимося зробити припущення, що М. Лисенко, послу-

хавши такі народно-інструментальні версії, напевно би їх не заперечив. Адже всім відомий його великий пієтизм до народної творчості. Наведемо слова композитора: «Наше діло десяте: записав, обробив, видав. А вже хто зробив подяку велику — так це наші кобзарі, лірники, вірні хранителі живого слова народного» (цит. за: [5, с. 42]). Про визначальну роль народної творчості для композитора він пише також у своєму листі до сина: «Не думай, що то мене так люди шанують, то нашу пісню, ви-кохану й випестувану народом вітають» [там само, с. 42]. Ці слова засвідчують його відданість ідеалам національної культури в її глибинних проявах надзвичайно щедрої фольклорної скарбниці.

Нагадаємо також велике зацікавлення М. Лисенка мистецтвом кобзарів, про що свідчить його праця «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (1874) та низка статей про народні інструменти, опублікованих у львівському часописі «Зоря» (1894).

Проте було би помилковим ставити знак рівняння між Лисенком-фольклористом і Лисенком-композитором. Відображаючи народно-музичні картини, він не вживав безпосередньо фольклору, дублюючи його. Своїм мистецтвом композитор плекав національно-музичну ідею в опосередкованій формі мистецького ушляхетнення фольклору, властивого романтичному канону ХІХ ст., не розчиняючи своєї художньої індивідуальності у феномені народного. Його потрактування українського мелосу невід'ємне від виразового комплексу, збагаченого досягненнями загальноєвропейської гармонізації, фактури, формотворчих засобів; воно, зрештою, спиралося на темброву основу традиційного класичного інструменталізму.

Етнографізми ж козачково-танцювальної стихії в душі представників давнішої доби української музики — М. Завадського, В. Заремби аж ніяк не відповідали поглядам М. Лисенка щодо народності мистецтва й не могли бути провідною темою його творчості. Невипадково, палко підтримуючи в усьому українське, Лисенко не наважився написати бодай одного твору для бандури чи сопілки, слушно вважаючи це самообмеженням, неминучим у випадку звернення до надто недосконалих (як на той час) діатонічних інструментів (зрештою, як й інші композитори-романтики ХІХ ст.). Погляди М. Лисенка щодо узагальнених (європеїзованих) форм композиторського потрактування фольклору цілком суголосні словам відомого дослідника його творчості Я. Якубяка: «Логічно розмірковуючи, треба визнати, що фольклор є однією з форм — а не абсолютною вираження духовної структури народу (нації). Отже, можливості вираження духу нації залишаються і поза безпосереднім вживанням фольклорних елементів» [7, с. 32].

Більшою мірою контроверсії сприйняття перекладень творів М. Лисенка викликають п'єси широкої жанрової сфери, пов'язаної з ліричними, елегантними, драматичними образами, а також — з високим

коефіцієнтом інструментально-виразової специфіки («Момент розпачу» — перекладення для бандури А. Омельченка, «Експромт» — баянне перекладення М. Різоля тощо). Їх оцінка академічними музикантами зазвичай не надто висока.

Характерним прикладом є наспівно-гужлива «Елегія» (ор. 41, № 3) у перекладенні для бандури В. Герасименка. Твору притаманні мелодійне багатство та відкрита емоційність з елементами драматичного виливу в кульмінації. Сповнена проникливої експресії ця п'єса вельми популярна серед бандуристів. У чому однак причина невисоких оцінок її бандурної версії? Щоб відповісти на це питання, звернімося до інструментальної мови, що істотно увиразнює музичний образ твору. Нагадаймо, в оригіналі «Елегія» має виразні ознаки фортепіанної композиції — педальний колорит насиченої просторовості фонізму, інтонаційну характерність наспівності, яка значною мірою забезпечується зазначеним педальним ефектом фортепіано. Його співоча властивість є вищою, ніж у щипкової бандури. Окрім того, фольклорний звукообраз не відіграє в «Елегії» особливої виразової ролі з огляду на інтонаційні зв'язки твору з романсовою стихією, насиченою експресивним інтонуванням та напруженою вокалізацією мелодії. Чи потребуватимуть подібні твори етно-фонічного «підсилення» народними інструментами? Питання, гадаємо, риторичне. (Хоча, на нашу думку, було б перебільшенням заперечувати доцільність використання «Елегії» та її подібних творів у педагогічній практиці, конкурсних імпрезах та аматорському середовищі).

Брак сумісності інструментів-тембрів, отже й звукообразів спостерігаємо також в баянних перекладеннях лисенкових творів кантиленного характеру — «Журба» (перекладення М. Різоля), «Листок з альбому» та «Сумний спів» (перекладення С. Чапкія). У них особливо відчутний недостатній виразовий ресурс педальної колористики, від чого твори помітно програють на фонічному рівні, сприймаючись як дещо збіднений варіант. У п'єсах цього типу звукообразна структура тісно пов'язана з глибоко інтимним, невід'ємним від індивідуалізованої семантики витонченого піанізму М. Лисенка.

Та чи означає, що класик української музики, попри народні джерела своєї творчості, залишається композитором якщо не закритим, то принаймні далеким і проблемним для народних інструментів — передусім у сольноконцертному їх форматі? На теоретичному рівні таке твердження не виглядає безпідставним, особливо якщо глянути на нього з позицій супутніх перекладенням системних координат оригіналу-копії, еталону-аналогу. Їх співіснування в художній творчості не позбавлене проблемності. Примату оригіналу, зокрема, ревно дотримуються прибічники «справжніх мистецьких вартостей» та охоронці їх чистоти, апелюючи до негативних наслідків масового тиражування дешевих підробок і вторинно-маргінальної творчості. Про що

проблему мистецької достеменності на прикладі аранжувань для народних інструментів пише В. Фомін, який намагається глянути на них крізь призму взаємодії різних форм музичного твору в його соціальному бутті: «Назвемо велику, але надзвичайно строкату групу різних аранжувань, створених часто для популяризації творів, задоволення запитів широкої аудиторії (наприклад, перекладень творів класичного репертуару для баяна, гітари чи навіть оркестру народних інструментів). Їх якість у порівнянні з оригіналом часто вельми програє, що є одною з причин ігнорування їх музикознавцями»; і далі: «Соціологічний аналіз редакцій мав би специфічний інтерес, зокрема, з точки зору проблеми боротьби за оригінал» [6, с. 126–127].

Утім, свої аргументи мають і прибічники перекладень (традиційно, це представники академічного напрямку народно-інструментального мистецтва). Їх позицію частково пояснює особлива образно-змістова глибина класичних шедеврів, що мають широкий ресурс поліваріантних тлумачень та можливостей вияву нових ідей в акті інтерпретації (звісно, за умови відповідності специфіки інструмента образному світу музичного оригіналу). Окрім того, у перекладеннях завжди можна знайти невикористаний резерв змістовності, що криється в комплексі чинників максимально-адекватної звукореалізації, — творчому переосмисленню, вірному вибору музичного матеріалу, володінні всіма ресурсами інструментальної виразовості. Їх художню дію ретрансляції істотно підсилює творчість самого автора транскрипцій, здатного своєю багатого інвенцією піднести їх до рівня визнаних мистецьких артефактів. Як приклад, наведемо відомі шедеври фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста, Ф. Бузони, скрипкових — П. Сарасате та ін.

Проте не тільки наведені чинники — запорука піднесення жанру народно-інструментального перекладення. Адже з погляду музичної практики, визначальними для існування твору є й суб'єктивні фактори варіативності, детерміновані індивідуальними та соціальними відмінностями психології сприйняття, інтерпретацій різними типами публіки. У цьому сенсі перекладення для народних інструментів класичного репертуару не виняток. Їх мистецька актуальність є невід'ємною від ментальних чинників соціуму, що істотно визначає оціночний реєстр творів, зумовленого мінливим ритмом соціально-історичної адаптації. Як відомо, жанри перекладення і транскрипцій протягом своєї історії мали свої злети й періоди забуття, зумовлені змінами естетичних уподобань. Нагадаймо, ще в недалекому минулому створення транскрипцій було своєрідною даниною епохи, і піаністи обов'язково включали до свого репертуару транскрипції Ф. Ліста, Ф. Бузони, К. Таузіга, Л. Годовського та ін. Сьогодні ж їх рідко виконують, надаючи перевагу оригінальним творам.

Нові мистецькі фаворити народжуються і в наш час. У контексті суспільно-культурних процесів, викликаних реаліями доби української не-

залежності, об'єктивно відбуватимуться й зміни характеру семантичної інформації художніх моделей та їх оновлення, зумовлених зростанням актуальності «української теми». Вже сьогодні спостерігаємо зміни вектору суспільного сприйняття української музики, зокрема збільшення уваги до розмаїття її національних форм, типів жанрової нормативності. Екстраполюючи ці процеси на лисенкову творчість, хотілося би вірити, що хвиля сучасного національного відродження стане тим поживним ґрунтом, з якого проростуть нові, естетично привабливі форми й народно-інструментальної лисенкіани. Передовсім, у вигляді високохудожніх транскрипцій, «вільних перекладень» з частковим перекодуванням мовної структури творів, урізноманітненням інструментальних сполучень тощо. Такі творчі ініціативи зазвичай не лишаються без естетичних наслідків.

Запропонований вилів креативу, сподіваємось, не стане лише художнім експериментом. Він зміцнить мистецькі переваги народно-інструментальних аранжувань й надасть свіжого подиху лисенківським шедеврам, увиразнивши їх національний елемент. І не лише етнофонічно, а передусім у творчому сенсі, співмірному з мистецтвом великого Миколи Лисенка.

Список використаних джерел

1. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. Давыдов. — М. : Музыка, 1982. — 214 с.
2. Земцовский И. Народная музыка / И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — С. 887–904.
3. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты. — М. : Сов. композитор, 1977. — Вып. 3. — С. 86–108.
4. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. Лисенко. — К. : Музична Україна, 1978. — 95 с.
5. Лисенко О. Спогади про батька / О. Лисенко. — К. : Музична Україна, 1991. — 365 с.
6. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 99–134.
7. Якубьяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Я. Якубьяк. — Львів : НТШ, 2003. — 264 с.

Кужелев Д. О. В пошуках мистецьких перспектив (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів). У статті автор обґрунтовує засади музичних перекладень творів М. Лисенка для народних інструментів. Їх неоднозначний художній рівень розглянуто з точки зору типових проблем жанру та браку творчого підходу до перекладення. Окреслено мистецькі перспективи народно-інструментальних інтерпретацій творів М. Лисенка.

Ключові слова: перекладення, народний інструмент, тембр, фольклор, етнофонізм.

Кужелев Д. А. В поисках художественных перспектив (о переложениях произведений Н. Лысенко для народных инструментов). В статье автор обосновывает принципы музыкальных переложений произведений Н. Лысенко для народных инструментов. Их неоднозначный художественный уровень рассмотрен с точки зрения проблем жанра, вызванных недостаточно творческим подходом к переложению. Намечены художественные перспективы народно-инструментальных интерпретаций произведений Н. Лысенко.

Ключевые слова: переложение, народный инструмент, тембр, фольклор, этнофонизм.

D. Kuzhelev. In the searches of artistic prospects (about translations of works of Lisenko for folk instruments). In the article an author grounds principles of musical translations of works of Lisenko for folk instruments. Their an ambiguous artistic level is considered from point of typical problems of genre and shortage of the creative going near translation. Out-lined artistic prospects folk instrumental interpretations of Lisenkov's works.

Key words: translation, folk instrument, timbre, folk-lore, etnofonizm.

**ФОРМЫ СОЛИРОВАНИЯ В БАЯННЫХ КОНЦЕРТАХ
УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Солирование многие исследователи относят к числу важнейших признаков инструментального концерта. Под солированием подразумевается, как правило, наличие в исполнительском составе инструмента, который «сореветуется» с оркестром. Действительно, наличие солирующего инструмента не только служит признаком концертного жанра, но и дает основание причислять произведения, не названные композитором «концертом», к группе «жанров с чертами концерта» (Е. Белая). Среди баянных произведений украинских авторов таких немало: симфония для солирующего баяна, чтеца, симфонического оркестра, рок-группы и видеоряда «Страсти по Владиславу» В. Рунчака, «*Sinfonia robusta*» В. Зубицкого, «Метаморфозы» № 2 для баяна и струнного оркестра Л. Самодаевой и др. Наряду с этим, солирование нередко трактуется как специфический способ «жизнедеятельности» инструмента, направленный на выявление его художественного потенциала. В этом случае термин «солирование» приближается по своему значению к «концертированию».

Понятие концертирования глубоко изучено в отечественном музыкознании. Оставляя в стороне многие аспекты, связанные с его широкой трактовкой, сосредоточим внимание на узком значении данного понятия, то есть на показательной для концертного жанра форме

развертывания музыкальной мысли, имеющей своей целью выявление технических и тембровых возможностей солирующего инструмента.

Охарактеризуем некоторые из представленных в современной музыкальной науке типологий форм концертирования. В статье А. Уткина «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке» [3] предлагается классифицировать формы современного концертирования в двух аспектах. Первый аспект — историко-генетический, в соответствии с ним исследователь выделяет барочный, романтический и современный типы концертирования. Второй аспект связан с антитезой инструментального и вокального способов интонирования. В отдельную группу А. Уткин выделяет народно-жанровое концертирование, претворяющее традиции национального фольклора, его вокальных и инструментальных жанров.

Собственную классификацию форм концертирования дает также И. Кузнецов [2]. Он выделяет концертирование ленточно-аккордово-го типа, орнаментальное концертирование, колористически-пассажное, полифоническое и концертирование оркестрового типа. В данной классификации акцент сделан на конкретных приемах изложения музыкального материала, перечень которых в современной композиторской практике, безусловно, значительно шире.

Продолжая намеченное в трудах исследователей стремление к типологизации форм концертирования, укажем на необходимость учета такого критерия как специфика инструмента. В частности, произошедшие за последние полвека изменения конструктивных характеристик баяна значительно повлияли на фактурную организацию баянных произведений и выбор средств и приемов солирования. Сочинения, написанные для инструментов старой конструкции (трехрядные готовые и готово-выборные баяны), не просто «отстают» по виртуозным и колористическим параметрам от опусов более позднего времени, предназначенных для современных модификаций инструмента (пятирядный многотембровый готово-выборный баян), но и зачастую ставят перед исполнителем специфические проблемы, связанные с необходимостью транскрибирования существующего нотного текста.

Цель статьи — рассмотреть встречающиеся в украинских баянных концертах формы солирования и систематизировать их по различным признакам. В качестве определяющих предлагаются два разнородных критерия систематизации: *фактурный* и *историко-стилевой*. При этом будет учитываться обусловленность форм солирования конструктивно-технологическими особенностями инструмента.

Фактурный критерий позволяет соотнести формы солирования с определенными типами изложения: гомофонно-гармоническим, полифоническим, пассажно-фигурационным. Преобладание того или иного типа обусловлено в значительной мере структурно-функциональными факторами. Экспонирование темы связано, как правило, с использованием

гомофонно-гармонической фактуры, с дифференциацией музыкальной ткани на рельефный и фоновый пласты. Такой тип изложения преобладает в баянных концертах, написанных в 1950–1970-е годы. Так, например, тема главной партии в Третьем концерте В. Власова представляет собой соединение одноголосной мелодической линии, развивающей популярный мотив «Щедрика», с типично вальсовой фактурной формулой. Однако гораздо более часты случаи уплотнения мелодической линии терциями (тема побочной партии в концерте № 2 В. Дикусарова), октавами (тема главной партии Второго Концерта К. Мяскова) или аккордами (тема главной партии первой части концерта Н. Ризоля). Фоновый пласт в концертах данного временного периода обычно содержит последовательность аккордов, что обусловлено конструктивной спецификой «готового» баяна. Значительно реже подобное изложение можно встретить в концертах 1990–2000-х годов. Так, например, тема рефрена в финале Концерта А. Костина представляет собой сочетание упруго-танцевальной мелодической линии, эпизодически уплотняющейся интервально-аккордовыми дублировками, с аккомпанирующей фактурной формулой «бас-аккорд». Такое изложение является одним из компонентов воссоздаваемого композитором венско-классицистского стиля и одновременно «знаком» традиционной музыки быта.

В некоторых случаях тема в партии баяна может излагаться одноголосно, сопровождаемая лишь аккомпанементом оркестра, что вызывает ассоциации со звучанием народной песни или инструментально-танцевального наигрыша, как, например, во второй части концерта № 1 К. Мяскова или в главной партии первой части Концерта А. Батршина. Обратное соотношение партий, обычно связанное с передачей темы от солиста к оркестру, особенно часто встречается в репризных разделах формы. Однако в этих случаях «аккомпанемент» баяна редко бывает представлен аккордовыми элементами. Исключение составляет «*Omaggio Ad Astor Piazzolla*» В. Зубицкого, где баян практически на протяжении всей первой части поддерживает проведения темы танго в оркестре, причем преимущественно в виде синкопированных аккордов. Заметим попутно, что необходимость постоянного акцентирования синкоп, осуществляемого синхронной работой меха и пальцев, составляет одну из главных трудностей для баяниста. Ведь автор особенно требователен к этому аспекту исполнения, о чем свидетельствует, в частности, разграничение им обычного краткого акцента и так называемого *martele* — его более интенсивного и более резкого варианта, достигаемого посредством рывка мехом и удара пальца.

Для нетематических разделов композиции более характерен пассажно-фигурационный тип изложения, представленный широким диапазоном фактурных формул: фигурации мелодические, гармонические и ритмические, пассажи гаммовые и аккордовые, разнообразное смешение этих форм и их усложнение двойными нотами, аккордами и скачками. В ранних концер-

тах, большинство из которых написано композиторами-баянистами, отмечается перенасыщенность сольной партии виртуозными элементами. Так, уже в Концерте Н. Ризоля задействован весь известный на то время арсенал технических средств, в числе которых приемы как мелкой техники (разнообразные гаммо- и арпеджиообразные формулы), так и крупной (октавные пассажи, аккордовые скачки). Тот же набор приемов обнаруживается в концертах В. Дикусарова, А. Батршина, В. Власова. Одним из наиболее «трудных» в исполнительском отношении произведений 1950–1970-х годов является Второй концерт В. Дикусарова. Партия солиста требует здесь не только высокой технической оснащенности, но и огромной физической выдержки, особенно в обширных разделах, где господствует стремительное движение октавами. Большое место занимают также построения, основанные на крупной аккордовой технике. Чрезвычайно сложны четырехголосные аккорды в триольном ритме, встречающиеся в различных разделах одночастной формы, поскольку это не простые перемещения в рамках одной гармонии, а чередование различных гармоний. Напомним, что трехрядные баяны тех лет, в отличие от современных инструментов с пятью рядами в правой руке, не позволяли при исполнении различных по строению аккордов долгое время удерживаться в одной позиции.

По мере эволюции намечается более рациональный подход к виртуозной стороне баянных концертов. Так, в Третьем концерте В. Власова можно наблюдать отход от господствовавшей в его ранних сочинениях идеи демонстрации всевозможных исполнительских приемов в рамках одного произведения в сторону экономии технических ресурсов. Перегруженность партии правой руки подголосками и различного рода «украшениями», тяжеловесность музыкальной ткани уступают место строгому отбору и целенаправленному использованию нескольких видов техники, отражающих принципиальные стилевые и методические установки автора. После знакомства с указанным Концертом остается ощущение, что его, несомненно, писал практикующий баянист, хорошо знакомый с теми типами фактуры, которые, возможно, лишены «изысканности» и нарочитой сложности, но органичны для инструмента и способны эффектно представить исполнителя.

В концертах 1980–2000-х годов на передний план выдвигается полифоническое начало, чему в немалой степени способствует использование выборной клавиатуры. Безусловно, приемы имитации, канонического секвенцирования, гетерофонии встречались и в произведениях предшествующих десятилетий (например, в каденции солиста в первой части Концерта Н. Ризоля или в экспозиционном проведении основной темы второй части его же Концерта), но они находились «в тени» гомофонно-гармонических форм изложения. Концерты же И. Шамо, А. Сташевского, А. Костина, М. Шоренкова свидетельствуют о развитом полифоническом

мышлении авторов, разнообразии и качественно новом применении линейной фактуры. В частности, автономизация мелодических голосов ведет к их «обнажению», нередко путем предельного разрежения музыкальной ткани. Например, в Концерте А. Сташевского преобладающими являются монодийные формы изложения: гаммообразные пассажи (ц. 1), одноголосные мелодические линии, иногда дублируемые в октаву (ц. 3), две октавы (ц. 8) или октаву и дециму одновременно (ц. 24). Часто встречается также скупая двухголосная фактура, представляющая собой контрапункт интервально заостренной мелодической линии в правой руке и единичных звуков или аккордов, разделенных паузами, в левой руке (ц. 7, 21, 36).

Полифоническое начало в современных баянных концертах проявляется также в многослойной фактуре, образуемой сочетанием нескольких самостоятельных мелодических линий и подголосков. Примеров такого рода немало в Концерте А. Костина. Так, в каденции первой части в разделе *Moderato* музыкальная ткань складывается из четырех компонентов: взаимодействие двух верхних голосов подчинено принципу имитации, в двух нижних голосах оstinатно повторяется синтаксическая ячейка вопросо-ответной структуры. При этом каждый фактурный слой репрезентирует тематически значимый элемент драматургии первой части, что способствует интонационной концентрированности звучания. Другой пример находим в финале того же Концерта (второй эпизод формы рондо — *Andante languido*, т. 9 после ц. 9). Здесь основными «действующими лицами» выступают два контрапунктирующих мелодических голоса, обладающих интонационной самостоятельностью. Второй план фактуры образуют аккорды гармонической поддержки, также не лишённые мелодической выразительности. Рассредоточенные в разных регистрах, они прослаивают тематически рельефный пласт, придавая объемность и насыщенность звучанию.

Отдельно остановимся на фуге из баянного Концерта И. Шамо. Это единственный в произведениях украинских авторов пример включения самостоятельной полифонической формы внутрь концертного цикла. «Фугой» называется вторая часть произведения, однако в форме фуги написан лишь ее средний раздел, причем он целиком звучит у баяна соло. Фуга И. Шамо в полной мере раскрывает возможности современного баяна как инструмента полифонического, которому под силу артикуляционными и динамическими средствами передать саму идею индивидуализированности и единства звучащих в одновременности мелодических линий.

Уже сама тема фуги несет в себе скрытый конфликт: драматизм декламационной лейт-интонации концерта и гротеск, проступающий в «странной» артикуляционно-ритмической организации следующих после четвертного затакта восьмых нот. На протяжении всей фуги два этих образа противостоят друг другу, экспрессивный накал долгих длительностей стремится подчинить себе «мельтешение» восьмых и

шестнадцатых. Солист должен не только предельно точно интонировать каждый из голосов фуги, но также и помнить об узнаваемости динамического плана темы при каждом ее проведении.

Плодотворным представляется рассмотрение форм солирования в украинских баянных концертах по *историко-стилевой* координате, позволяющее проследить взаимосвязь между фактурными типами изложения и стилевыми ориентирами авторов. К трем выделенным А. Уткиным магистральным линиям концертирования — барочной, романтической и современной — в контексте баянной музыки целесообразно добавить линию классическую, так как освоение средств и приемов композиторского письма авторами первых баянных концертов начиналось именно с эпохи венского классицизма и «умеренной» ветви романтического искусства.

Хронологически самый ранний тип солирования — *барочный* — получает претворение в украинских баянных концертах, лишь начиная с 1980-х годов. Конкретные формы преломления старинных традиций инструментального развертывания, указываемые А. Уткиным, а именно, фигурационная моторика и линейная полифоничность, обнаруживаются уже в первом образце баянного «необарокко» — Концерте И. Шамо. В финальной части цикла, озаглавленной «Токката», в партии баяна господствует агрессивное механистичное движение, напоминающее барочную риторическую фигуру «*circulatio*», в полной мере передающую трагическую идею быстрого бега времени. Виртуозность изложения требует от солиста максимальной отдачи физических и духовных сил, выдержки и собранности. Продолжительные моторные разделы чередуются с напряженными декламационными высказываниями, после которых движение, будто срываясь, снова соскальзывает в стихию *perpetuum mobile*. Другая форма солирования, апеллирующая к музыкальному искусству барокко — полифоническая, представлена у И. Шамо не только имитационностью, определяющей звуковой облик фуги второй части, но и полимелодичностью ряда эпизодов первой и третьей частей.

Обе формы барочного концертирования, указанные А. Уткиным, имеют место в Концерте М. Шоренкова. В крайних разделах трехчастной формы доминирует двигательно-моторное начало. Стремительное токкатное движение апеллирует, с одной стороны, к традициям барочного инструментализма, с другой, к объективизированному, лишенному тематической индивидуализированности тематизму неоклассицистов XX века. Способ организации движения на основе полифонического остинато напрямую связан с ранними концертами П. Хиндемита. В среднем разделе Концерта М. Шоренкова на первый план выходит полимелодическая фактура, воскрешающая в памяти звучания медленных частей баховских сюит.

Классическая линия концертирования наиболее отчетливо прослеживается в ранних образцах украинских баянных концертов. Орнамен-

тирование мелодии при переизложении ее в партии солиста характерно для произведений В. Власова, В. Дикусарова, А. Батршина, К. Мяскова. Нередко тут встречаются типично классицистские фактурные формулы, иногда в трансформированном виде. Например, в Третьем концерте В. Власова тема побочной партии, основанная на мелодии украинской песни-романса «Їхав козак за Дунай», излагается с применением фигуры «альбертиевых басов», правда, ломаные арпеджио, локализованные в среднем пласте фактуры, даны в зеркальном отражении, а верхние точки фигурации образуют мелодию народной песни (например, тт. 89–95).

Возрождение *романтической* линии концертирования в музыке второй половины XX века, обусловленное поиском «новой лирической интонации, способной искренне передать интимные движения души» [3, с. 74], повлекло за собой опору на жанры ноктюрна, элегии, романса, то есть те романтические жанры, которые связаны с претворением вокально-кантиленного начала. Фактура в этих случаях отмечена дифференциацией на мелодический и сопровождающие голоса, причем последние нередко прямо воспроизводят специфические для указанных жанров фактурные формулы. Например, в Первом концерте К. Мяскова побочная партия первой части, экспонируемая баяном соло, характеризуется лирической распевностью, что подчеркнуто ремаркой «*cantabile*». Мелодическая линия, охватывающая полутораоктавный диапазон, поддерживается полнозвучным аккомпанементом, в котором глубокие басы и опирающиеся на них синкопированные аккорды в среднем регистре эпизодически прославиваются выразительными подголосками. В Первом концерте В. Власова основная тема второй части (*Andante con sentimento*) также излагается в виде мелодии с аккомпанементом: строгие «басо-аккордовые» последования служат фундаментом для сдержанно-сосредоточенной линии верхнего голоса. В Концерте А. Костина вторая тема (*Andante cantabile*) представляет собой дуэт двух переплетающихся голосов, сопровождаемый пульсирующими терциями, переходящими вначале в скупые аккорды, а затем в колышущиеся секунды.

Если для оркестровой советской музыки 1960–1970-х годов в целом не характерна традиция романтического концертирования, связанная «со страстной экзальтацией, героической патетикой, блестящей феерической виртуозностью» [3, с. 75], то в украинских баянных концертах этого времени она находит продолжение. Особенно ощутима опора на романтические формы солирования в концертах В. Дикусарова. Здесь царит мир экспрессивных чувств и драматических столкновений, подчеркнутых соответствующими ремарками. Партия баяна привлекает к себе внимание слушателя в первую очередь виртуозностью и экспрессивностью. В ней мы найдем тот комплекс выразительных средств и технических приемов (стремительные октавы, мощные аккорды, широкие скачки), которые прославили таких легендарных исполнителей-романтиков как Ф. Лист и Н. Паганини.

Современная линия солирования включает в себя как переосмысление давно известных форм, так и рождение новых. Среди первых выделим монологическое концертное исполнение, опирающееся на принцип речевого интонирования. Отличительными признаками современного монолога, по мнению А. Уткина, являются моноподный склад, а также непрерывность полифонического развертывания в сочетании с интенсивностью качественных преобразований. Примеры монологического концертного исполнения данного типа можно найти в концертах И. Шамо, А. Сташевского, М. Шоренкова.

Среди принципиально новых форм солирования выделим темброво-сонористические. Кластерные звучания широко применяют в своих концертах А. Сташевский, М. Шоренков, В. Зубицкий. В одних случаях для фиксации подобных созвучий композиторы используют специальные знаки, в других сохраняют традиционную запись, которая, однако, в живом звучании создает яркие колористические эффекты. Так, в Концерте А. Сташевского обычные гаммообразные последовательности благодаря лигам, проведенным от каждой ноты, трансформируются в сонорные пятна (ц. 46). Имеются в данном сочинении и кластерные *glissando* (ц. 19), и кластерные *vibrato* (тт. 3–1 перед ц. 48). В Концерте М. Шоренкова немало приемов, направленных на достижение необычных тембровых красок. Это, например, шелест кнопок, ритмизованное динамическое *vibrato*, достигаемое толчками ладони в гриф либо коленом в корпус инструмента. В Концерте В. Зубицкого также присутствуют нестандартные звуковые решения, впрочем, типичные для его творчества в целом. Это шелчки пальцами, шипение, ритмизованные удары по корпусу и меху, имитирующие ударные инструменты, пение солиста. Такого рода приемы не только усиливают красочность звучания, но и приносят в музыку элементы театральности, сценической эффектности.

Народно-жанровое концертное исполнение предполагает воспроизведение — более или менее свободное — характерных особенностей музыкального фольклора: мелодико-ритмических, ладовых, фактурных. В одних случаях признаки определенного фольклорного жанра предстают в комплексе, в других случаях обыгрывается лишь какой-либо один элемент жанровой системы. При рассмотрении примеров народно-жанрового концертного исполнения следует учитывать также природу воспроизводимого фольклорного жанра, его принадлежность к вокальной либо инструментальной группе.

Комплексное претворение черт определенного фольклорного жанра находим в третьей части Концерта А. Костина, озаглавленной «Дума». Характерные признаки этого эпико-повествовательного жанра представлены здесь в максимально концентрированном виде. Так, «думный» лад, трактуемый большинством исследователей как символ семантического обобщения эмоционального содержания данного жанра, составляет основу большинства тем части: во вступительной теме обыгрывается дорийская VI ступень, в речитативной теме баяна — гармоническая VII ступень, в инстру-

ментальном наигрыше (ц. 4) — IV высокая. В музыкальных темах обнаруживаются характерные для думного мелоса интервальные ходы и интонационные обороты, в сопровождающем пласте — специфические квинтовые педали и инструментальные формулы, имитирующие игру на кобзе. Особо обратим внимание на воспроизведение характерных для украинских дум приемов изложения музыкального материала. Так, некоторые баянные темы в «Думе» А. Костина (ц. 1, 5, 6) приближены к речитативу: мелодия, изложенная в октаву, строится на переплетении псалмодирования и триольных распевов и украшается орнаментальными элементами (форшлагами и мордентами). Другие темы (ц. 4) опираются на фигурационный принцип изложения, здесь имеет место подражание характерной для народных инструментов манере игры, иногда подчеркнутое соответствующей ремаркой.

Солирование, имитирующее игру на народных инструментах, можно встретить также в баянных Концертах Н. Ризоля, А. Батршина, А. Гайденко. Во второй части концерта А. Костина в партии баяна слышны то колокольные перезвоны, то переборы гусельных струн, то наигрыши сопилки. Кроме того, не следует забывать, что органичный для готового баяна и широко распространенный в концертах 1950–1980-х годов тип фактуры «мелодия в сопровождении басо-аккордового аккомпанемента» уходит своими корнями в бытовое музицирование украинских сел и отражает звучание провозвестницы современного баяна — гармони.

Таким образом, предложенный в статье обзор форм солирования, встречающихся в баянных концертах украинских композиторов, демонстрирует их максимальное разнообразие, в значительной степени инициированное требованиями жанра. Эволюция же конкретных форм солирования связана с конструктивным усовершенствованием инструмента, с новыми стилевыми тенденциями украинской музыки и, конечно же, с ростом числа талантливых исполнителей, способных в полной мере воплотить художественные замыслы композиторов в жизнь.

Список использованных источников

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : [монографія] / К. С. Біла. — К. : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. — 139 с.
2. Кузнецов И. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Кузнецов. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1980. — 25 с.
3. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : [сб. науч. тр. ; отв. ред. и сост. А. Н. Крюков]. — Л. : ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–84.

Нижник А. О. Форми солюювання в баянних концертах українських композиторів. У статті розглядаються типи викладення, що зустрічаються в українських баянних концертах, простежуються їх генетичні корені та обумовленість хронологічними, стильовими, інструментально-конструктивними параметрами.

Ключові слова: солюювання, баянний концерт, українські композитори.

Нижник А. А. Формы солирования в баянных концертах украинских композиторов. В статье рассматриваются типы изложения, встречающиеся в украинских баянных концертах, прослеживаются их генетические корни и обусловленность хронологическими, стилевыми и инструментально-конструктивными параметрами.

Ключевые слова: солирование, баянный концерт, украинские композиторы.

Nyzhnyk A. Forms of soloisting in the bayan concerts of the Ukrainian composers. The article contains a consideration of the types of exposition meeting in the Ukrainian bayan concerts, their genetic roots and conditionality by chronologic, stylish and instrumental-structural parameters.

Key words: soloisting, the bayan concert, the Ukrainian composers.

**СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
Н. ПОТОЛОВСКОГО
(К ПРОБЛЕМЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ
РЕДКО ИСПОЛНЯЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)**

Композиторское наследие в области камерной музыки для виолончели и фортепиано представлено многочисленными сочинениями различных стилей и жанров. Всплеск профессионального интереса к камерному инструментализму и, в частности, к возможностям виолончельно-фортепианного дуэта, привел к тому, что в творчестве большинства авторов XX века имеют место произведения для данного состава. В 70-е годы Л. Гинзбург констатировал: «За три четверти нашего столетия для виолончели написано огромное количество произведений, почти равное числу сочинений для скрипки (а в последние десятилетия, вероятно и для фортепиано)» [3, с. 331].

Известно, что в прочно сформировавшийся «золотой фонд» виолончельных сонат первой половины XX века входят произведения русских композиторов — С. Рахманинова, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Гречанинова, С. Прокофьева; украинских — В. Косенко, В. Барвинского; западноевропейских — К. Дебюсси, З. Кодая, А. Казеллы, П. Хиндемита, Г. Форе, Б. Мартину, Ф. Пуленка, С. Барбера. Эти опусы наиболее полно и разнообразно (что касается исполнительских трактовок) отражены

в дискографии XX века, постоянно звучат на концертной эстраде, входят в студенческий репертуар. К сожалению, множество произведений авторов, оказавшихся в тени признанных музыкальных гениев, до сих пор остаются вне исполнительской практики, при том, что на рубеже XX—XXI столетий начинает укрепляться тенденция к расширению репертуара за счет популярности ранее неизвестных широкой публике сочинений.

Здесь мы соприкасаемся с обсуждаемой¹ и осознаваемой в последнее время многими серьезными учеными проблемой² — «узкой» ориентации и музыковедов, и концертных деятелей на «шедевры». Все, что находится за пределами, не изучается, а главное — не звучит. Огромное количество «достойной» музыки композиторов так называемого «второго ряда»³ остается «закрытой» для исполнителей и слушателей. Одной из причин данного обстоятельства, указанной А. Цукером, является то, что «“шедевроцентризм” напрямую связан с преимущественным интересом исследователей к творениям великих художников, гениев, а армия их менее знаменитых современников предается забвению» [6, с. 5]. Вследствие этого «история музыки предстает не в ее многомерности, динамике, противоречивости, не как извилистый, полный драматизма, тернистый путь, а сглаженной, “выпрямленной”, (читай, искаженной), как своего рода поступательное движение от гения к гению, от шедевра к шедевру, демонстрируя нам результаты, закрепленные выдающимися художественными созданиями, а не реальную сложность процессов», — подчеркивает исследователь [6, с. 5–6].

Еще в 60-е годы XX века Л. Гинзбург обращал внимание на ряд малоизвестных образцов, обладающих несомненными музыкальными достоинствами. Например, к числу незаслуженно забытых сонат для виолончели и фортепиано исследователь причислил написанную в самом начале XX века Сонату русского композитора И. Крыжановского *op. 2* [2, с. 545]. К числу таких же сочинений этого периода можно отнести и Сонату Н. Потоловского. До недавнего времени данное произведение невозможно было найти в репертуаре ни отечественных, ни зарубежных виолончелистов, не входило оно и в фондовые записи известных музыкантов.

Следует заметить, что музыковедческий анализ этого произведения крайне скуп. В свое время, стремясь широко охватить целостную панораму виолончельной музыки в творчестве русских композиторов,

¹ Рассмотрению этой проблемы была посвящена международная научная конференция, проведенная Ростовской консерваторией им. С. В. Рахманинова в апреле 2009.

² На эту проблему указывает и Е. Зинькевич в процессе обсуждения вопросов истории русской оперы [4, с. 130], исследователь призывает музыковедов обратиться «не только к шедеврам, но и к среднему уровню», беря пример с научной практики в истории литературы [4, с. 128].

³ Понятие *композиторы «второго ряда»* появилось в музыкознании в конце XX столетия. Этот термин входит и в заглавие сборника статей по материалам научной конференции РГК им. С. В. Рахманинова (2009).

Л. Гинзбург обзорно характеризует свойства основных музыкальных разделов Сонаты [2, с. 550].

Да и о самом авторе этого сочинения — московском виолончелисте Николае Сергеевиче Потоловском (1878—1927), — известно немного⁴. Отметим, что он является учеником Р. Эрлиха (по классу виолончели) и А. Ильинского (по классу композиции) в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. В дальнейшем Н. Потоловский становится проректором Музыкально-драматического института, деканом музыкально-теоретического факультета ЦЕТЕТИСа (позднее ГИТИС). В сфере педагогической деятельности им разработан курс элементарной теории музыки, а также пособия по гармонии. На композиторском поприще Потоловский работал как в крупных сценических жанрах (опера «Василиса Мелентьевна»), так и в камерно-инструментальных жанрах — струнный квартет, два опуса для виолончели и фортепиано (Соната, «Две пьесы»), а также несколько детских фортепианных пьес.

Совершенно естественно, что, будучи виолончелистом⁵, свое первое обращение к опыту композиции⁶ он связал с «родным» инструментом. И Соната *op. 2, d-moll*, и Цикл из двух пьес *op. 3* для виолончели и фортепиано были созданы в 1905 году, в период начала его творческой

⁴ Статья И. Ямпольского в музыкальной энциклопедии [7, с. 412].

⁵ Творческие потребности виолончелистов-исполнителей нередко выражались в сочинении собственных произведений, например: «Соната в старинном испанском стиле» и Соната *a-moll* Г. Касадо (1925); Соната (1937) и Вариации (1943, 1950) И. Иордан; «Французская сюита» (*op. 114*) и «Итальянская сюита» (*op. 122*) П. Базелера и др.

⁶ Следует отметить, что интерес к камерному ансамблю виолончели и фортепиано в первой половине XX столетия настолько велик, что многие композиторы свою творческую деятельность начинают с написания произведений именно для этого состава. Сонаты русских композиторов — Л. Кашперовой, И. Крыжановского, Н. Потоловского, А. Юрасовского, Ю. Кочурова — относятся к их первым опусам. Первая виолончельная соната Б. Клознера написана им в годы обучения в консерватории (1936). Соната-баллада М. Пнесина *op. 7 (cis-moll, 1909)* явилась его первым сочинением в области камерной музыки. Соната З. Кодая *op. 4 (1909–10)* — одно из лучших ранних произведений композитора, когда его привлекала работа в камерных жанрах. С произведений для этого состава начинали свой творческий путь в 20-е годы немецкий композитор П. Хёффер (Соната, *op. 7, 1920-е*) и австрийский композитор Г. Галь (Сюита, *op. 6, 1920*), а в 30-е представитель шведской композиторской школы — Д. Вирен (Сонатина, *op. 1, 1933*). Американский композитор П. Крестон в начале своего творческого пути создает инструментальный цикл «Три поэмы из Уолта Уитмена», *op. 4 (1934)*. Американский композитор Л. Фосс написал «*Duo*» для виолончели и фортепиано (1941), которое в ряду его произведений тоже находится среди первых профессиональных сочинений.

⁷ Первая публикация осуществлена издательством П. Юргенсона в Москве (1908).

деятельности, в год окончания с отличием филармонического училища. Оба опуса представляются интересными и эффектными произведениями, заслуживающими внимания современных музыкантов.

Рассмотрим Виолончельную сонату Потоловского как потенциально концертный (для исполнительских программ) и методически полезный (в учебном процессе) образец, который может пополнить камерный репертуар. Обосновывая художественную и инструктивную ценность Сонаты, выявим ее традиционные и новаторские черты, а также жанровые основы музыкального материала, драматургическую трактовку, что дает «ключ» к исполнительским подходам, а также выделим интересные приемы виолончельной и фортепианной фактуры, рассмотрим ансамблевые проблемы (тем самым, раскрывая, чему могут научиться на данной сонате молодые исполнители).

Определяя традиционные черты, заметим, что в стилевом плане это произведение находится в русле позднего романтизма. Строеение Сонаты в полной мере соответствует классико-романтической модели — быстрые крайние части обрамляют медленную среднюю часть: первая часть сочинения — *Allegro impetuoso*; вторая часть — *Largo con grand' espressione*; третья часть — Финал, *Allegro risoluto*; опора же на национальные стилистические и жанровые истоки продолжает традиции русской школы. В драматургическом плане прослеживается развитие от лирико-драматической первой части, через лирико-пейзажную вторую часть к эпическому размаху финала.

Известно, что это произведение посвящено русскому хоровому дирижеру и композитору Виктору Калинникову⁸, духовное родство, с творчеством которого можно обнаружить как в образной сфере — преобладание элегических и лирико-эпических образов, — так и в стилистике сочинения — четкая гармоническая основа с опорой на плагальные обороты, секвенционность тематического развития. Музыка Сонаты буквально пронизана русскими интонациями, в ней предельно «поэтизирована» кантилена, как основа мелодики. Состояние элегической печали, широкая распевность первой части также отвечают духу национальной ментальности, связанной с особым предпочтением минорной окраски⁹, выделенной в свое время Т. Гайдамович (в связи

⁸ Виктор Сергеевич Калинников (1870–1927) — русский композитор, дирижер и педагог, один из основателей московской Народной консерватории, брат русского композитора-симфониста Василия Сергеевича Калинникова.

⁹ Среди виолончельных сонат начала века только Соната Ф. Акименко, *op. 37 (D-dur, 1905)* носит мажорную окраску, остальные — минорную, среди них сонаты: И. Крыжановского, *op. 2 (g-moll, 1903)*; С. Рахманинова, *op. 19 (g-moll, 1901)*; «Соната-баллада» М. Гнесина, *op. 7 (cis-moll, 1909)*; «Драматическая соната» А. Юрасовского, *op. 3 (c-moll, 1911)*.

с анализом русских фортепианных трио). «Русские композиторы <...>, смелее, нежели венские классики, обращались к минорному ладу. Быть может, «загадочная славянская душа» именно в нем обретала наиболее приятную для слуха звуковую согласованность, а для сердца — гармоничную печаль», — отмечала исследовательница [1, с. 56].

В своем произведении Потоловский поддерживает тенденцию конца XIX — начала XX века к сближению жанров камерной сонаты и концерта, культивируя принципы концертности согласно романтической традиции. Как известно, концертность привносила в камерные жанры романтической эпохи виртуозность инструментальных партий, моменты некоторой импровизационности (наличие каденционных вкраплений предполагает их более свободную трактовку), эффектное преподнесение музыкального материала (грандиозный размах динамической амплитуды, эмоциональная насыщенность и страстная патетика). В ориентации на концертно-виртуозный жанр выявляются именно характерные свойства инструментов. Из концерта заимствуются приемы, направленные на индивидуализацию функций инструментальных партий дуэта, при сохранении равноправия партнеров в ансамбле. Концертный жанр демонстрирует «единение разных характеров», сопряжение крайне противоположных по своим звуковым качествам возможностей темброво неоднородных инструментов.

Все вышеперечисленные качества Потоловский развивает в своей камерной сонате и демонстрирует вполне индивидуальный подход. Широкое использование красочно-регистровых возможностей инструментов подчинено драматургическому замыслу, движению от сумрачного крайне низкого регистра (*impetuoso*) к пронзительной яркости, благодаря чему раскрывается все богатство виолончельного звучания. Экспонирование главной темы сонатного *Allegro* первой части, порученное тембру виолончели, размещено в очень низком для этого инструмента почти контрабасовом регистре, на первый взгляд — невыгодном, но дающем блестящие перспективы для развития главной темы и ее взлета в крайне высокий регистр четвертой октавы уже в партии фортепиано (далее в процессе развертывания первой части к разработке, мелодическая линия в партии виолончели подымается ко второй октаве).

В побочной теме также интересно композиторское решение по использованию широкой звуковысотной амплитуды. Простой лирический терцовый распев, создающий «благостное» настроение, в результате постепенной интервальной «раскачки» расширяет свои границы, привнося романтическую взволнованность. Средствами дуэта создается эффект «стереофонической» объемности звучания, свойственный оркестру: в то время, когда мелодия проводится в партии виолончели, подымаясь из малой октавы ко второй, ее обрамляют почти все регистры фортепиано;

изложение мелодия октавами в правой руке фортепиано сопровождают низкие басы и арпеджированное фактурное заполнение в партии левой руки в сочетании с подголоском виолончели в среднем регистре.

Единение различных по своей природе инструментальных голосов демонстрируется в начале разработочного раздела в мажорно-просветленном проведении главной темы поочередно в партиях обоих инструментов (фортепиано, при всей масштабности фактуры, должно соответствовать «пению» и перенять прием непрерывной кантилены струнного инструмента). Противопоставление стабильного и мобильного эмоциональных состояний (разработка построена на прямом сопоставлении главной и побочных тем, основанном на контрасте характеров — порывистом, драматическом и элегически распевном, умиротворенном), постоянная взаимозаменяемость главных и вспомогательных ролей инструментов подается в бесконечном развитии. Композитор часто прибегает к секвенционному движению в интонационном рисунке мелодики, позволяя музыке плавно литься в традициях русского распева. Отметим, что подголосочная и орнаментальная разработка главной и побочной тем создает определенную ансамблевую сложность: от исполнителей требуется предельное взаимопонимание для того, чтобы вспомогательные голоса в партии виолончели и технически довольно сложные пассажи в партии фортепиано естественно «вплетались» и «обогащали» проведение темы.

Такое тесное взаимодействие инструментальных линий в ходе постепенного подъема и «эмоционального взвинчивания» приводит к масштабному яркому концертному изложению главной темы в репризе на «пике» сильнейшей драматизации. Используя силы инструментального ансамбля, композитор достигает «симфонической мощи», соответствующей оркестровому «политембровому унисону» *tutti*. Мелодия проходит в своеобразном «утроении»: у фортепиано в октавном удвоении партии правой руке (первая и вторая октавы), в партии виолончели (малая октава). Последующее использование инструментального приема «бурного» арпеджирования виолончели по четырем струнам, придает необыкновенную насыщенность, силу, объемность звуковому потоку, и ассоциируется с виртуозными элементами концерта с оркестром. Апофеозного утверждения в репризе достигает и связующая тема, которая преподносится с эпическим размахом. В коде, в ходе «накопления» и «выброса» громадного заряда энергии¹⁰, ее патетика (отметим артикуляционно-акцентированную подачу каждого звука) находит выход в предельной концентрации: темповой (*Tempo I, accelerando*), эмоциональной (*con fuoco*) и динамической (*piu ff*).

¹⁰ «Порывистость» (*impetuoso*) — ключевое слово в характеристике первой части.

При кажущейся простоте и распевной «наивности» мелодики контрастной второй части *Largo con grand' espressione* (традиции русского городского романса являются прочной жанровой основой ее тематизма) просматривается концертная направленность на индивидуализацию инструментальных голосов, виртуозно совмещенных в дуэте. Этому способствует необыкновенная метро-ритмическая сложность аккомпанемента, который создает впечатление импровизационного сиюминутного музицирования, поддерживающего мелодический голос. В сопровождении нет традиционной опоры на сильную долю, что придает невесомость и вычурность «кружеву», затейливость фактурному узору. Когда во втором проведении тема поручается виолончели, ритмическая ситуация еще более усложняется. С этим связаны трудности для согласования партий основного голоса и аккомпанемента: вследствие постоянных совмещений квартольности и триольности, наложения пунктирных рисунков наблюдается, как правило, несовпадение метрических вертикалей (между голосами мало точек соприкосновения), что достигает наивысшей степени сложности в репризном проведении, логически вытекающим из драматизированной середины первого эпизода.

После сложного ансамблевого взаимодействия контрастно звучит «освежающая легкость» темы среднего раздела второй части, выполненная композитором с помощью приема параллельного движения инструментальных линий. При всей кажущейся простоте и прозрачности звучания в игровом процессе весьма непросто добиться парной синхронности. От исполнителей требуется штриховая тонкость в воссоздании опоэтизированной картины природы. Следует обратить внимание на красочные вкрапления арпеджированных аккордов фортепиано, неспешное, мягкое звучание кантилены виолончели в сопровождении *portamento* восьмых, создающее ощущение «проплывающей» мелодии, а также прочувствовать тонкую смену мажора-минорной ладовой окраски, подчеркивающей особый колоритный фон. Характерная для рельефа мелодии орнамента шестнадцатых впоследствии вычленяется и разрабатывается. Имитационные переключки в разных регистрах обоих инструментов способствуют постепенному изменению ее природы: она то «по-богатырски» утяжеляется удвоенными октавами басов фортепиано, то экспрессивно сжимается до акцентированных восьмых, плотно «спрессованных» в дуэтной очередности, подготавливая кульминацию, и, наконец, умиротворенно растворяется в арпеджио на *ppp*, завершая часть.

В репризе первоначальная романсовая тема достигает истинно концертного масштаба. Этому способствуют максимально насыщенная «симфоническая» фактура дуэта, грандиозная динамика от *ff* к *fff*, аккордовое уплотнение и дублирование голосов; «пафосная» артикуляция каждой длительности, ритмически усложненные и поданные в разных парных

комбинациях пассажи. Мелодия звучит «туттгийно» роскошно у двух инструментов, превращаясь в концерт для виолончели и фортепиано.

Если в двух первых частях Сонаты ощущается опора на романс, лирический жанровый стиль которого совмещается с концертной яркостью развертывания тематизма, то в финале сочинения явно просматриваются «кучкистские» традиции в развитии эпической линии. Здесь энергично маркированный главный тезис *Allegro risoluto*, поражает своей активностью, «богатырским размахом». Волевой напор проявляется в стремительном движении *con fuoco*, динамике *ff*, ритмической маршеобразности, интонационной насыщенности широкими ходами, штриховой рельефности — комбинировании тяжелых, акцентированных словно «припечатанных», и легких, «подпрыгивающих» стаккатных звучаний, своеобразной метроритмической перебивке (*sf* приходится на третью долю в начале четырехтакта). С концертным блеском главная тема экспонируется сначала у фортепиано соло, затем в партии виолончели, укрепленная мощью фортепианной аккордовой фактуры, подвергается активному развитию в разработочном разделе, а впоследствии торжественно утверждается в коде. Контрастом является лишь побочная тема, имеющая вальсовую жанровую основу.

Необходимо отметить, что обращение композиторов русской школы XIX века к эпическому жанру в большинстве своем связано с симфонической музыкой, в области камерной — назовем Фортепианный квинтет А. Бородина *C-dur* (1862), где расширенный ансамблевый состав близок симфоническому. В музыке для виолончельно-фортепианного дуэта эта жанровая сфера представлена в первой половине XX века творчеством С. Прокофьева («Баллада» *op. 15, c-moll*, 1912; Соната, *op. 119, C-dur*, 1949), в трактовке которой наблюдается уклон в лиричесую созерцательность (тонкая красочность достигается с помощью звуковой филировки, наложения прозрачных фактурных слоев). У Потоловского же в финале Сонаты эпическое начало представлено с размахом, в ярком концертном преломлении, с использованием, выражаясь языком живописи, «широких сочных мазков». Таким образом, в жанре виолончельной сонаты композитор практически впервые приближает возможности дуэта к подлинно симфоническому звучанию.

Определяя стилистический профиль исследуемой Сонаты, необходимо указать на влияние стиля С. Рахманинова и непосредственно ориентацию на его Сонату¹¹, *op. 19* (1901), с которой, как виолончелист,

¹¹ Виолончельная соната С. Рахманинова оказала огромное влияние на последующие произведения лирико-романтического содержания, ее стилистика находит отклик в сочинениях русских и украинских композиторов. Назовем сонаты И. Крыжановского (1903), Ф. Акименко (1905), А. Юрасовского (1911), В. Косенко (1923), в которых отдельные элементы, рахманиновской лексики проникают в индивидуальный авторский стиль.

Потоловский, безусловно, был хорошо знаком.¹² Но это явление следует рассматривать не как непосредственное подражание и копирование, а как сходную реализацию художественных задач, направленных на привнесение принципов концертности в лирико-романтические по своей направленности сочинения, прочно опирающиеся на национальные истоки. В произведении Рахманинова заметна приоритетная роль фортепиано в ансамбле¹³, Потоловский же, владея в полной мере струнным инструментом, стремится к детальной разработке виолончельной партии. Справедливо подчеркивая высокий уровень виолончельного мастерства, отразившийся в данном сочинении, Л. Гинзбург констатирует: «Концертность проявляется и в *tempo rubato* в средней части, и в каденцеобразных, как бы импровизированных, пассажах финала, и вообще в более смелой, по сравнению с некоторыми другими сонатами, виртуозной трактовкой виолончели» [2, с. 550].

Воплощение концертного стиля в Сонате требует от исполнителей виртуозной оснащённости, владения разнообразными техническими и выразительными приемами. Виолончелист должен продемонстрировать умение передать грации от гибкого, теплого кантиленного пения до монументального, мощного звучания, обладать четкой артикуляцией, пассивной пальцевой беглостью, сложными штриховыми комбинациями. От пианиста требуется яркое преподнесение фортепианной фактуры с ее «оркестровой» насыщенностью (зачастую трех и четырехслойной), рельефной очерченности музыкальных фраз, концертного масштабного мышления.

Суммируя все вышесказанное, следует подчеркнуть, что при опоре на традиции в Сонате Потоловского четко прослеживается новая, для начала XX века, трактовка жанра. Композитор показал широкое использование тембрально-регистровых возможностей ансамбля, единение различных по своей природе инструментальных голосов, усложнение фактуры партии виолончели, динамическую мощь, эмоциональную экспрессивность партии фортепиано. К этому следует добавить сложные как фактурные, так и метроритмические элементы ансамблевого взаимодействия, приводящие к необыкновенной плотности регистрового заполнения, виртуозное концертное преподнесение партии виолончели, оркестральную трактовку фортепианной партии, что выдвигают высокие требования к эмоциональной энергоёмкости и выносливости исполнителей.

Определяя место Сонаты Потоловского в русской камерной музыке, ее можно расположить по стилистике в ряду виолончельных сонат поздне-

¹² «Воздействия Рахманинова» (особенно во второй части) отмечает Л. Гинзбург [2, с. 550]).

¹³ В Московском издании А. Гутхейля (1902) в титульном заголовке произведения С. Рахманинова подчеркнуто решающее значение фортепиано в дуэте «Соната для фортепиано и виолончели, соч. 19».

го романтизма — от С. Рахманинова к Н. Мясковскому, а по разработке эпической линии в камерном жанре — от «кучкистов» к С. Прокофьеву. Несмотря на то, что в других областях творчества автором не выявлено столь значительных достижений, стоит считать его виолончельную Сонату достойной возвращения в звуковой мир современной эпохи.

В заключении хочется подчеркнуть, что в настоящее время большой интерес у музыкантов вызывают малоизвестные или забытые произведения. Тенденция к «ренессансу» ранее никогда неисполнявшихся или редко неисполнявшихся сочинений отражена в современной дискографии. Записи с ремаркой «исполняется впервые», «исполняется по рукописи», «мировые премьеры» все чаще становятся приоритетными среди всемирных звукозаписывающих компаний. Огромный интерес к премьерам «вырывает» из небытия большое число ставших библиографической редкостью или неопубликованных произведений, доступ к нотным партитурам которых с каждым днем расширяют Интернет-ресурсы.

Фондовые записи рассматриваемого нами сочинения немногочисленны. Нами обнаружена только одна — 2011 года, выпущенная в свет в серии «Мировая премьера записи» польскими музыкантами — виолончелистом Ярославом Домжалом и пианисткой Любовью Навроцкой (Соната Н. Потоловского представлена вместе с Сонатой, *op. 2, g-moll* И. Крыжановского¹⁴). Близость двух произведений позволило объединить их в один диск. Созданные почти в один период (1905, 1903), обе сонаты являются ранними сочинениями композиторов (и обозначены как *op. 2*), обе минорные — *d-moll, g-moll*. Сходны они и по строению (обе трехчастные с жанровой опорой на романс во второй части), претворяют черты позднеромантического стиля, тяготеют к оркестральности звучания — симфонические элементы пронизывают ансамблевую фактуру. Разнит их жанровая направленность: у Потоловского — элегическая с эпико-драматическим финалом, продолжающая традиции «Могучей кучки»; у Крыжановского — лирико-драматическая, продолжающая традиции европейского романтизма.

Из краткой аннотации к *CD* диску¹⁵ становится понятно, что польских исполнителей в первую очередь подвиг к этой работе патриотический интерес к композиторам с польскими фамилиями, судя из того, что они представлены как «два очень интересных художника польского происхождения, работавшие в России в период так называемого «Серебряно-

¹⁴ Крыжановский, Иван Иванович (Киев, 1867–1924, Ленинград) русский композитор, музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова, участник «Беляевского кружка», один из первых учителей Н. Я. Мясковского, доктор медицины (1909), проректор Петербургского медицинского института (1901–23), работал в лаборатории И. Павлова.

¹⁵ *Domżał, Jarosław (cello) — Nawrocka, Lubow (piano) // CD «Krizhanovsky / Potolowsky: Sonatas for Cello and Piano», Acte Préalable, 2011 (World Premiere Recording).*

го века» [8]. Музыканты воссоздали произведение по рукописи, хранящейся в библиотеке Сибли Музыка (*Sibley Music Library*) в школе *Eastman School of Music*¹⁶. Благодаря польскому дуэту слушатели получили возможность оценить художественные качества данного произведения.

Надеюсь, что эта публикация привлечет внимание отечественных камерных музыкантов к очень красивому и ансамблево-сложному произведению и подвигнет их к интересным и ярким интерпретациям, тем более, что современные Интернет-ресурсы обеспечивают свободный доступ к нотному тексту. Данная статья окажется полезной для овладения музыкальным материалом Сонаты и в учебном процессе.

Список использованных источников

1. Гайдамович Т. А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации / Т. Гайдамович. — М. : Музыка, 1993. — 262 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4-х кн. / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1965. — Кн. 3. — 617 с.
3. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4-х кн. / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1978. — Кн. 4. — 407 с.
4. Зинькевич Е. С. Безымянное пространство русской оперы / Е. С. Зинькевич // *Mundus musicae* : тексты и контексты. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 130–147.
5. Зинькевич Е. С. «Недостоверное прошлое» русской музыки / Е. С. Зинькевич // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей РГК (академия) им. С. В. Рахманинова / [ред. сост. А. М. Цукер]. — М. : Композитор, 2010. — С. 128–144.
6. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А. М. Цукер // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей РГК (академия) им. С. В. Рахманинова / [ред. сост. А. М. Цукер]. — М. : Композитор, 2010. — С. 5–18.
7. Ямпольский И. М. Потоловский Н. С. / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия; [под ред. Ю. В. Келдыша]. — Т. 4. — М. : Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1978. — С. 412.
8. Nikolay potolovsky (1878–1927): Cello Sonata in G Minor, op. 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.recordsinternational.cpm/cd.php?cd=06M061>.

Біджакова Н. Л. Соната для віолончелі та фортепіано Н. Потоловського (до проблеми відродження маловідомих творів). Автор пригортає увагу сучасних виконавців до маловідомого твору початку ХХ століття. У статті аналізуються як традиційні, так і новаторські підходи до жанру камерної віолончельної сонати, виявляється жанрова сутність тематизму. Публікація може надати допомогу при опануванні музичного матеріалу Сонати.

¹⁶ Самая большая музыкальная библиотека в США, Рочестер, штат Нью-Йорк, Северная Америка.

Ключові слова: Соната *op. 2* Н. Потоловського, камерно-інструментальна творчість, віолончельно-фортепіанний дует, концертний стиль, епічна тематика.

Биджакова Н. Л. Соната для виолончели и фортепиано Н. Потоловского (к проблеме возрождения редко исполняемых произведений). Автор привлекает внимание современных исполнителей к малоизвестному произведению начала XX века. В статье анализируются как традиционные, так и новаторские композиторские подходы в жанре камерной виолончельной сонаты, выявляются жанровые основы тематизма. Публикация может оказать помощь в освоении музыкального материала Сонаты.

Ключевые слова: Соната *op. 2* Н. Потоловского, камерно-инструментальное творчество, виолончельно-фортепианный дует, концертный стиль, эпическая тематика.

Bidzakova N.: Sonata op. 2 by N. Potolowsky for violoncello and piano (seldom played works). The author attracts attention of the modern performers to the not known work of the beginning of XX century. The article examines as traditional as creative composer's manners in the genre of the cello's chamber sonata, genre foundation of thematic are shown. The publication can help in studying of music material.

Key words: Sonata *op. 2* by N. Potolowsky, chamber-instrumental creation, duet for cello and piano, concert style, epical imagination.

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА)**

Виконавське мистецтво є багатограним. Вивчаючи навіть, здається, дуже поодинокі, можливо незначні проблеми, так чи інакше ми приходимо до очевидного висновку: виконавець — це, в першу чергу, артист.

Актуальність запропонованої теми полягає в тому, що артистична діяльність виконавця представляє собою невід’ємну складову процесу формування культурного середовища. Цей безумовний постулат від стародавніх часів вважався першоосновою духовного розвитку людства.

Поняття «артист» у контексті діяльності виконавця поєднує два аспекти комунікативного самовираження та психологічної взаємодії музиканта з аудиторією. Перший аспект — це театральність, другий — глибина змістовно-смыслового аспекту музикування на сцені. Високо професійні виконавці із значним музикознавчим досвідом (наприклад, М. Давидов) вказують на значущість цього параметру в педагогічно-методичній справі [3, с. 145].

З цієї точки зору заслуговує на увагу усвідомлення та осмислення основних компонентів *музично-виконавської майстерності*, яка, за визначенням В. Білоус, є здатністю особистості, що сформувалася в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, що виявляється

як вищий рівень надбаних вмінь, навичків й знань, необхідних для реалізації інтерпретаторського творчого надзавдання [2, с. 3]. Такими основними компонентами музично-виконавської майстерності вважаються:

1. *Теоретичний компонент* виконавської майстерності визначається через рівень музичної грамотності. Доцільне та раціональне використання отриманих знань є першоосновою удосконалення художньо-сценічного образу, що є необхідним фактором у культурно-комунікативному спілкуванні артиста з аудиторією.

2. *Технічний компонент* характеризується ступенем точності, швидкості, пластичності, лабільності, пристосованості та енергійності музично-ігрових рухів. До цього ж належить і рівень володіння специфічними інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та здібностей виконавця. Ступінь сформованості цього компонента визначає віртуозність та художню осмисленість гри баяніста. Це дуже важливий момент, тому що реципієнт досить часто поєднує в собі слухача та глядача. Відповідно, характер його культурно-естетичного смаку має комбіновану природу.

3. *Художній компонент* майстерності дозволяє музиканту не тільки суто грою, але й рухами, мімікою, жестами, позою виявити цінність твору, передати реципієнту його емоційний зміст, викликати відповідні почуття, які виконавець вважає адекватними задуму композитора.

З точки зору техніки виконання, педагогічних завдань та формування музично-сценічного образу сучасні музикознавці та виконавці-баяністи приділяють цим компонентам багато уваги саме в контексті удосконалення та професіоналізації виконавських шкіл.

На сучасному етапі вказані компоненти визнаються як одні з визначальних факторів у формуванні індивідуального стиля музиканта-виконавця. Завдяки цілісності цього стилю виконавське мистецтво набуває статусу *соціокультурного явища*. Іншими словами, актуалізується *суспільно-психологічний (комунікативний) компонент* музично-виконавської майстерності.

Сутність цього компонента полягає в особливостях спілкування із слухачською аудиторією за допомогою «мови тіла» (міміка, жести, музично-ігрові рухи тощо). Важливим уявляється факт, що як підготовлені, так і не підготовлені в професійному плані слухачі дотримуються однієї думки: при відсутності візуального контакту з виконавцем (прослуховування запису) суттєво порушується цілісність музично-естетичного образу твору. Не викликає сумніву, що це не може не вплинути на особливості формування загального культурно-соціологічного контексту.

Важко уявити, що знайдеться хоч один професійний музикант, який не підтримує аксіому о важливості саморепрезентації виконавця на сцені.

Звісно, що в першу чергу це стосується *технічного компоненту* виконавської майстерності. Відносно баянного мистецтва постійно підкреслюється, що недостатньо удосконалена техніка (що вже вказує на відсутність професіоналізму) позбавляє баяніста природної «зверненості»

до слухацької аудиторії. Відбувається ніби відсторонення, зайве самозаглиблення в діалог «виконавець—інструмент». У результаті порушується цілісність комунікативного зв'язку «виконавець—інструмент—слухач» і загальна аура розпадається на окремі фрагменти. Крім того, виникає небажане відчуття, що виконавець недостатньо володіє сценічною ситуацією і відновити гармонічну рівновагу виявляється досить проблематично.

Таким чином, обґрунтованим представляється висновок про актуальність артистизму як найголовного чинника формування саме культури виконання.

Більшість питань, присвячених проблемі артистизму у виконавському мистецтві, виявляються актуальними не тільки для баяністів, але й фактично для всіх інструменталістів. Тому виправданим уявляється звернення до поняття «пластичного», особливо важливі положення якого були розглянуті В. Колонеем в контексті фортепіанного інтонування [5, с. 17]. Вважаємо доцільним провести своєрідне проектування окремих положень із вказаного дисертаційного дослідження на актуальні проблеми баянного виконавства.

1. «Пластичне» — це здібність предметів, об'єктів, явищ змінювати і, водночас, зберігати свою форму. З точки зору виконавства можна визначити пластику звука та людського тіла. Зберігання протягом «вистави» загальної цілісності художньо-сценічного образу безперечно супроводжується постійними змінами у стані його технічних характеристик. Інакше, у виконанні як у «формі» утримуються основні комплексні параметри, тоді як саме відтворення потребує мобільності у використанні відповідних засобів.

2. Відповідно зазначеному, формулюється наступна теза: сприйняття «пластичного» здійснюється на двох рівнях: рівень споглядання (статичний) та рівень руху (динамічний).

3. У контексті виконання на баяні дану тезу можна інтерпретувати таким чином. Своєрідне статичне споглядання, безумовно, скоріше відповідає позиції слухача. Отже він, насправді, нічого не змінює в процесі виконання. Хоча і це положення досить суперечне, тому слухач статичний, в основному, лише зовнішньо. Водночас, природно, певні зміни відбуваються в його духовній сфері. Але це вже питання, яке пов'язане з проблемами психології сприйняття і потребує окремої уваги.

4. Звернемося до позиції власне виконавця-баяніста. З одного боку, на конкретний момент «вистави» у свідомості виконавця вже сформувався цілісний художньо-сценічний образ із всією сукупністю музично-естетичних і технічних параметрів твору. Це можна назвати виконавською інтерпретацією. У процесі гри баяніст вже не може змінювати цю цілісність, тому виправдано стверджувати про своєрідне статичне «бачення» твору. З іншого боку, свідомість особистості з усіма притаманними психічними, психологічними та психосоматичними компонентами — це, безумовно, явище динамічне.

5. Людська думка — процесуальна, тобто вона постійно знаходиться в рухомому стані (динаміці). Це, безумовно, відбивається і на особли-

востях «перенесення» твору зі стадії репетування на концертне виконання. Зміни, що відбуваються, відображаються на ігрових рухах, міміці, жестах, іншими словами — на загальній пластиці тіла. З цієї точки зору актуальним уявляється формування специфічної автоматичності в технічних параметрах, тобто їх статичності у розумінні ступеня «відпрацьованості» навичок для досягнення усталеності загального образу. У протилежному випадку «експериментування» на сцені може привести до небажаних результатів, наприклад, до створення враження художньо не виправданої імпровізації. Не має сумнівів, що така ситуація викликає порушення в загальній культурно-естетичній аурі слухачької аудиторії.

б. «Пластичне» — це філософсько-естетична категорія (В. Колоней), яка є однією з основних з точки зору виконавського інтонування. Тут доречно внести деякі пояснення. Поняття «інтонування» в музичному мистецтві поєднує візуальні образи із суто звуковим матеріалом, що сприяє активізації слухачького сприйняття. При цьому певного значення набувають такі філософсько-естетичні категорії як одиничне, особливе та загальне:

Одиничне — інтонація-образ, який існує у творі потенційно і повинний бути актуалізованим у процесі виконання.

Особливе — засоби, за допомогою яких виконавець трансформує задану інтонацію-образ до сфери об'єктивізації, тобто інтонування.

Загальне — втілення інтонаційної ідеї виконавця відповідно його концепції, яка, природно, включає естетичну обґрунтованість використання необхідних технічних засобів.

Відповідно вказаним позиціям наявним уявляється висновок, що властивості категорії «пластичного» не обмежуються візуальними формами. Рух звукового потоку (в статично-технічних та процесуально-динамічних аспектах) є не менш пластичним явищем. У першу чергу це виявляється в інтонуванні, яке, за афористичним висловом Б. Асаф'єва, представляє собою смислове визначення музичного мистецтва: «Музыка — искусство интонируемого смысла» [1, с. 379].

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва взагалі та виконавства зокрема можна стверджувати, що сам процес інтонування має культурологічний характер, тому що відповідає особливостям тієї чи іншої епохи (тобто має культуровідповідне значення) та стає невід'ємною складовою музичного мислення сьогодення (культуротворчість).

Як відомо, базовим фактором виконавського процесу є інтонаційна форма музичного мислення. Вона нібито «фіксується» в нотному тексті а потім пластично розгортається у виконавському інтонуванні-музикуванні. Це відбувається в постійній взаємодії мислення та відчуття, що, у свою чергу, втілюється в комплексі доцільних виконавських рухів. У зв'язку з цим стає більш зрозумілою концепція театральності музичного мислення в баянному мистецтві, яку пропонує А. Черноіваненко [6, с. 319–327].

Йдеться про те, що в специфіці виконавського слуху баяніста, його художній техніці з двома взаємопов'язаними аспектами — психофізіологічним та художнім, інтерпретаторським — дуже важливу роль відіграє просторовий фактор. Намагаючись «вкласти» в музику весь світ своїх почуттів, артист привносить і тактильний, дотичний досвід. Подібне театральньо-пластичне висловлення має вже не зображальний, а виражальний (як і саме музика) характер, високий ступінь здібності відображати складні емоційно-духовні процеси буття.

Таким чином, пластичний «узор» музичного образу, втілення його ознак в міміці, жестах, формах ігрових рухів, здібний нести самостійне смислове навантаження, бути складним художньо-виразовим знаковим комплексом у цілісності музично-сценічної інтерпретації твору.

Фактично всі провідні музикознавці, які досліджують дану проблематику, відмічають такий факт: виконання на баяні посідає особливе місце в музичному професіоналізмі сучасності. Це пояснюється тим, що вказаній ігровій демонстративності виконання сприяють об'єктивність посадки баяніста обличчям до слухача-глядача, розташування та компактність інструмента, наглядна доступність клавіатур, можливість грати як сидячи, так і стоячи. Відповідно до сучасних наукових уявлень, рухові процеси виконавця технологічного і театрального плану, необхідно розглядати не як самостійний фактор, а в комплексі творчої діяльності музиканта як взаємозалежний та визначаємий нею компонент психічних уявлень.

У результаті актуалізації даної проблеми в сучасному музикознавстві ствердилися специфічні поняття. Наведемо найбільш показові з них:

1. *Ігрова природа виконавства* — зумовлена навмисною образністю поведінки виконавця на сцені.

2. *Інструментальний театр* — глобальне проникнення видовищних, пластичних і, навіть, хореографічних елементів в «абсолютну» інструментальну музику.

3. *Театральність виконання інструменталіста* — органічна цілісність особистості виконавця, яка поєднує могутню технічну базу, музичний інтелект, акторську майстерність міміки, жестів та ігрових рухів як вираження психічних переживань.

4. *Театр баяніста* — аналог «театру одного актора» в сценічній діяльності. Така конкретизація викликана видовищністю виступу баяніста. Навіть при виконанні традиційних засобів виразності, а, тим більш, при використанні авангардно-гетерофонних, сонористичних та інших прийомів.

Необхідно відмітити, що творчий обрис багатьох провідних виконавців-баяністів останніх десятиліть (наприклад, заслужених артистів України В. Мурзи, П. Фенюка, Ю. Федорова, лауреата міжнародних конкурсів І. Ергієва та ін.) послідовно відображає загальну тенденцію сучасності. Їх сценічне мистецтво наочно й переконливо доводить постулат: недостатньо тільки чути, необхідно ще й бачити. Безумовно,

рівень майстерності виконавця визначається відчуттям артистично-театральної міри, рівнем культури та художнім смаком.

Цієї же точки зору дотримується і В. Князев [4], звертаючи особливу увагу на актуальність візуалізації та театралізації виконавства. Автор підкреслює значущість взаємодії звукового та зорового рядів у баянному виконавстві, які стали сприйматися як своєрідні «альфа і омега» в теорії виконавства.

Завершуюча третина ХХ століття була відзначена появою нового еволюційного напрямку в розвитку виконавства на баяні. Утворився симбіоз музики та «видовища», котрий виражається у специфіці візуального сприйняття виконання баяніста як компонента театралізації його виступу. Даний артистичний комплекс в академічному напрямку проявляється в ефектній відеопластичності оригінально-баянних фактурно-технічних прийомів, що використовуються, наприклад, у творах А. Білошицького, В. Власова, Є. Дербенка, В. Зубицького, А. Шашевського, В. Чернікова та інших композиторів.

Узагальнюючи зазначене, підкреслимо, що розгалуженість сучасного мистецтва, особливо у сферах, пов'язаних з театральністю, породила артистичні феномени режисерського театру, концертанта-розповідача, постановок-шоу, театру одного актора. Баянне виконавство своєю конструктивністю, фактурою — в широкому розумінні артистичного смислу — демонструє штучне поєднання можливостей «переживання» та «уявлення». Не у всіх інструменталістів міміка-пластика виконавця є вихідною стороною сценічного образу. А. Черноіваненко, наприклад, наголошує на тому, що оберненість баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових площин клавіатур, рух рук та пальців — все це створює ефект театру баяніста у зв'язку з матеріальністю подачі власне виконавського виступу [7].

Фактурна значущість міміки, жести, пластики спеціальних рухів стає на сучасному етапі засобом художнього впливу, яке так чи інакше використовується як виконавцями-баяністами, так і композиторами, котрі враховують таку виражальну можливість у «режисерському» задумі своїх творів.

Баяніст, у порівнянні з виконавцями на багатьох інших інструментах, опиняється в особливій ситуації по відношенню до слухацької аудиторії. Відома, наприклад, абсолютна візуальна ізольованість органіста (посадка спиною до залу), частинна ізольованість піаніста (посадка боком), фактично повна зосередженість на діалозі з інструментом у виконавців-струнників тощо. Можливо, не буде помилкою зазначити, що ближче всього до сценічної позиції баяніста є співаки, бандуристи, виконавці на балалайці та інших аналогічних народних інструментах. Ця схожість пояснюється походженням як вокального мистецтва, так і традиційного народно-інструментального виконавства, їх первісною (природною) комунікативною спрямованістю на слухацьку та глядацьку аудиторію.

Тому, як і кожний «Артист» (саме так, з великої літери) у цій сфері, баяніст-виконавець повинен особливу увагу приділяти сценічній культурі свого виконання. У прагненні акторського вдосконалення не може бути

головних або побічних (незначущих) моментів. Художньо-сценічний образ виконавця-баяніста складається з багатьох елементів, і позбавлення будь-якого з них або недостатнє розуміння логіки взаємозв'язку поміж ними обов'язково приводить до порушення цілісності музичного образу.

Сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає не тільки віртуозне володіння всім арсеналом технічно-виразових засобів, але й певні артистично-акторські здібності. Все це знаходить безпосереднє втілення у творчості провідних представників української баянної школи.

Вражаюча різноманітність художніх ініціатив українських виконавців виявляється в різних стилістично-репертуарних пошуках, оригінальній сценічній презентації, артистично-театральному вираженні.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асаф'єв.— Книга I, II. — Л.: Госмузиздат, 1963. — 379 с.
2. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Білоус. — К., 2005. — 16 с.
3. Давидов М. До словника музичної педагогіки / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музичне виконавство. — Вип. 14, кн. 6. — К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. — С. 144–155.
4. Князев В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Князев. — К., 2005. — 20 с.
5. Колоней В. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Колоней. — К., 2004. — 17 с.
6. Черноіваненко А. Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні XX століття / А. Черноіваненко // Музичне мистецтво і культура. — Вип. 2. — Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2001. — С. 319–327.
7. Черноіваненко А. Фактура у визначенні музичної речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості / А. Черноіваненко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Музичне виконавство. — Вип. 14, кн. 6. — К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. — С. 199–207.

Нефедов С. Ю. Культурологічний аспект виконавської майстерності (на прикладі баянного виконавства). У статті вивчаються питання виконавської майстерності в контексті процесу формування культурного середовища. На прикладі баянного виконавства розглядаються особливості поняття «артист» через співвідношення комунікативного самовираження та психологічної взаємодії музиканта й аудиторії. Обґрунтовується актуальність даної проблематики в культурологічному контексті сучасності.

Ключові слова: артист, музично-виконавська майстерність, культуротворчість, культуровідповідність, баян, театр.

Нефёдов С. Ю. Культурологический аспект исполнительского мастерства (на примере баянного исполнительства). В статье изучаются вопросы исполни-

тельского мастерства в контексте процесса формирования культурной среды. На примере баянного исполнительства рассматриваются особенности понятия «артист» через соотношение коммуникативного самовыражения и психологического взаимодействия музыканта и аудитории. Обосновывается актуальность данной проблематики в культурологическом контексте современности.

Ключевые слова: артист, музыкально-исполнительское мастерство, культуротворчество, культуросоответствие, баян, театр.

Nefedov S. Culturological aspect of performing skills (on the example of button accordion performing school). Aspects of performing skills in the context of cultural environment forming are studied in this paper. Such concept, as an «artist», is considered in relation to communicative self-expression and psychological interaction between musician and audience on the example of button accordion performing school. Relevance of this problem is justified in the context of modern culture.

Key words: artist, musical and performing skills, cultural creativity, cultural relevance, button accordion, theatre.

УДК 784.3+781.68

Н. С. Седых

**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧАХ В ТРАКТОВКЕ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА М. П. МУСОРГСКОГО «ДЕТСКАЯ»**

Вокальная миниатюра постоянно оказывалась в сфере художественного внимания М. П. Мусоргского. Она, как в фокусе, отразила основные этапы становления и развития самобытного музыкального стиля композитора, стала той жанровой сферой, в которой формировались новые идеи, вызревали оригинальные выразительные средства, опробовались приемы музыкального воплощения интонаций живой разговорной речи.

С этой точки зрения показателен вокальный цикл «Детская» (1868–1870) — единственное произведение композитора (за исключением незаконченного «Надгробного письма» памяти Н. П. Опочининой и романса «Непонятная»), написанное на прозаический текст. М. П. Мусоргский выступает здесь не только в роли музыканта и литератора, но и тонкого психолога, талантливого актера и режиссера. Динамика жестов, движений, сугубо театральное видение мизансцены явно прослеживаются в тексте сочинения.

Нерасторжимый синтез слова и звука становится основой всех элементов музыкального языка «Детской». Здесь можно наблюдать раз-

© Н. С. Седых, 2012

личную степень интонационной индивидуализации персонажей — почти все номера (кроме четвертого «С куклой», опирающегося на жанр колыбельной) решены как яркие портреты разных по характеру детей. При теснейшей связи со словом, композитор не только усиливает выразительность речи, но и обогащает её особыми, присущими музыке выразительными возможностями¹.

Сочинение получило высокую оценку современников, в частности, Ф. Листа, Ц. А. Кюи, и по сей день звучит с концертной эстрады, входит в репертуар многих маститых исполнителей, изучается в классах камерного пения и концертмейстерского мастерства.

«Детская» М. П. Мусоргского давно уже стала объектом музыковедческого внимания. В работах В. А. Васиной-Гроссман, Л. В. Вершининой, Е. Е. Дурандиной, Э. Л. Фрид, В. Н. Холоповой детально освещены вопросы, касающиеся истории создания, места и роли произведения в творческой эволюции композитора, выявлены особенности композиции и драматургии цикла, проанализированы важнейшие компоненты его музыкального языка. Вместе с тем, акцент, как правило, не ставился на исполнительских вопросах, столь важных для полноценного «донесения» сочинения до слушателя. Именно этот аспект, связанный с раскрытием ансамблевых проблем, возникающих при изучении и концертном исполнении вокального цикла «Детская» является *целью* данной статьи. При рассмотрении произведения автор опирался как на вышеперечисленные исследования, так и собственный исполнительский опыт.

Учитывая ограниченный объем статьи, более детально остановимся на первой вокальной сценке «С няней», являющейся ярким примером композиторского подхода к «омузыкаливанию» слова, в данном случае через воплощение песенно-сказовой интонации.

С первой фразы «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая» завораживает полнейшая правдивость в передаче речи ребенка с помощью характерного для речевой манеры свободного интонирования словесных фраз. Главным выразительным средством здесь является мелодизированный, интонационно гибкий речитатив, максимально приближенный к живой речи. За внешне кажущимся однообразием ритмического рисунка, явно ощущается тяготение к метроритмической нерегулярности, что достигается за счет использования смешанных и переменных размеров, неквадратной структуры музыкальных построений, и, вытекающих из этого, несовпадений границ мотивов и фраз вокальной и инструментальной партий. Всё это в полной мере передает спонтанность, непредсказуемость и капризность детской речи.

¹ В письме к Л. И. Шестаковой М. П. Мусоргский отмечал: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её <...>» [5, с. 101].

Уже начальные восходящие терцовые и квартовые ходы в вокальной партии и хроматическое синкопированное движение в басовом го- лосе инструментальной партии представляют собой яркий пример ди- алогического соотношения различных семантических пластов, как бы вступающих друг с другом в «разговор».

В условиях передачи «по-детски» насыщенного событиями рассказа повышается роль фонических свойств фактуры и гармонии: появляются созвучия необычной структуры (квартовые, секундовые), внезапные тональные сдвиги. Колористически же яркие фрагменты строятся на ре- гистрово-динамических противопоставлениях линий, отдельных зву- ков и аккордов. Так, например, смысловые акценты в вокальных фра- зах выразительно подчёркнуты внезапным вкраплением гармоний, имеющих характер яркого «пятна», брошенного диссонанса (тт. 4, 5, 17, 18). Секундовые созвучия используются также для сгущения эмоциональной атмосферы (тт. 6–12 «Как тот бука по лесам ходил», где рисуется мрачная звуковая картина), либо с целью создания пародийного звукового эффекта (тт. 36–39 «У царицы-то всё насморк был» — секундовые «дополнения» к аккорду придают звучанию фортепианной партии «оттенок гнусавости»).

Точная смысловая направленность каждой выразительной детали, высокая степень интонационной концентрации требуют от исполнителей не только проникновения в авторский замысел, но и тонкой передачи всех нюансов художественного текста. Заострим внимание на ряде моментов.

Изложенная в среднем регистре вокальная партия не представляет, на первый взгляд, для солистки никакой трудности. Однако, отсутствие тонального устоя, частая смена ладовых наклонений и обилие в нотном тексте диссонирующих интервалов требует длительной и тщательной работы над освоением партии.

Портретная лепка образа «маленького героя» невозможна без во- площения при исполнении всего разнообразия музыкальной фрази- ровки, динамических нюансов (передачи резких контрастов от *pp* до *ff*), ясной вокальной дикции и богатого тембрального разнообразия в крас- ках голоса, мимики и актерского жеста. Фортепианная партия детали- зирует эмоциональное состояние, «проясняет» обстоятельства действия и содержит изобразительные элементы. Вместе с тем, декламационный склад вокальной партии обусловил фактурное решение фортепианно- го сопровождения, близкое к инструментальной поддержке речитатива *secco*, то есть преобладает гармоническая вертикаль, частично дублиру- ющая вокальную партию. Лишь в двух моментах, где автор использует ариозный принцип вокализации, в фортепианной партии присутствует горизонтальное движение голосов, создающее фактурную многослой- ность (тт. 1–3 «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая»; тт. 28– 30 «Что за морем жили в терему богатом»).

Вышеуказанные моменты и богатейшая палитра динамических оттенков, можно сказать, микродинамика, отображающая передачу особенностей детской психики и живость речи, требует от пианиста не столько штрихового разнообразия, сколько разнообразия в прикосновении к инструменту: глубокого погружения в клавиатуру, «сочного», но не громкого звучания — при исполнении многослойной фактуры; мягкого и приглушённого звучания — в декламационных эпизодах; звонкого, даже пронзительного — в моментах, носящих звукоизобразительный характер (тт. 39–42 «Как чихнёт — стёкла в дребезги!»).

Монологический склад речи, не укладывающийся в рамки периодических структур, сказался, в полной мере, и на формообразовании. Форма целого возникает на основе сквозного развития мельчайших тематических элементов — мотивов, субмотивов, ритмических последовательностей и интервалов. Такое развитие, основанное на постоянном интонационном обновлении мельчайших элементов тематизма, которые проявляются каждый раз в ином ритмо-синтаксическом контексте, образует свободную, непрерывно льющуюся и, в то же время, внешне как бы разорванную мелодическую линию.

Эта специфика формообразования требует от исполнителей в репетиционный период продолжительной работы над достижением драматургического единства. При этом следует обратить внимание на обилие в нотном тексте пауз и отсутствие между разделами формы инструментальных переходов и связок. Это, с одной стороны, представляет сугубо ансамблевую проблему совместного вступления, а с другой — такое внешнее членение музыкального материала требует от исполнителей их образного и эмоционального заполнения, перестройки в процессе непрерывного развития.

Вторая вокальная сценка цикла «В углу» построена на контрастном соотношении двух образов — разгневанной няни, бранящей проказника Мишу, и трогательно-наивного в своих оправданиях мальчика.

Диалогичность текста миниатюры требует от вокалистки артистического перевоплощения, использования различных типов интонирования в декламационно-речевых и песенных разделах формы, а также умения передать за счет определенных приемов звукоизвлечения различные в тембровом отношении голоса — ребенка и няни.

Разнообразие фактурного изложения фортепианной партии в соответствующих разделах формы, ее ритмическое и штриховое богатство, обусловленное резкими сюжетными поворотами в развитии сценки, вызывает необходимость детальной проработки всех нюансов для достижения динамического, штрихового и тембрального разнообразия в звучании инструмента.

В следующем номере «Жук» малыш торопится рассказать няне о встрече с насекомым, не упустив при этом никаких подробностей. Воз-

бужденная речь ребенка передается посредством скороговорки, близкой стилю *parlando*. В связи с этим, большое значение придается словесным и фразовым ударениям, которые подчеркнуты и гиперболизированы благодаря длинным нотам (удлинение ударных гласных, форсирование акцента). Важную роль играют прерывающие речь цезуры и паузы. Этот прием помогает композитору передать динамичность детской речи — дети говорят «взахлёб», ведь любое незначительное происшествие приобретает для них особый смысл.

Огромную нагрузку в раскрытии всех деталей происшествия несет фортепианная партия. За счет колоссального разнообразия фактурных приемов — от параллельного унисонного движения и гомофонных элементов до многослойного изложения — инструментальное сопровождение детализирует действие, вносит звуковую конкретность (полет жука, момент удара его о височек). Весь комплекс выразительных средств (динамика, регистровые сопоставления, расширенный диапазон, использование контрапунктических вкраплений, усложнение гармонического языка) способствует созданию яркой, зримой картины.

Четвертый номер «С куклой» является своеобразным лирическим центром цикла. Это, пожалуй, единственный образец жанра колыбельной в творчестве М. П. Мусоргского, который не содержит трагедийного или саркастического подтекста. Очаровывает трепетная чистота и тонкость красок. От первичного жанра сохраняются узкий диапазон мелодии (в основном ограничен квартой или квинтой), варьирование исходной интонационной формулы, повторность, равномерность членения и однообразие ритмического рисунка. Выразительные же изгибы вокальной мелодии с характерным внутрислововым распевом в конце такта и нежнейшие диссонансы с необычайно красивыми полифункциональными наслоениями на фоне диатонического органного пункта передают всю прелесть речевой интонации в музыке (тт. 12–22 «Тяпа, спи, усни»).

Однородность изложения фортепианной фактуры и ее тональная устойчивость позволяют пианисту использовать долгой гармонической педали, однако применять ее надлежит следующим образом: после начального глубокого погружения в дальнейшем нужно ее постоянно подменять, но не полностью, а лишь на полхода педальной лапки.

При внешней статичности всей сценки исполнители должны показать ее внутреннее драматургическое развитие, достичь максимальной образной выразительности за счет таких средств музыкальной выразительности, как динамика, агогика и тембральное разнообразие. Объединить сквозную композицию поможет единая динамическая волна нарастания до кульминационной зоны (тт. 18–19), которая внезапно обрываясь, «повисает» в полной тишине. Последние фразы «Баю, бай» произносятся ребенком в состоянии полудремы, предвеляя переход в мир чудесных сновидений.

Вечернее умиротворение после пестрой суеты дня стало своеобразной традицией для детских циклов. Так, в финале шумановских «Детских сцен» поэт в возвышенном раздумье склоняется над изголовьем спящего ребенка. В «Детском альбоме» П. И. Чайковского заботы дня венчает строгая молитва. М. П. Мусоргский сочетает оба этих начала, оставляя в центре повествования самого ребенка, тем самым внося еще одну тонкую грань в его психологический портрет.

Собственно молитва, трогательно произносимая ребенком, составляет содержание пятого номера вокального цикла — «На сон грядущий». Начальные мерные аккорды двухтактового фортепианного вступления, задающие сдержанный темп чтения молитвы, следует подчеркнуть прямой ритмической pedalю. Девочка, подражая манере взрослой речи, как хорошо заученный урок, строго произносит: «Господи, помилуй папу и маму и спаси их, Господи!».

В интерпретации всего номера исполнителям необходимо выявить постепенное усиление беспокойства, охватывающего юную героиню. Торопливость речи, отражающая взволнованное состояние, находит воплощение в фактурном и ритмическом наполнении музыкальной ткани. Это, прежде всего, динамизация фактурного развития, которая достигнута за счет свободного чередования дуольного, триольного и квартольного метров, создающая эффект естественного ритмического ускорения речи с последующим переходом к скороговорке в тактах 17–27.

Вопросительные и одновременно никнущие интонации ребенка («Няня, а няня!») сменяет раздраженно-строгий тон няниного ответа («Уж сколько раз учила»), показную нарочитость которого автор усиливает фактурным приёмом параллельного движения в фортепианной партии, дублирующего звучание вокальных реплик. Возникающая в результате образная персонификация должна быть осознана и тембрально подчеркнута исполнительским ансамблем.

В двух следующих миниатюрах — «Кот Матрос» и «Поехал на палочке» — расширяется состав действующих лиц. Если в предыдущих пяти номерах цикла героями были ребенок и няня, то в последних двух — участие принимает мама. Благодаря этому еще более расширяется возможность применения сюжетно-фабульного типа драматургии, что обусловило широкое привлечение разнообразных характеристических и звукоизобразительных приёмов.

К примеру, в шестой миниатюре «Кот Матрос» безостановочное, пульсирующее движение восьмых имитирует бег ребенка («Побежала я за зонтиком, мама, очень ведь жарко!»); прыжки кота, скрежет клетки, трепетная дрожь снегирия переданы с помощью фонических свойств фактуры — одновременного сопоставления низких, тёмных и высоких, светлых регистров, подчёркнуто густой, уплотненной или прозрачно-разреженной звучности

с использованием крайних градаций динамической шкалы. Применение обратно-пунктирного ритмического рисунка в последнем номере «Поехал на палочке» имитирует стремительность скачки деревянной лошадки, подгоняемой возгласами ребенка: «Гоп, гоп! Гей, поди, гей!».

При таком богатстве и разнообразии фактурных и штриховых приёмов главной задачей участников ансамбля становится их техническое освоение и рельефная звуковая подача с целью точного воссоздания всех изгибов «сценического действия».

С большой любовью и нежностью представлен образ матери в заключительной сценке. Ариозная мелодия вокальной партии сочетается с мягким и сочным звучанием инструментального сопровождения, в тембральной «палитре» которого можно услышать мягкое, выразительное звучание струнной группы оркестра: «Сержинька! Что с тобой? Ну, полно плакать, пройдёт, дружок!».

От исполнительницы сольной партии здесь требуется быстрый, умелый переход от светлого, открытого, по-мальчишечьи звонкого вокального тембра к сочной и в то же время мягкой окраске звука. Достижению этого фонического эффекта поможет слияние с фортепианной партией, при исполнении которой пианистом должна быть подчеркнута плавность голосоведения «ласковым» пальцевым туше. В результате данный эпизод будет воспринят как наиболее возвышенный во всем цикле, воплощающий образ матери с ее душевной щедростью, проникновенностью и теплотой.

Итак, подводя итоги проделанного анализа, еще раз заметим, что для высокохудожественной исполнительской интерпретации вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская» необходимо глубокое проникновение в оригинальный авторский стиль, тонкое ощущение специфики новаторского музыкального языка композитора. На сложность работы над циклом указывал еще в XIX веке Ц. А. Кюи: «В «Детской» — музыкальная задача <...> совершенно новая, выполненная необыкновенно удачно и талантливо. Невозможно передать словами всю жизненную правду этих звуков то наивных, то сплошь замечательной свежести и своеобразия, и совершенство декламации, так живо напоминающей резко изменяющуюся интонацию детского несформированного еще голоса. Кроме того, образность аккомпанемента, гармоническая красота, богатое музыкальное содержание дополняют очарование и делают из «Детской» истинный *chef d'ouever*, совершенно оригинальный. <...> Исполняются эти картинки, несмотря на их крайнюю простоту, не легко. Петь их нельзя, да и нет в них, и не может быть романсной певучести. Их нужно говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором» [6, с. 259].

Все это требует от исполнителей решения комплекса взаимосвязанных задач:

— проникнуть в психологический мир ребенка и передать широкую гамму его непосредственных эмоциональных проявлений;

— ощутить и отразить гибкость речевой интонации как важного средства создания ярких характеристических портретов;

— продемонстрировать высокую интонационную культуру при исполнении вокальной мелодики со сложным графическим рисунком, многочисленными «неудобными» поворотами, ходами на широкие интервалы, ладовой многозначностью, тональной децентрализованностью;

— передать выразительность ритмической организации текста, обусловленную его речевой природой, сочетанием различного рода декламационных элементов (чтение молитвы, скороговорки), что приводит к ритмическому дроблению внутри неизменной метрической единицы и требует от солистки чёткой дикции, а в условиях ансамблевого исполнения «синхронизации» всех слоёв музыкальной ткани;

— создать яркие контрастные образы путём рельефной подачи интонационных и тембровых контрастов, артикуляционных приёмов;

— воплотить разнообразные звуковые эффекты, типы движения, фоннику внешнего мира, зрительно-пространственные детали с помощью четкого выявления всех составляющих фортепианной фактуры, её фонических свойств и красок;

— выявить театральную природу образов, подчеркнуть диалогический характер вокальных сценок за счет применения актёрского жеста, мимики, деталей поведения;

— решить проблему ансамблевого взаимодействия в условиях работы над сквозными композициями, а именно: чистого интонирования начала вокальной фразы при отсутствии переходов, инструментальных связок, а также совместного вступления после цезуры.

Только при выполнении этих требований исполнители смогут достичь той высокой простоты, которая делает вокальный цикл М. П. Мусоргского «Детская» уникальным явлением мирового музыкального искусства. В подтверждение приведем слова К. Дебюсси: «Никто не обращался к лучшему, что есть в нас, с большей нежностью и большей глубиной. Никогда ещё столь утончённое восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения!» [3, с. 17].

Список использованных источников

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский / Е. Н. Абызова. — М. : Музыка, 1985. — 160 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс / В. А. Васина-Гроссман. — М. : АН СССР, 1956. — 352 с.
3. Дебюсси Клод Ашиль. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Ашиль Дебюсси / [пер. с фр. А. Бушен ; ред. Ю. А. Кремлёва]. — М. : Музыка, 1964. — 278 с.
4. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского : исследование / Е. Е. Дурандина. — М. : Музыка, 1985. — 200 с., нот.

5. Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / [сост. А. А. Орлова, М. П. Пекелис ; ред. М. П. Пекелис]. — М. : Музыка, 1971. — 400 с.
6. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. — М. : Музгиз, 1963. — 702 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

Сєдих Н. С. Про виконавські завдання в трактові вокального циклу М. П. Мусоргського «Дитяча». Стаття присвячена розгляду складних виконавських завдань, що виникають при роботі над вокальним циклом М. П. Мусоргського «Дитяча», і шляхів їх подолання.

Ключові слова: вокальний цикл, ансамблеве виконання, мовна інтонація, звуковиразність.

Сєдых Н. С. Об исполнительских задачах в трактовке вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская». Статья посвящена рассмотрению сложных исполнительских задач, возникающих при работе над вокальным циклом М. П. Мусоргского «Детская», и путей их решения.

Ключевые слова: вокальный цикл, ансамблевое исполнение, речевая интонация, звукоизобразительность.

Sedykh N. S. About performance tasks in the interpretation of vocal cycle of M. P. Mussorgsky «Nursery». The article is devoted to consideration of complicated performance tasks and ways of their decision appearing while working at M. P. Mussorgsky's vocal cycle «Nursery».

Key words: vocal cycle, ensemble performance, speech intonation, tone painting.

УДК 787.6

Т. С. Петрова

МОТОРИКА В ТЕХНИКЕ ДОМРИСТА

Домра прошла в своем историческом развитии непростой путь: от широкого бытования в качестве народного, а впоследствии профессионального скоморошьяго инструмента — до полного физического уничтожения в XVII веке; от возрождения в 1898 и реконструирования в 1905–1909 годах — до превращения в лидера оркестра народных инструментов; от первых робких попыток начать сольную «карьеру» в середине XX столетия — до утверждения в качестве концертного инструмента, который благодаря своим выразительным возможностям, неповторимому тембральному богатству и огромному техническому потенциалу сегодня уверенно занимает достойное место на академической сцене.

© Т. С. Петрова, 2012

Значительную часть концертного репертуара домриста составляют произведения виртуозного плана. Они не только дают возможность исполнителю продемонстрировать свое мастерство, но и эффектно подчеркивают достоинства инструмента. Однако для начинающего исполнителя овладение виртуозным репертуаром нередко становится камнем преткновения, поэтому проблема изучения феномена моторики в технике домриста представляется весьма *актуальной*.

Методические вопросы, связанные с игрой на домре, уже достаточно давно дискутируются на страницах научных изданий. Авторы большинства работ (Т. Вольская, В. Круглов, Н. Лысенко, Л. Матвийчук, Н. Орлова) пристальное внимание уделяют двигательной технологии: правильной постановке рук, способам тренировки мышц, техническим упражнениям, направленным на развитие беглости пальцев. Приведем лишь одно из высказываний, демонстрирующих подобную позицию: «Технические навыки, облачаемые в форму своеобразных штампов, приобретенные путем автоматических повторений, тренируют силу, ловкость, выносливость движений» [7, с. 47].

Значительно меньшее место в методических работах, посвященных технике домриста, отводится музыкальному слуху. Как правило, исследователи указывают на необходимость формирования слуховых представлений для «достижения выразительности исполнения», «мастерского применения исполнительских средств», «раскрытия чувств и замысла композитора» [7, с. 32]. Иначе подходит к данной проблеме В. Ивко — выдающийся исполнитель и педагог, основоположник Донецкой домровой школы. Во главу угла он ставит понятие интонации по Б. Асафьеву, выстраивая на его основе собственную концепцию инструментального интонирования: «Доцільність започаткування дослідницького процесу з вивчення взаємодії двох послідовних тонів мелодії як осередку змісту, своєрідної “цеглини”, закладеної в основу всієї музичної «споруди», зведення техніки інтонування на елементарному рівні — при умові сприйняття інтервалу як змістовної системи і зосередження слуху на просторі між звуками — до механізму вимовлення двох звуків (перший — другий, другий — третій і т. д.)» [5, с. 45].

Нам представляется, что развитие «беглости» при исполнении на инструменте также требует в первую очередь работы над воспитанием тонких слуховых ощущений. Зачастую исполнителю чрезвычайно трудно отрешиться от мысли о двигательной природе ошибок, представить себе, что причина некачественного исполнения, в особенности моторных эпизодов, кроется в неясном слуховом представлении интонационных связей на микроуровне. Результатом заблуждения является бесконечная «зубрежка» неудобного места, не только не приводящая к успеху, но и уводящая от достижения результата, усугубляющая проблему, «стираю-

шая» в сознании изначально верное представление об интонационной структуре эпизода. Другими словами, ошибки, возникающие в процессе исполнения моторных фрагментов, следует искать прежде всего в слуховой сфере, имея в виду то обстоятельство, что слух формирует движение. «Воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами — моторикой и связанными с ней частями тела», — пишет К. Мартинсен [8, с. 23].

Цель статьи — обосновать приоритет слуховых установок над двигательной технологией в процессе работы над виртуозными фактурными элементами.

Достижение поставленной цели требует предварительного уточнения понятий, которыми мы будем оперировать в ходе обоснования данного положения: моторика, техника, виртуозность, темп.

Моторика (от ит. *moto* — движение и лат. *motor* — приводящий в движение) — это «вся сфера двигательных функций организма человека, объединяющая их биохимические, физиологические и психологические системы» [3]. О моторике в исполнительском искусстве обычно пишут как о «тонких взаимодействующих, скоординированных вариантах исполнительских движений, направленных на продуктивный звуковой результат в целом и на изменение исходных игровых технических и смысловых установок в частности» [3].

Исполнительская *техника* (от греч. *τεχνικός τέχνη* — искусство, мастерство, умение) — «совокупность сформировавшихся специальных навыков и умений, а также скоординированных слухомоторных действий и образов движений, активно участвующих в процессе звукоизвлечения и художественного интонирования» [3].

Под *виртуозностью* (от ит. *virtuoso* и лат. *virtus* — сила, доблесть, талант) принято понимать способность музыканта-исполнителя, в совершенстве владеющего техникой своей профессии, доблестно (т. е. смело, отважно) преодолевать технические трудности [6, с. 802].

Темп (от ит. *tempo* и лат. *tempus* — время) — «скорость развертывания музыкальной ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутренним слухом» [10, с. 491] — является одним из наиболее мощных средств в арсенале музыканта-исполнителя. Быстрые темпы обладают особой силой воздействия на слушателя, приковывая его внимание уже с первых звуков.

Как видно из приведенных дефиниций, моторика, техника, виртуозность — понятия достаточно близкие, нередко определяемые через одни и те же признаки. В статье они будут трактоваться не как тождественные, но как взаимосвязанные: моторика — один из наиболее сложных и потому наиболее «престижных» элементов техники

музыканта-исполнителя; виртуозность — показатель высшей степени владения техникой в условиях максимальной скорости звучания произведения. При этом фактором, обуславливающим родство данных понятий, выступает феномен интонирования.

Мелодия, будучи одним из главных компонентов музыкальной ткани, представляет собой на технологическом уровне комплекс следующих друг за другом звуков, взаимодействующих между собой в условиях ритмической и метрической организованности. «Мелодический интервал в процессе развертывания музыкального движения — это всегда та или иная степень напряжения, возникающая при преодолении некоего звукорасстояния. Экспрессивное исполнительское “произнесение” интервала, ощущение его упругости, сопротивляемости, психологической “весомости” — необходимое условие эмоционально содержательного мелодического высказывания», — пишет Г. Цыпин [11, с. 53]. Именно интонационная насыщенность интервала не только в сдержанных, но и в моторных эпизодах позволяет вести речь о подлинном исполнительском мастерстве, которое немислимо без высокоразвитого организованного музыкального слуха. «Мелодический слух может и должен непосредственно сказываться в восприятии и воспроизведении мелодии не просто как ряда звуков, а как ряда интервалов, передающих известное настроение и являющихся выражением известного содержания в определенной форме», — утверждает Б. Теплов [9, с. 161]. Говоря об «упругости», «весомости», «известном содержании в определенной форме» интервала, музыкант-исполнитель должен ясно представлять себе технику насыщения интервала приведенными выше качествами. Соотношение двух звуков, образующих мелодический интервал, регулируется следующими параметрами: динамическим (второй тон в сравнении с первым может быть исполнен на том же динамическом уровне, громче или тише); агогическим (второй звук берется раньше, позже или точно в соответствии с нотным обозначением); артикуляционным (соединение звуков связное, раздельное или расчлененное) [5, с. 45–46].

Процессы, которые происходят между звуками в кантиленных эпизодах и предполагают на исполнительском уровне использование таких «мобильных» средств художественной выразительности (Н. Давыдов), как динамика, агогика и артикуляция, в равной степени должны быть «услышаны» и при исполнении быстрых последовательностей.

Суть проблемы исполнения быстрых последовательностей заключается в том, что каждый музыкальный звук, сколь бы краток он ни был, всегда следует рассматривать как явление, обладающее тремя параметрами: начало, продолжение и окончание. Без ясного слышания музыкантом-исполнителем всех трех элементов звуки в моторных эпизодах приобретают характер механически воспроизводимых, лишенных того качества,

которое принято называть интонационной выразительностью. Иными словами, работа над моторикой предполагает в первую очередь работу над развитием музыкального слуха исполнителя, способного в кратчайшие промежутки времени улавливать нюансы интонационных процессов, происходящих между звуками. При этом необходимо помнить, что под термином «исполнительский музыкальный слух» следует понимать не только способность музыканта-исполнителя ясно представлять себе звуковысотные соотношения, но и умение воспроизводить эти звуки в целом комплексе слуховых ощущений, а именно:

— слышание времени, на протяжении которого воспроизводится каждый отдельный звук в его соотношении с предыдущим и последующим;

— слышание времени звучания отдельных долей тактов и более обширных пространств, которое предполагает *живое* воспроизведение каждого отдельного звука;

— слышание эмоциональной насыщенности каждого отдельного интервала и более обширных пространств, представляющих собой не сумму проинтонированных интервалов, а принципиально иное качество;

— слышание эмоциональной сопряженности реально звучащих или подразумеваемых в мелодии гармонических последовательностей. Разумеется, приведенные параметры не исчерпывают само понятие «исполнительского слуха», однако без учета названных требований говорить о подлинно музыкальном исполнении не представляется возможным.

Ниже предлагается рассмотрение методов работы над развитием беглости домриста на примере нескольких наиболее сложных моторных фрагментов из музыкальных произведений, входящих в репертуар домриста.

Рассмотрим пример 1. При его исполнении любой музыкант, так или иначе, может столкнуться с целым рядом исполнительских сложностей. В первом такте трудность может заключаться в изначально неверном представлении второй доли как начала повтора предыдущего мотивного комплекса. Корень решения названной проблемы таится в необходимости услышать интервал, соединяющий повторяющиеся фигурационные элементы. Например, взятие звука as^3 тише предыдущего des и чуть позже предназначенного ему времени заставит исполнителя проконтролировать слухом восходящую квинту. Звуки следующего такта часто воспринимаются как перенос мелодической фигуры в другую октаву, однако, это не совсем так. Важно в данном случае точно уловить слухом интонацию нисходящей чистой кварты в момент смены позиции (перехода из одной октавы в другую), осознать местоположение as^2 в легком времени (тяжелое время приходится на начало предыдущего такта).

Еще большую проблему представляет собой переход от трезвучия *Des-dur* к трезвучию *C-dur* (пр. 2). Нельзя воспринимать его просто как двигательную сложность, предполагающую смену позиции. Важно

услышать трудно интонируемый интервал (малая нона) между des^2 и c^1 , а также ощутить эмоциональную окраску смены гармонии в этот момент. Необходимо также учесть, что, поскольку предыдущий такт находится в легком времени, из чего следует его некоторое временное сокращение в первой половине, то исполнитель обязан компенсировать спрессованное время, несколько замедлив темп во второй половине такта с тем, чтобы звук «с» наступил не раньше, а в точно предназначенное ему время. Тем самым будет сохранено общее время звучания, ликвидировано ощущение ритмической неровности, постоянного ускорения, что характерно для начинающих (да и не только начинающих) музыкантов. Агогические нюансы, без которых любое подвижное произведение типа «вечного движения» превращается в механическое, «этюдное» (в худшем смысле этого слова) проигрывание, исчисляются сотыми долями секунды, благодаря чему в слушательском восприятии возникает впечатление ритмичного, но «живого» исполнения. Музыкант должен знать, где, в каких ситуациях следует «сжимать» темп, а где компенсировать время замедлением. Действие компенсаторного механизма, обусловленного течением независимого музыкального времени, обязывает исполнителя на домре, преодолевая инерционное движение правой руки, осуществлять едва заметное торможение в преддверии тяжелого времени. Так, в приведенном фрагменте «Вечного движения Н. Паганини» (пр. 3) учитывая то обстоятельство, что первый из приведенных тактов находится в «тяжелом» времени, а второй — в «легком», важно суметь в последних четырех шестнадцатых второго такта компенсировать расширением происходившее в предыдущем материале ускорение; более того, не исключена возможность небольшой ферматы над первым звуком третьего такта в том случае, если ощущения исполнителя подсказывают ему, что полная компенсация не состоялась. Разумеется, все эти ускорения, замедления, ферматы осуществляются в микроскопических дозах с тем, чтобы у слушателя возникло ощущение идеальной ровности при «живом» интонировании. Кстати, основная причина ансамблевых погрешностей заключается в отсутствии одинакового мышления солиста и концертмейстера при ощущении «тяжелых» и «легких» тактов, ибо на подсознательном уровне едва заметное замедление (компенсация времени) происходит в конце легкого такта.

Отточенность подобных эпизодов на основе микроинтонирования в соединении с эмоциональной насыщенностью оказывает буквально завораживающее впечатление на слушательскую аудиторию, создавая ощущение блеска, полета, искрометности.

Особое место в технике домриста занимает работа правой руки при переходе со струны на струну. Использование на домре специфического штриха скольжения, предполагающего *glissando* по струнам и отно-

сящегося к легатным штрихам, сопряжено с определенными трудностями. Так, для работы над отрывком из сочинения П. Сарасате (пр. 4) можно предложить такую последовательность операций: выбор отрезка, включающего момент смены направленности ударов скольжения, где необходимо «послушать» *e*, на которое приходится последний удар медиатора вниз, т. е. выдержать данный звук положенное ему время¹; работа над следующим моментом смены направления скольжения — с акцентированием внимания на произношении двух последних нот такта как преддыкта к следующей сильной доле, т. е. с ощущением *ritenuto* и, одновременного, едва уловимого *crescendo*; соединение двух отрезков; аналогичная работа над всем построением. Такая последовательная кропотливая работа позволит в быстром темпе достичь ощущения легкости, и в то же время насыщенности стремительного яркого танца.

При исполнении иного фрагмента (пр. 5) трудность исполнения заключена в смене позиций при триольном ритмическом изложении. Проблемной оказывается способность услышать интервал, его заполненность (нисходящая большая секунда) в момент перехода из одной позиции в другую. Метод работы над подобными трудностями — последовательное соединение минимальных монтировочных отрезков. Возможно также использование ретроспективного метода, при котором в качестве первого монтировочного отрезка выбирается не начальное, а завершающее построение, к нему присоединяется предыдущее и т. д. Важным моментом является чередование в процессе работы замедленного темпа (вплоть до исполнения тремоло и/или двойным штрихом) и настоящего. Медленный темп позволит выработать четкие слуховые представления об интервалах, заключенных между двумя соседними звуками. При последующей работе в настоящем темпе эти звуковые представления сохранятся и создадут основу для четких, верных игровых движений при смене позиций.

В последних тактах «Интродукции» (пр. 6) накапливается внутренняя энергия, которая выплеснется ярким стремительным движением в основном разделе произведения — Тарантелле. Разложенные арпеджио, исполняемые штрихом «скольжение», порой неверно воспринимаются исполнителем как простое *glissando* по струнам. Однако при детальном анализе интервалов между соседними звуками оказывается, что не так просто услышать нисходящую уменьшенную октаву (*g-gis*), сменяющуюся затем восходящей чистой октавой (*a-a*). Монтировочный отрезок 1 позволяет вычленив в слуховом восприятии хроматический ход осно-

¹ Довольно часто на практике исполнитель не обращает должного внимания на этот последний удар, концентрируя свое внимание на следующем звуке, что приводит к ощущению неровности и постоянного ускорения.

вной темы вступления (пр. 7), усложненный ходом на уменьшенную октаву (пр. 8). Некоторая агогическая оттяжка звука *a*, обусловленная необходимостью цезуры при произнесении ямбического мотива, вынудит домриста преодолеть стремление к немедленной смене направления движения правой руки, порождающей сумятицу, суетливость, и, в конечном счете, обычную неритмичность. Аналогичная работа проводится в отрезке 2. Отрезок 3 позволит услышать момент смены направления движения на открытой струне *e* как ямбический мотив, нуждающийся в осмысленном произнесении, что устранил затруднения, возникающие при смене инерционного движения вниз возвратным. Аналогичная задача, усложненная сменой скольжения разнонаправленными ударами медиатора, решается в отрезке 4.

Нередко восходящая октава *e-e* воспринимается как технологический прием смены позиции по тем же звукам разложенного аккорда, более того, открытая струна *e* не воспринимается как отдельный звук, а понимается лишь как последний удар в скользящем штрихе, уделить внимание которому недостает времени. В этом случае можно воспользоваться микродинамикой, сыграв *e*³ *subito piano* после условного *forte e*², что поможет проинтонировать столь широкий интервал, услышать его наполненность и, вместе с тем, воспринять предыдущий пассаж в хореическом соотношении с последующей нотой *e*³. Наиболее активизирующим слух домриста представляются монтажные эпизоды 7, 8 и 9, в которых исполнитель в результате резкого разрушения устоявшихся двигательных стереотипов — порой, неожиданно для себя — обнаруживает, что отдельные интонационные обороты звучат для него совершенно по-новому. Комплексное решение всех поставленных задач осуществляется в отрезке 5.

Предложенные в статье методы работы над сложными элементами моторного плана, опирающиеся на приоритет слуховых установок над двигательной технологией, позволят домристу добиться не только технической безукоризненности исполнения, но и художественной убедительности интерпретации конкретного произведения. Ведь музыка есть «искусство интонируемого смысла» (Б. Асафьев) и одним из условий ее функционирования в этом качестве является понимание моторики как интонируемой виртуозности.

Нотные примеры

1

№1 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff. The first measure contains notes E4, B4, and G4 with fingerings 4, 3, and 1 respectively. The second measure contains notes E4 and G4 with fingerings 1 and 1. The third measure contains notes B4, A4, and G4 with fingerings 1, 3, and 1. The fourth measure contains notes A4, G4, and F4 with fingerings 4, 3, and 1.

2

№2. П.Сарасате Интродукция и тарантелла



3

№ 3 Н.Паганини. Вечное движение

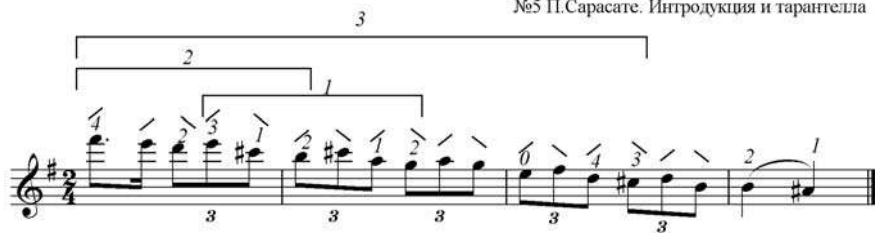


4

№ 4 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла
sim.

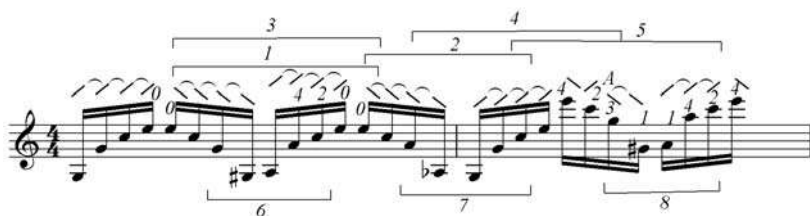
5

№5 П.Сарасате. Интродукция и тарантелла



6

№ 6 П.Сарасате .Интродукция и тарантелла





Список использованных источников

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : исследование / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — К. : Музична Україна, 2004. — 290 с.
3. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика [Электронный ресурс] / В. Д. Иванов. — М. : Музыка, 2007. — 128 с. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>
4. Ивко В. Н. О роли слуховых установок в формировании интонационного мышления домриста : рукопись / В. Н. Ивко. — Донецк, Библиотека ДГМА имени С. С. Прокофьева, 1972. — 18 с.
5. Ивко В. М. Техніка інструментального інтонування / В. М. Ивко // Матеріали другої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва». — К. : Музична Україна, 1998. — С. 45–46.
6. Коган Г. М. Виртуоз / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — Т. 1. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 802–803.
7. Лысенко Н. Методика обучения игре на домре / Н. Лысенко. — К. : Музична Україна, 1990. — 91 с.
8. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника / К. А. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
9. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — М. : АПН, 1947. — 335 с.
10. Харлап М. Г. Темп / М. Г. Харлап // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — Т. 5. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 491–493.
11. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Г. Цыпин. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.

Петрова Т. С. Моторика в техніці домриста. У статті обґрунтовується доцільність роботи домриста над моторикою з позицій інструментального інтонування.

Ключові слова: домрове мистецтво, моторика, виконавська техніка, віртуозність, темп, інтонування.

Петрова Т. С. Моторика в технике домриста. В статье обосновывается целесообразность работы домриста над моторикой с позиций инструментального интонирования.

Ключевые слова: домровое искусство, моторика, исполнительская техника, виртуозность, темп, интонирование.

Petrova T. A Movement is in the technique of domra-player. In the article expediency of work of domra-player is grounded above a movement from positions of instrumental intonation.

Key words: domra art, movement, carrying out technique, virtuosity, rate, intonation.

**КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
Н. ПАГАНИНИ В РЕПЕРТУАРЕ ДОМРИСТА**

Украинская домра за последние десятилетия приобрела устойчивый авторитет как в народно-инструментальном исполнительстве, так и современной академической практике. Повышению значимости инструмента способствовали усовершенствование конструкции домры, высокое профессиональное мастерство исполнителей, создание оригинального репертуара.

Вместе с тем, относительная молодость инструмента (в 2008 году исполнилось 100 лет с момента официального введения домры в состав музыкальных инструментов) является одной из причин недостаточного количества оригинальных произведений, специально написанных для домры¹. Поэтому домристы в своей исполнительской практике используют сочинения, написанные для других музыкальных инструментов, прежде всего для скрипки, с которой четырехструнная домра совпадает и по диапазону, и по строю, благодаря чему скрипичная музыка исполняется на домре без специального переложения.

Значительное место в репертуаре домриста занимают скрипичные концерты. Сочинения А. Вивальди, И.-С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Н. Паганини, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Я. Сибелиуса, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, составившие золотой фонд мировой музыкальной классики, прочно вошли в исполнительскую практику домристов и отчасти восполнили недостаток оригинального классического репертуара для домры.

¹ Проблемы формирования домрового репертуара освещались в наших предыдущих публикациях [4], этому же вопросу посвящена статья С. Белоусовой [1].

Исполнение скрипичных произведений на домре имеет свою специфику. И скрипка, и домра относятся к числу струнных инструментов, однако отличаются между собой способом извлечения звуков. Процесс звукоизвлечения на скрипке происходит при помощи смычка, на домре — при помощи медиатора. Этим объясняются различные способы атаки звука и звуковедения на скрипке и домре, что влияет на комплекс допустимых исполнительских штрихов. Так, для воспроизведения на домре скрипичной кантилены, вместо широкого смычка, *legato* и вибрации используется тремоло медиатора. Штрихи *detashe* и *martele, staccato* и *spicato*, несмотря на их различную трактовку в скрипичном исполнительстве, на домре передаются однотипно, при помощи разноакцентированной атаки струны медиатором.

Техника левой руки у скрипача и домриста в целом совпадает, поэтому запись нотного текста не требует дополнительной корректировки и домрист исполняет произведение непосредственно по скрипичной партии².

Особенности звукоизвлечения на домре определяют некоторые специфические черты домрового исполнения скрипичных концертов. Во-первых, в практике домриста преобладает интерпретация данных сочинений в сопровождении фортепиано, а не оркестра, хотя последнее предусмотрено самим жанром. Это связано с тембровыми качествами солирующего инструмента (в данном случае — домры), ее силой звука, невозможностью достижения точного звукового баланса между солистом и инструментами симфонического оркестра и пр³.

Во-вторых, при исполнении на домре скрипичных концертов более выигрышное впечатление оставляют быстрые, моторные части концертов. Передача льющегося звука медленных частей при помощи тремоло несколько обедняет тембровое богатство и эмоциональную выразительность оригинала.

В-третьих, домристы редко исполняют все части скрипичных концертов, отдавая предпочтение либо первой части, либо финалу и фак-

² Существуют специальные редакции скрипичной партии, созданные исполнителями с определенной целью, но их анализ не входит в круг задач данной статьи.

³ В этой связи укажем на исполнение цикла концертов «Времена года» А. Вивальди камерным оркестром «Лик домер» под управлением заслуженного артиста Украины, профессора В. Н. Ивко. В данной интерпретации не только партия солирующей скрипки, но и партии других инструментов струнного оркестра, для которого написаны концерты, исполняются инструментами оркестра «Лик домер». В результате музыкантам удалось достичь тембровой однородности при взаимодействии солирующего инструмента и оркестра.

тически преобразуя концерт в виртуозную пьесу для домры и фортепиано⁴.

Концерты для скрипки с оркестром, исполняемые домристами, отличаются по степени сложности. Среди наиболее виртуозных — произведения выдающегося итальянского скрипача и композитора Н. Паганини (1782—1840). Как исполнитель, досконально изучивший особенности конструкции своего инструмента, великий мастер значительно расширил и усложнил многие приёмы скрипичной игры. Его технические находки стали основой для скрипичного исполнительства последующих периодов и не утратили своей актуальности вплоть до сегодняшнего дня.

Цель данной статьи — рассмотреть особенности домровой интерпретации Концерта № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини, выявив при этом техническую и художественную роль конкретных исполнительских приемов. Отметим, что в этом сложнейшем произведении тесно переплетаются классические и романтические черты, а новаторство сочетается с опорой на традиции.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1817—1818) был написан композитором, уже достигшим высот исполнительского мастерства, и относится к зрелому этапу творчества Н. Паганини. В музыке сочинения сконцентрированы важнейшие черты авторского стиля — единство творческого замысла и его воплощения, ясность и логичность музыкального высказывания, стройность и пропорциональность общей композиции цикла и отдельных его частей, яркость и рельефность музыкальных образов, необычайная виртуозность партии солирующего инструмента.

В концертной практике домриста сформировалась и закрепились традиции исполнения первой части данного концерта в сопровождении фортепиано (свободная обработка А. Вильгельми), что обусловлено доступностью всех технических элементов, подчиненных передаче романтической образности, для исполнения на домре (при условии высокого уровня технической оснащённости домриста). В связи с этим наше внимание концентрируется на домровой интерпретации именно первой части Концерта. Проследим ее композиционно-драматургическое строение в направленности на исполнительскую интерпретацию.

⁴ В музыкальной практике довольно часто встречаются примеры преобразования циклического произведения в одночастную пьесу. В качестве примера приведём Концертное рондо *Es-dur* для валторны В. А. Моцарта (KV 371), которое изначально было финалом Концерта для валторны с оркестром — первого произведения, написанного композитором в Вене в 1781 году (полный нотный текст Концерта не сохранился).

Первая часть (*Allegro maestoso*), как, впрочем, и весь концертный цикл, полностью соответствует традиционному жанровому инварианту⁵. Она написана в сонатной форме с двойной экспозицией и каденцией солиста. Преобладающее значение приобретает солирующий инструмент, которому поручается исполнение виртуозного, поражающего своей сложностью тематизма. Яркие образные контрасты, напряженное развитие, способствующее драматическому насыщению, театральная рельефность взаимодействия разнородного материала — все эти качества, проявившиеся в музыке Концерта Н. Паганини, в значительной степени характерны для романтического искусства. В. Григорьев называет данное сочинение «драматическим масштабным полотном огромного романтического накала» [2, с. 37]. И. Ямпольский при характеристике образного строя концерта также отмечает романтические черты [5].

В оригинальной скрипичной версии первая часть концерта открывается развернутой оркестровой экспозицией, где зарождаются основные музыкальные темы, которые затем будут проводиться и развиваться в партии солиста. Оркестровая экспозиция выдержана в духе увертюры к итальянской опере *buffa*. Стремительно сменяют друг друга упругий, ироничный марш, лирический, широко распетый романс, упрямо повторяющийся мотив буффонной скороговорки, создавая ощущение карнавальная пестроты.

В редакции, которую исполняют домристы, первая экспозиция сокращается до масштабов вступления, в котором не в полном объеме представлен музыкально-тематический материал, однако этот раздел все же создает необходимый образно-эмоциональный настрой перед появлением солиста. При исполнении вступления на фортепиано, заменяющем в домровой версии оркестр, необходима максимальная нюансировка звука для того, чтобы в условиях отсутствия богатой палитры оркестровых красок сохранить ощущение театральности.

Из кратких, стремительных мелодических фраз, появляющихся в конце вступления, вырастает тема главной партии — первая тема концерта, изложение которой поручается солисту. По своему движению, внезапности переключений, яркой контрастности тематических элементов она напоминает барочный тематизм скрипичных сочинений великих предшественников Н. Паганини — А. Вивальди, Дж. Тартини, П. Локателли.

Главная партия начинается ярким, эмоционально приподнятым монологом солиста. Ораторский пафос, декламационность и торжественная приподнятость темы подчеркнута широкими ходами на сек-

⁵ Концерт состоит из трех частей. Сонатная форма первой части содержит двойную экспозицию и каденцию солиста. Вторая часть является лирическим центром всего произведения. Жанрово-бытовой финал написан в форме рондо.

сту и дециму, стремительными виртуозными пассажами в восходящем и нисходящем движении, которые прекрасно воспроизводятся на домре плотными разнонаправленными ударами и тремоло.

С первых же нот вступления солист сталкивается с определенными сложностями исполнения, связанных со сменой тремолируемых и нетремолируемых штрихов. Как правило, при переходе с длинной ноты на мелкие длительности возникает тенденция к ускорению, связанная с инерционным движением правой руки. Тщательное предслышание ритмического рисунка должно быть скоординировано с движением рук. Опасным моментом в нарушении не только ритма, но и плавности музыкальной речи может стать более длинная нота, связанная лигой с более короткой, возможно, целым пассажем. Суть проблемы заключается в том, что после лиги нота снимается ударом либо вверх, либо вниз с возможным толчком на ноте, что не позволит музыке плавно литься. Чтобы избежать такого рода проблемы, следует максимально мягко соединить две полярные ноты, следуя параметрам хореичности — первая нота громче, тяжелее второй и обе соединены лигой с мягким снятием второй.

Внезапно происходит переключение в область лирических чувств. В партии солиста звучит пленительная мелодия, написанная в лучших традициях беллиниевских оперных арий. В эту лирическую тему органично вплетаются виртуозные элементы. Лирический характер музыки требует напевности и длениа звука, что при исполнении на домре сопровождается определенными сложностями. Отличием от штриховой редакции скрипки есть то, что на домре при подвижном темпе играть легатные шестнадцатые на тремоло (на скрипке это исполняется одним смычком) очень сложно и возникает эффект утяжеления, грузности. Как выход — подобные фрагменты исполняются переменным ударом. Но здесь важно учесть специфику звучания удара, дление которого весьма ограничено. Под активным слуховым контролем следует воспроизводить вращательные переменные движения правой руки, как бы «поглаживая» струну. Если в дальнейшем нотном материале следует тремолируемая нота, обязательным является ее незаметное взятие, не обращающая на себя внимание штриховая смена. Естественно, стоит повториться, что вся двигательная сфера исполнительства на инструменте находится под скрупулезнейшим слуховым контролем.

В пределах главной партии осуществляется еще одно внезапное переключение. Технически сложный, виртуозный эпизод — сосредоточие театральной буффонады. Это взрывы заразительного хохота, изображаемые поступенными нисходящими секундовыми задержаниями, исполняемые солистом параллельными терциями, что образует своеобразный дуэт. Следует заметить, что при исполнении на скрипке

упомянутые терцовые пассажи звучат достаточно легко и виртуозно, интонационно чисто, не вызывая слухового напряжения, в то время как на домре даже при наличии прекрасной технической оснащённости и мастерства музыканта, фрагмент является весьма проблемным, требующим существенной работы. В нисходящем ходе четырех шестнадцатых каждая вторая и четвертая, приходящиеся на удар вверх, сопровождается либо ослабеванием напряжения, либо наоборот, «выстреливает», вызывая тембральную и акустическую неровность. Все это связано с тем, что в сравнении со скрипкой с ее более мелкой мензурой и размерами грифа, домра имеет противоположные параметры, что вынуждает домриста прилагать большие усилия для воспроизведения звука. Еще одна проблема коренится в физическом законе земного тяготения — удар вниз звучит ярче удара вверх, тем более, если речь идет о двойных нотах, где, в отличие от длинного скрипичного смычка, медиатор не в состоянии одновременно ударить по двум струнам.

Связующая партия по традиции построена на интонациях темы главной партии и продолжает развивать два ее образа — патетический и лирический. С первых же тактов она теряет устойчивую тонально-гармоническую опору и, стремясь как можно скорее её обрести, нетерпеливо «мечется» в поисках нового устоя. Это порождает очередной всплеск импровизационности, который динамизирует и отчасти драматизирует процесс развития.

Лирическая, широко распетая тема побочной партии предоставляет солисту огромные возможности в раскрытии тембровых качеств инструмента. Тонкой передаче лирического чувства способствует жанр романса, признаки которого отчетливо проявляются в мелодии широкого дыхания, куплетной форме и типично романсовой фактуре — выразительная тема с несложным аккордовым сопровождением. При завершении второго куплета основную мысль словно «перехлестывают» сильные эмоции, что находит воплощение в краткой, но эмоционально яркой импровизации.

Практически как и всякая кантилена, тема побочной партии исполняется на домре приемом тремоло. Ошибочно мнение о том, что у домриста есть возможность тремолировать непрерывно. Здесь возникает параллель с исполнительством на духовых инструментах. Сложно представить себе духовика, который играет, ни разу не вздохнув. Абсурд... Любая жизнь, как человеческая, так и жизнь музыкального произведения начинается с дыхания и поддерживает свое существование тоже посредством дыхания. Домрист, тремолирующий непрерывно, который хоть кратковременно не останавливает движение правой руки для того, чтобы перехватить дыхание, что равносильно дыханию у духовика, имеет возможность пострадать от «асфиксии» рук и уже на фи-

зическом уровне «задавливает» музыкальную мысль. Здесь на передний план выходит понятие артикуляционной дисциплины, подразумевающее знание и применение элементов, позволяющих «разговаривать» на инструменте слитно либо раздельно. Если говорить о специфике тремоло, то важно знать природу самого тремоло, его интенсивность, зависящую от количества ударов (импульсов) в определенный временной промежуток, и то, как и когда применять более густое или менее интенсивное тремоло. Например, при нюансе *p*, на мелких длительностях насыщенная интенсивность тремоло невозможна, так как скорость движения человеческой руки имеет определенные ограничения. Другая ситуация создается при более крупных длительностях, с нарастающей громкостной динамикой — здесь увеличение нюанса *f* зависит как от частоты колебания струны, так и от амплитуды, при которых сравнительно небыстрые движения правой руки будут восприниматься как удары, а не тремоло.

Заключительная партия снова возвращает в мир театральной буффонады. Здесь вновь применяется прием изложения параллельными терциями, о котором речь шла выше. Встречающиеся в партии солиста флажолеты требуют особого подхода к их исполнению на домре. Поскольку в быстром темпе качество флажолета на домре определено «страдает» из-за ряда конструктивных причин, то производится замена вышеупомянутого приема звуками, которые должны прозвучать в реальности (т. е. нота, расположенная двумя октавами выше записанной).

Таким образом, характерной особенностью изложения тем в экспозиции является повышенная эмоциональность, проявляющаяся особенно ощутимо в моменты завершения основных музыкальных построений (главной и побочной партий), где на первый план вырывается стихийность эмоций, открытая экспрессия, что обуславливает необходимость применения ударов вниз в аккордовой фактуре, технологически позволяющих достичь наиболее точной и выразительной артикуляции при громкостной динамике (*f*, *ff*, *szf*). Эпизоды лирической экспрессии следует исполнять легатно, не «заблуждаясь» моментами переменного удара. При этом, если рассматривать сугубо технологический элемент, в работе правой руки домриста четко присутствует супинация и пронация, отвечающие за удар вниз и удар вверх, обеспечивающие ровность ведения звука (в зависимости от длительности звука, избирается либо тремоло, либо удар). В такой комбинации эти штрихи заменяют скрипичное легато.

В разработке доминирует принцип образно-эмоциональной разноплановости. Здесь представлена новая серия проведений разнохарактерных, подчас резко контрастных фрагментов основных музыкальных тем экспозиционного раздела. Аналогичным образом

трактуются в исполнительской редакции партия солиста, где переплетаются приемы *legato* и *non legato* в чередовании тремоло и разносторонних ударов, с использованием трех видов атаки звука — мягкой, твердой, акцентированной. С наибольшей интенсивностью развивается тема главной партии, достигая высокой степени эмоционального напряжения. Драматическая сфера, лишь намеченная в экспозиции, теперь значительно усилена. Развитие патетической образности проявляется в экспрессивных монологах солиста, чему способствуют элементы скрытой полифонии. «Осветление» эмоционального колорита достигается посредством приема скольжения (приготовленный медиатор — движение производится непосредственно со струны без замаха — скользит поочередно по звукам, на которые в свою очередь в аппликатуре левой руки пальцы ставятся одновременно) и появление второго голоса подчеркивается совершенно иным приемом звукоизвлечения.

Направленность драматургического процесса имеет определенную логику развития — от трепетной, чарующей лирики, через драматизированный речитатив к зловещим, скерцозно-драматическим образам. Присутствующее в разработке синкопирование (его специфика заключается в укорачивании ноты, предшествующей самой синкопе, с некоторой оттяжкой последней и обязательным использованием *szf*), суть которого состоит в атаке звука с последующим нарастанием энергии, а не просто акцентом (показательно даже графическое изображение в виде маленького *diminuendo*), что, в свою очередь, позволяет добиться подчеркнутой расчлененности музыкальной мысли.

Это дает повод кратко остановиться на специфике домрового артикулирования. В данном контексте уместным представляется обращение к опыту донецкой школы игры на струнно-щипковых инструментах, созданной заслуженным артистом Украины, заведующим кафедрой струнно-щипковых инструментов ДГМА имени С. С. Прокофьева, профессором В. Н. Ивко. В классе работы мастера домры, тщательно изучавшего труды ведущих музыковедов (Б. Асафьева, Ю. Холопова, В. Медушевского, В. Аркадьева, И. Браудо и др.), четко сформулированы и выведены в практическую плоскость законы, касающиеся музыкального времени, артикуляции, взаимодействия агогики и динамики и прочих аспектов, формирующих мастерство музыканта-исполнителя. Так, определен ряд основных правил, касающихся произношения двух звуков с точной расшифровкой специфики штрихового исполнения. Это в полной мере позволяет выйти музыканту на уровень подлинного смыслового интонирования. Осознание свода законов, которым подчиняется музыкальное время, и их применение в практической деятельности служит залогом и первоисточником ансамбля. Примером для последнего станет ряд эпизодов концерта, где существует явное противоречие

метра и интонации, как в партии солиста, так и фортепиано. Для того, чтобы не возникало «темповой неуютности» и расхождения между двумя исполнителями, следует установить единое временное мышление с одинаковыми смысловыми опорами, моментами сжатия музыкального времени и компенсирующими их расслаблениями.

Возвращаясь к анализу разработочного раздела Концерта, отметим, что структура разработки предельно динамизирована: в момент ожидаемого каданса при завершении какого-либо из разделов происходит внезапное переключение в мир противоположных, ярко контрастных эмоциональных состояний. В процессе развития все образные сферы драматизируются, достигая высшей точки накала в третьем, заключительном разделе разработки, где усиливается роль импровизационно-виртуозного начала, что требует от исполнителя предельной концентрации сил.

Новый всплеск импровизационности происходит в виртуозной каденции солиста, традиционно расположенной после проведения заключительной партии в репризе. Это вторая, не менее яркая кульминация первой части концерта. Она начинается ударами вниз, что подчеркивает пафос и экспрессию сольного музыкального высказывания. В дальнейшем изложении материала, насыщенном как двойными нотами, так и аккордами, встречаются соотношения двух нот, образующие обращенный ямба, при исполнении которого важно соблюдать три основных параметра — агогический, динамический и артикуляционный: 1) первая нота — опорная, несмотря на местонахождение в слабом времени; 2) первая нота громче, что подразумевает взятие второй на нюансе *p*, при снятии ударом вверх в темповом контексте каденции; 3) две ноты, обязательно связаны лигой.

Следует отметить факт яркости звучания каденции на домре с ее рафинированностью звуковоспроизведения коротких длительностей при исполнении виртуозных пассажей.

Итак, обобщая результаты проделанного анализа, приходим к выводу, что все скрипичные штрихи в концерте при исполнении на домре находят равноценную достойную замену и произведение не только не уступает оригиналу, но и приобретает новые яркие выразительные черты. Применение различных методов работы над освоением музыкального текста позволит добиться высочайших результатов как в отношении технической оснащенности домриста, так и овладении выразительными элементами, в частности, вариантностью тремоло в кантилене при воплощении тонких эмоциональных состояний. Умение совладать с «лавинообразными» терцовыми пассажами на домре, при ее превалирующих над скрипичными размерах (это в некоторой мере стесняет двигательную сферу и, соответственно, вредит чистоте интонации),

в совокупности с тщательным слуховым контролем дают исполнителю возможность выйти на принципиально новый уровень виртуозности.

Исходя из вышесказанного, подчеркнем, что только домрист, знающий «секреты» раскрытия замысла композитора, умеющий практически выразить все смысловые нюансы музыкального произведения, последовательно решая сложные технические задачи, может достойно пополнить свой концертный репертуар одним из величайших опусов Н. Паганини — Концертом № 1 для скрипки с оркестром.

Список использованных источников

1. Білоусова С. Музика С. Прокоф'єва в репертуарі домриста / С. Білоусова // Музичне мистецтво. — Вип. 11. — Донецьк : Юго-Восток, 2011. — С. 209–217.
2. Григорьев В. Николо Паганини. Жизнь и творчество / В. Григорьев. — М. : Музыка, 1987. — 144 с.
3. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1981. — 534 с.
4. Литвинец Т. Формування концертного репертуару домриста (до постановки проблеми) / Т. Литвинец // Музичне мистецтво. — Вип. 8. — Донецьк : Юго-Восток, 2008. — С. 198–206.
5. Ямпольский И. Николо Паганини / И. Ямпольский. — М. : Музыка, 1968. — 440 с.

Литвинец Т. А. Концерт № 1 для скрипки з оркестром Н. Паганіні у репертуарі домриста. Стаття присвячена розгляду питання інтерпретації домристом концерту для скрипки Н. Паганіні (вільна обробка А. Вільгельмі). Паралельно з аналізом музичної форми опусу висвітлюються певні специфічні моменти виконавства цього твору на домрі. Пропонуються деякі рекомендації з перекладення скрипкових штрихів для домри.

Ключові слова: інтерпретація, редакція, штрихи, прийоми гри, виконавство.

Литвинец Т. А. Концерт № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуаре домриста. Статья посвящена рассмотрению вопроса интерпретации домристом концерта для скрипки Н. Паганини (свободная обработка А. Вильгельми). Параллельно с анализом музыкальной формы опуса освещаются определенные специфические моменты исполнительства данного произведения на домре. Предлагаются некоторые рекомендации по переложению скрипичных штрихов для домры.

Ключевые слова: интерпретация, редакция, штрихи, приемы игры, исполнительство.

T. A. Lytvynets. Concerto № 1 for violin and orchestra by N. Paganini in the repertoire of a domra player. The article is devoted to the consideration of the question of the interpretation by a domra player of the N. Paganini's violin concerto (free arrangement by A. Wilhelmj). Besides the analysis of the musical form of the opus certain specific points of performing the one on domra are covered. Some recommendations for arrangement of violin marks for domra are given.

Key words: interpretation, redaction, marks, ways of performance.

Відомості про авторів

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тукова Ірина Геннадіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Єфіменко Аделіна Геліївна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету імені Лесі Українки, член Національної спілки композиторів України.

Качмар Марія Ігорівна — аспірантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Коростельов Валерій Валентинович — заслужений артист України, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Зубко Жанна Іванівна — аспірантка кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Горбаль Вадим Ярославович — здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Ємикін Валерій Григорович — професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Данченко Наталія Григорівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Стасюк Світлана Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

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.

Кадук Лариса Леонтіївна — музикознавець, випускниця Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Скрипник Олексій Вікторович — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Гамова Ірина Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Кудрявцева Ірина Володимирівна — музикознавець, випускниця-магістрантка Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, викладач відділу теорії музики Донецького музичного училища.

Купіна Дарина Дмитрівна — магістр музикознавства, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Овчинникова Ганна Анатоліївна — музикознавець, випускниця Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Балашова Ірина Іванівна — доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Качмарчик Володимир Петрович — доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Котляревська Олена Іванівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Соляна Вікторія Валеріївна — здобувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Кужелев Дмитро Олександрович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Нижник Артем Олександрович — доцент кафедри акордеона Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Нефедов Сергій Юрійович — аспірант кафедри теоретичної, прикладної культурології та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Біджакова Наталія Леонтіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Сєдих Наталія Сергіївна — викладач кафедри інструментального виконавства Ханті-Мансійського філіалу Російської академії музики ім. Гнесіних.

Петрова Тетяна Сергіївна — лауреат Всеукраїнського та міжнародних конкурсів, солістка-інструменталістка Донецької обласної філармонії, викладач МШ № 2 м. Донецька.

Литвинець Таміла Анатоліївна — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ЗМІСТ

I. Історичні та теоретичні проблеми музичного мистецтва

О. В. Тюрікова

ПІСЕННА САМОСВІДОМІСТЬ
СУЧАСНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ВИКОНАВЦІВ ДОНБАСУ3

И. Г. Тукова

НАУЧНАЯ КАРТИНА МИРА И МУЗЫКА
НОВОГО ВРЕМЕНИ: ОПЫТ СБЛИЖЕНИЯ 17

А. Г. Єфіменко

ВІД МУЗИКАНТА ДО ТЕОЛОГА: ЛІТУРГІЧНА ТВОРЧІСТЬ
КОМПОЗИТОРІВ О. ЙОХУМА І Й. Н. ДАВІДА..... 26

М. І. Качмар

РОЗУМІННЯ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ
У СЕМІОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ НОТАЦІЙНИХ СИСТЕМ .. 38

В. В. Коростелёв

ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМУЛЬНОСТЬ
В МУЗЫКЕ И.-С. БАХА:
МОТИВНАЯ СИМВОЛИКА ИЛИ ЭМБЛЕМАТИКА? 44

Ж. І. Зубко

ЗНАК НЕСКІНЧЕННОСТІ «∞»
В КАНОНІ *D-DUR* ЙОГАНА ПАХЕЛЬБЕЛЯ
ЯК СКЛАДОВА ГРАФІЧНОЇ БАРОКОВОЇ СИМВОЛІКИ..... 57

В. Я. Горбаль

ОРКЕСТР У НІМЕЦЬКІЙ ОПЕРІ СЕРЕДИНИ ХVІІІ СТ.
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ К. Г. ГРАУНА)..... 65

О. А. Шумилина

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
В ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ ПАРТЕСНОГО СТИЛЯ 74

В. Г. Сємикін

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ФОРТЕПІАННИХ СОНАТНИХ *ALLEGRO* Л. БЕТХОВЕНА
(В АСПЕКТІ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ
ОДНОЧАСТИННОЇ РОМАНТИЧНОЇ СОНАТИ)..... 85

<i>Н. Г. Данченко</i> СТРУННЫЙ КВАРТЕТ ВО ФРАНЦУЗСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	94
<i>С. А. Стасюк</i> К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРОВЫХ АРХЕТИПОВ В РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ	105
<i>Т. В. Тукова, Л. Л. Кадук</i> «ИГРОКИ» Д. ШОСТАКОВИЧА — «ЖЕНИТЬБА» М. МУСОРГСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ	116
<i>А. В. Скрыпник</i> ИМПРОВИЗАЦИЯ И АЛЕАТОРИКА (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ).....	126
<i>И. В. Гамова</i> О ПОЛИФОНИИ В РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ ОПУСАХ С. ПРОКОФЬЕВА	137
<i>Е. Г. Антонова, И. В. Кудрявцева</i> «ШЕСТЬ МЕДИТАЦИЙ» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И БАЯНА В. ЗУБИЦКОГО: К ВОПРОСУ О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗОВ РАЗМЫШЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	144
<i>Д. Д. Купина</i> «АНТИФОНЫ» ДЛЯ ОРГАНА В. ГОНЧАРЕНКО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ.....	155
<i>О. О. Дерев'янченко, Г. А. Овчинникова</i> ОПЕРА «МОЙСЕЙ» М. СКОРИКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ.....	164
<i>І. І. Балашова</i> МОДУЛЯЦІЯ І ФОРМА.....	174

II. Теоретичні та практичні проблеми музичного виконавства

В. П. Качмарчик

Артикуляционная фонетика
во флейтовом исполнительстве XVI–XVIII вв. 185

О. І. Котляревська

Читання партитур як вид інтерпретації..... 192

В. В. Солянная

Фактурные преобразования авторского текста
как способ работы исполителя
над произведением (на примере этюда
Ф. Шопена Op. 25 № 2 в версии Л. Годовского)..... 197

Д. О. Кужелев

У пошуку мистецьких перспектив
(про перекладення творів М. Лисенка
для народних інструментів) 207

А. А. Нижник

Формы солирования в баянных концертах
украинских композиторов..... 214

С. Ю. Нефедов

Культурологічний аспект виконавської
майстерності
(на прикладі баянного виконавства) 223

Н. Л. Биджакова

Соната для виолончели и фортепиано
Н. Потоловского (к проблеме возрождения
редко исполняемых произведений) 230

Н. С. Седых

Об исполнительских задачах в трактовке
вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская» 241

Т. С. Петрова

Моторика в технике домриста..... 249

Т. А. Литвинец

Концерт № 1 для скрипки с оркестром
Н. Паганини в репертуаре домриста 259

Музичне мистецтво : збірник наукових статей. — Донецьк-
М89 Львів : Юго-Восток, 2012. — Вип. 12. — 276 с.

Збірник укладений з різноманітних за тематикою статей, що висвітлюють актуальні питання музичної культури. Як головні напрямки зазначені історико-теоретичні та виконавські проблеми музичного мистецтва. Авторами статей є відомі й молоді дослідники, які представляють наукові школи різних регіонів України.

Збірник адресований викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтва, широкому культурному загалу.

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1
ББК 85.34