

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових праць
Випуск 13



Бібліотека ХНУМ



99199

АБ

Харків
2004

Щ 313(ЧРос)

УДК 636.081

ББК 85.31

Б 75

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б.

Заслужений діяч мистецтв України, професор,
ректор ХДУМ ім.І.П. Котляревського (голова)

БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л.

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н.Є.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т.С.

доктор мистецтвознавства, професор

ЛАЩЕНКО А.П.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М.Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол № 14 від 02 квітня 2004 р.).

Б 75 Проблеми взаємодії мистецтва; педагогіки та теорії і практики освіти // Збірник наукових праць. – Вип.13. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2004. – 359 с.

Відповідальний за випуск та упорядник – Ботунова Г.Я., проректор з наукової роботи і театральної освіти, професор кафедри історії театру ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Редактори: Шаповалова Л.В. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики;
Рощенко О.Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики;
Русабров Є.Т. – старший викладач кафедри історії театру.

Тринадцятий випуск наукової збірки “Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти” висвітлює шляхи розвитку вітчизняного та зарубіжного мистецтва в історичному та методологічному аспектах. Поряд із дослідженнями провідних фахівців у збірці відбито наукові пошуки молодих авторів.

Для викладачів і студентів музичних та театральних вузів, фахівців у галузі музичної педагогіки та виконавства.

ББК 85.31

ISBN 966-623-232-1

© Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2004.

ЗМІСТ

I. МЕТОДОЛОГІЯ ТА МЕТОДИКА: СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ 6

Т. КРАВЦОВ

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО УЧБОВОГО КУРСУ ПОЛІФОНІЇ. Педагогічні роздуми..... 6

Н. ОЧЕРЕТОВСЬКА

ІНТОНАЦІЯ І ФОРМА В НАРОДНИХ ПІСНЯХ СЛОБОЖАНЩИНИ..... 15

Е. РОЩЕНКО (АВЕРЬЯНОВА)

ПАРАДИГМАТИКА МИФОЛОГЕМИ 24

Г. ПОЛТАВЦЕВА

*МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОСТМОДЕРН: СОСТОЯНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
СЛУХА 34*

Л. ЗАЙЦЕВА

*МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ОБЪЕКТ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА 43*

О. ВЕРБА

*ВАРИАНТНОСТЬ: ВНЕСТИЛЕВОЙ И СТИЛЕВОЙ АСПЕКТЫ
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ 54*

И. ПРИХОДЬКО

О ДВОЙНОМ ЧЛЕНЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА 62

II. МУЗИЧНА І ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ 72

А. ЛИТКО

"МУЗЫКА ДУШИ". из опыта режиссерской работы..... 72

А. ЛОБАНОВ

*ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ У МЕТОДИЦІ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ НА ПЕРШОМУ
РОЦІ НАВЧАННЯ..... 78*

С. КОПЫЛОВА

*МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УКРАИНЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ И
ЕГО ПРОБЛЕМЫ..... 88*

В. СТОГНІЙ

*ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИКОНАННЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНА
ПРОБЛЕМА 98*

В. ВАСИЛЕЦ

*ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ
УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ УКРАИНЫ 103*

О. ГНАТОВСЬКА

РОБОТА НАД ПОЛІФОНІСЮ В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО..... 110

Т. ЖАРКИХ

*НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОНЕТИКИ НА
ВОКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ..... 122*

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Е. МИХАЛЕВА <i>ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА</i> | 131 |
| О. СЛЕПЦОВА <i>М.І.ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ ПРО ВИХОВАННЯ СПИВАКІВ</i> | 141 |
| Н. ДРОЖЖИНА <i>АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ПОДГОТОВКИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ</i> | 149 |
| Д. ГЕНДЕЛЬМАН <i>РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВОСПИТАНИИ ПЕВЦОВ</i> | 160 |
| ЧЖАН И <i>РОЛЬ ДИХАННЯ У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК СПІВАКА</i> | 168 |
| III. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА | 175 |
| Т. ВЕРКИНА <i>О ПОЭТИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ЗВУКОВОЙ МИР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВАЛЕНТИНА БИБИКА</i> | 175 |
| Г. БОТУНОВА <i>УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ХАРКОВІ В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ (1917-1918 РР.)</i> | 184 |
| О. КОНОНОВА <i>КОНЦЕРТИ С. РАХМАНИНОВА У ХАРКОВІ</i> | 196 |
| М. ЧЕРНЯВСЬКА <i>"МУЗА НАТХНЕННОГО ФОРТЕПІАНО..." (МАРІ МОК-ПЛЕЙСЛЬ)</i> | 205 |
| Е. РУСАБРОВ <i>ТЕАТР АНИМАЦИИ КАК ПРИНЦИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В РОМАНЕ ГУСТАВА МЕЙРИНКА "ГОЛЕМ"</i> | 215 |
| Ю. ПОПОВ <i>С. РАХМАНИНОВ И ЕГО ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ</i> | 226 |
| И. СУХЛЕНКО <i>ТВОРЧЕСТВО ГЛЕНА ГУЛЬДА В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА</i> | 235 |
| Н. БАШМАКОВА <i>ПРОЦЕСС МОДЕРНИЗАЦИИ МАНДОЛИНЫ В АМЕРИКЕ</i> | 245 |
| В. ДАРДА <i>АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДОКЛАСИЧНОЇ ДОБИ ДО РОМАНТИЗМУ</i> | 255 |
| В. ОТКИДАЧ <i>СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ РОК-МУЗИКИ</i> | 266 |

IV. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ І ФОРМ..... 278

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Л. ЖИГАЧЕВА <i>КОНТРАСТНО-СОСТАВНАЯ ФОРМА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ</i> | 278 |
| І. ВЕРБИЦЬКА <i>ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ РЕКВІСМУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ</i> | 290 |
| О. ФЕДОРКОВ <i>УКРАИНСКАЯ СЮИТА ДЛЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТІЙ (НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ДЛЯ КВАРТЕТА ТРОМБОНОВ Е. ПРОТОПОПОВОЙ)</i> | 298 |
| В. ОСИПЕНКО <i>СУГОЛОСНЯ ЯК ПРИНЦИП ВІДОБРАЖЕННЯ ВСЕСВІТУ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ТВОРУ Ю.АЛЖНСВА „...О, ЛЕЛЮ!“)</i> | 309 |
| К. ШТРИФАНОВА <i>ОСОБЛИВОСТІ ЛАДОГАРМОНІЧНОЇ МОВИ У ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ЛЮТНИ XVI СТОЛІТТЯ</i> | 314 |
| О. БАТОВСЬКА <i>КОНЦЕПТУАЛЬНА ФУНКЦІЯ ХОРУ В ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ ОПЕР В. ГУБАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ-БАЛЕТУ “ВІЙ”)</i> | 326 |
| О. КУРЧАНОВА <i>ЭЛЕГИЯ В МУЗЫКЕ: О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ И КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖАНРА</i> | 335 |
| А. МЕЛЬНИК <i>ЖЕНСКИЕ СИЛУЭТЫ В СКРИПИЧНЫХ АМПЛУА: К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИКИ В «МЕДАЛЬОНАХ» В. ЗОЛОТУХИНА</i> | 344 |
| Н. РУДЕНКО <i>ТРАНСКРИПЦИЯ В КОНЦЕРТНОМ И УЧЕБНОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТА</i> | 351 |

I. МЕТОДОЛОГІЯ ТА МЕТОДИКА: СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ

УДК 781.42

Т. Кравцов*

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО УЧБОВОГО КУРСУ ПОЛІФОНІЇ. Педагогічні роздуми

Науково-методичний нарис пропонує нове розуміння багатоголосного музичного мислення, нові категорії, що лежать в його основі (поліфонічний та гармонічний потенціали музики), оригінальну хронокласифікацію видів багатоголосся і деякі поради учбово-методичного характеру.

Научно-методический очерк предлагает новое понимание многоголосного музыкального мышления, новые категории, находящиеся в его основе (полифонический и гармонический потенциалы музыки), оригинальную хроноклассификацию видов многоголосия и некоторые советы учебно-методического характера.

This scientific and methodic essay suggests a new interpretation of many-voiced music thinking, new categories which form its basis (polyphonic and harmonic potentials of music). The work also gives an original chronological classification of different types of many-voiced system as well as some teaching methods recommendation.

На початку вивчення будь-якої наукової учбової дисципліни (зокрема і поліфонії) постають три фундаментальні питання, без відповіді на котрі не можна розраховувати на успішне досягнення таємниць науки і плідні результати навчання в цілому. Таких питань три:

1. Що будемо вивчати?
2. Як будемо вивчати?
3. Для чого будемо вивчати?

Отже пошукаємо відповідь на перше питання: "Що будемо вивчати?"

На перший погляд відповідь на це питання ніби сама собою зрозуміла. Але в дійсності це не так! І до нашого часу не існує одностайної думки про те, що таке "поліфонія".



*© **КРАВЦОВ Тарас Сергійович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Деякі музикознавці явно перебільшують значення етимології терміну у визначенні його суті. Етимологічний шлях наукового пошуку досить часто вводить шукачів в оману, бо може не тільки привести до парадоксу омоніми, але і сам термін з часом наповнюється новим змістом, який не погоджується з початковим.

Зокрема і в нашому випадку, якщо керуватися походженням терміну “поліфонія”, то його прамісту – “багатоголосся”, згідно з логікою полярних протилежностей, відповідає термін – “одноголосся”. Зрозуміло, що цей шлях нівелює зміст терміна і зводить його до однозначного явища. В дійсності “багатоголосся” має величезну кількість різноманітного прояву і термін “поліфонія” визначає не багатоголосся взагалі, а один з його проявів. Отже, полярне “поліфонії” явище треба шукати в середовищі самого багатоголосся, а не поза ним.

Таке явище вже знайдено в результаті довгочасного стихійного пошуку найбільш доцільного вивчення музичного багатоголосся у всьому його розмаїтті. Це – “гармонія”. Отже логічна пара протилежностей постає як “Гармонія – Поліфонія”.

З терміном “гармонія” також виникає непорозуміння, бо поряд з загально-філософським його значенням¹, існує і його тлумачення в музикознавстві як особливого виразу багатоголосся, що “протистоїть” багатоголосю “поліфонічному”.

Ми схильні вважати “гармонію” і “поліфонію” двома основними виразниками специфічного музично-художнього мислення. Ці принципи багатоголосного музичного мислення виникли на ґрунті поєднання об'єктивних законів акустики, психології музичного сприймання і музично-інтонаційного досвіду людства в цілому.

В цьому і подальшому використанні терміну “багатоголосся” ми маємо на увазі і охоплення ним “двоголосся”. Зокрема в двоголоссі існує так звана “інтервальна” гармонія. До того ж виникає думка про приховані прояви гармонії і поліфонії в одноголоссі. Ці приховані форми багатоголосся спростовують твердження про статичну протилежність одноголосся і багатоголосся і створюють їх суперечливу динамічну єдність.

Чим же характеризуються гармонія і поліфонія як вагомні показники музичного багатоголосся?²

¹ В такому аспекті гармонію можна визначити як “комплекс факторів, що забезпечують цілісність” (визначення автора Т.К.).

² Визначаючи гармонію і поліфонію як складові музичного багатоголосного мислення в аспекті звуковисотності, ми до часу свідомо не згадуємо інші аспекти: метроритмічний, тембровий, структурний та інші.

“Гармонія” орієнтує музичну свідомість на вертикальну організацію багатоголосся: акорди, співзвуччя. Мелодичні закономірності тут похідні і виконують вторинну роль.

“Поліфонія” – орієнтація музичної свідомості на горизонтальну організацію багатоголосся: єдність мелодичних ліній в процесі їх одночасного розвитку. Гармонічні (вертикальні) закономірності тут похідні і виконують вторинну роль.

Отже, гармонії властиве мислення дискретне у часі і організація багатоголосся насамперед у вертикальному виразі. Поліфонії ж властиве мелодичне мислення дискретне у просторі і організація багатоголосся насамперед в горизонтальному виразі.

Поряд з ідеальним проявом гармонічного і поліфонічного мислення (акордовий склад і поєднання мелодичних ліній без можливого їх природного вертикального розчленування), де вони протистоять один одному, існують складні форми їх взаємозв'язку, своєрідної їх дифузії. Мова може йти про гармонічний або поліфонічний потенціали певного багатоголосся (зокрема і прихованого в одноголоссі), тобто про різний рівень їх співіснування.

Не існує приладу, який міг би “зважити” кількість поліфонічного і гармонічного в певному музичному зразку, але якісне їх співвідношення дуже чуйно підсвідомо фіксує наш слух.

Якщо гармонічний потенціал багатоголосся визначається його спрямованістю до тотально дискретного виразу вертикалі, то поліфонічний потенціал – спрямованості до тотальної самостійності складаючих багатоголосся мелодичних ліній.

І гармонічний, і поліфонічний потенціали динамічні у своїх проявах і існують на ґрунті певних музично-виражальних засобів в їх складному рухливому комплексі.

Рівень поліфонічного потенціалу визначається, на нашу думку, такими показниками:

1. ритмічним контрастом складаючих багатоголосся мелодій;
2. їх інтонаційним контрастом;
3. їх тембровим контрастом;
4. їх динамічним контрастом;
5. їх структурним контрастом.

Найбільш дійовим є контраст ритмічний, бо істотно сприяє самостійності мелодій, складаючих багатоголосся.

Показник інтонаційного контрасту виступає в комплексній дії усіх інших з різною вагомістю кожного з них.

Показники тембрового та динамічного контрасту виявляють себе, як правило, в підлеглому поєднанні з усіма іншими і самостійного значення набувають лише в окремих виняткових випадках.

Це ж зауваження стосується і особливостей прояву структурного контрасту, який існує в прямій залежності від інтонаційного.

Поліфонічний потенціал музичного мислення пройшов складний шлях еволюції і знайшов своєрідний прояв на всіх без винятку стадіях і всіх регіонах існування музичного мистецтва.

Помилково вважати, що поліфонія як одна з важливих складівок музичного мислення виникла лише в епоху Ренесансу в професійній музиці Західної Європи.

Якщо керуватися розумінням поліфонії не як статичної техніки багатоголосного письма, обмеженої певним колом відкрystalізованих норм, а як динамічним аспектом музичного мислення і спиратися на показники поліфонічного потенціалу, то класифікації періодів її (поліфонії) розвитку можна уявити в такому вигляді:

1. Старовинне примітивне одноголосся, в якому гармонічний і поліфонічний потенціали знаходяться в прихованому зародковому стані. Такі зразки від давніх часів не тільки збереглися в музичній культурі первісних народностей, але в процесі еволюції досягли значного інтонаційного розвитку в сучасній монодії деяких народів світу.

2. Праісторичне двоголосся з контрастним поєднанням складаючих його елементів: витриманий звук, мелодичний розвиток (як правило, примітивного змісту поряд з ним).

3. Старовинне багатоголосся (дво-, триголосся), що характеризується відсутністю ритмічного контрасту; поліфонічний потенціал тут зосереджено в інтонаційній змістовності подібних одна до одної мелодій і їх певному тембровому контрасту. Це багатоголосся західноєвропейської професійної музики раннього середньовіччя.

4. Багатоголосся строгого поліфонічного письма позначене ритмічним контрастом мелодій, виключенням такого голосоведення, яке нівелює самостійність розвитку мелодичних ліній. Гармонічний потенціал тут існує лише в вертикально-інтервальному вигляді, а багатоголосся розуміється як єдність двоголосних мелодичних нар. Цей поліфонічний стиль властивий епосі західноєвропейського ренесансу і позначений жорсткими вимогами у використанні дисонансів.

5. Багатоголосся вільного поліфонічного письма значно розширює коло виразних можливостей завдяки підвищенню ролі гармонічного потенціалу, який виступає у вигляді сформованої системи

ладогармонічних закономірностей і істотно впливає на розвиток мелодичних явищ. Розширюється коло можливостей у використанні дисонансів. Цей поліфонічний стиль властивий епосі західноєвропейського бароко.

6. Багатоголосся з активною мелодизацією гармонічної вертикалі, де відбувається переростання мелодичної фігурації – гармонічного фону у поліфонічний, тематично вагомий контрапункт. Особливого значення тут набуває “багатоголосна діагональ” (термін Ю. Холопова). Цей різновид багатоголосся типовий для європейського романтизму XIX ст. В цьому багатоголоссі діє своя особлива диференціація голосів за їх значенням, зміст якої ми констатували вище.

7. Пантематичне поліфонічне багатоголосся властиве сучасному (в широкому розумінні) періоду розвитку музично-інтонаційного мислення і характеризується домінуванням “тематичної ідеї” (термін Р. Реті) над вимогами усього комплексу показників поліфонічного і гармонічного потенціалів. Це не повинно приводити до думки, що на цій (нашій) історичній стадії розвитку багатоголосся тематична ідея може не рахуватися з вимогами музичного сприймання. Взагалі в музичній творчості не існує дозволу “на все”, але вибір тих або інших творчих рішень повинен сприяти затвердженню тематичної ідеї завдяки строгому відбору необхідного (а не будь-якого) виразу музичної думки.

Пропонована класифікація типів багатоголосся досить умовно проєцється на часові періоди, що приходять на зміну один одному, але відображає поступове збагачення поліфонічного мислення інтонаційними здобутками всіх історичних стадій. Все плідне, знайдене в минулому, не зникає, а надається у спадок майбутньому.

Ми розглянули один з можливих зразків класифікації багатоголосся в історичному аспекті з точки зору прояву гармонічного і поліфонічного потенціалів. Але це не єдино можливий принцип організації дослідження поліфонічних явищ музики. Таких принципів безліч і кожний з них вимагає своєї класифікації, бо має на меті досягнути одну з багатьох складових явищ, що характеризують поліфонію.

Кожна наукова класифікація (зокрема і класифікація поліфонічних явищ) має тенденційний характер і визначається спрямованістю аналізу на певний об'єкт, що вивчається.

Так, тематичний аспект у вивченні поліфонії наводить на думку про однотемне (імітаційне) і різнотемне поліфонічне багатоголосся.

Народно-виконавський аспект виявляє особливу організацію багатоголосся – гетерофонію, де головує одна мелодія, від якої розгалужуються інші, подібні до неї мелодичні варіанти.

Цей же аспект пропонує складну класифікацію підголоскової поліфонії, яка видозмінюється в залежності від спрямованості аналізу на ту або іншу національну музичну культуру та притаманне їй специфічне виконавство. Пошуки у цьому напрямку виявляють значну автономну царину багатоголосся – єдність народної гармонії і народної поліфонії, які ґрунтуються на складних і специфічних проявах музичного позавізуального (безнотного) мислення.

Фактурний аспект вивчення музики виявляє ще один важливий різновид багатоголосся – гомофонно-гармонічний, в якому гармонічний і поліфонічний потенціали одержали своєрідну фактурну автономію і існують одночасно в різних просторових площинах.

Спрямованість думки на особливості музично-інтонаційного мислення приводе до розуміння прихованого багатоголосся (в єдності його гармонічного і поліфонічного потенціалів), як значної і дуже вагомої царини музики, що не знаходить конкретно-візуального виразу і виявляє себе, як феномен музичного сприймання.

Отже, в залежності від наукового завдання ми можемо спиратися не тільки на варіанти класифікації загально-поліфонічних явищ, але і на варіанти субкласифікацій – тих, що вивчають окремі аспекти поліфонічних закономірностей музики. До числа останніх можна віднести: поліфонію ритму, поліфонію тембру, поліфонію голосної динаміки та багато інших, зокрема і поліфонію контрастних образно-тематичних жанрів. Нарешті, термін “поліфонія” від музично-інтонаційного осередку розповсюджується на позамузичні явища і відображає в цій царині самостійний розвиток елементів будь-якої цілісності.

Все вище викладене приводе до думки, що поліфонія – важлива складова музичного мислення і у вигляді поліфонічного потенціалу, поряд з потенціалом гармонічним присутня на всіх стадіях розвитку музичного мистецтва і у всіх його стильових проявах.

Друге і третє питання, що виникають на початку вивчення поліфонії природно поєднуються одне з одним, бо метод вивчення (як?) визначається спрямованістю вивчення (для чого?). Останнє безпосередньо залежить від конкретної спеціалізації музикантів.

У вивченні поліфонії (як і кожної музикознавчої дисципліни) є ділянка загальноосвітніх обов'язкових знань і ділянка, де виникає розподіл тих або інших методичних аспектів на більш або менш вагомні. Складне

методологічне завдання полягає в тому, щоб знайти найбільш раціональний і багато в чому умовний розподіл цих двох ділянок і найбільш доцільне кількісне і якісне співвідношення методичних аспектів у викладенні поліфонії музикантам різного фаху.

Істотна методологічна помилка у викладанні поліфонії музикантам-виконавцям виникає у тому випадку, коли їх курс поліфонії вважається стиснутим курсом спеціальної поліфонії музикознавців і композиторів.

Історична панорама еволюції поліфонічного потенціалу – обов'язковий об'єкт вивчення музикантами всіх спеціальностей, але обсяг і методична спрямованість у них різні. Музикознавці орієнтуються на майбутню науково-дослідницьку, викладацьку або культурно-освітницьку діяльність; композитори – на здатність творчого використання надбань різних поліфонічних епох у власному музичному доробку і взагалі розвиток власного поліфонічного мислення.

У зв'язку з цим у композиторів домінує практична робота у складанні поліфонічних вправ різного характеру. У музикознавців домінує аналіз поліфонічних зразків і вивчення наукових першоджерел.

Історичний аспект у вивченні поліфонії музикантами-виконавцями може мати оглядовий характер, але кожна виконавська спеціалізація вимагає особливої уваги до поліфонічного змісту тих музичних жанрів, які типові для неї.

Отже, курс поліфонії для представників конкретної виконавської спеціальності повинен набувати свого специфічного виразу, в якому присутня як ділянка пояснення загальних поліфонічних закономірностей, так і не менш вагома ділянка тих поліфонічних рис, які притаманні жанровим особистостям музики цих спеціальностей.

Наприклад, в курсі поліфонії для піаністів великого значення набуває поліфонічний аналіз фортепіанної фактури і не тільки явних проявів поліфонічного розвитку, але і прихованих його форм, розуміння яких істотно впливає на виконавську інтерпретацію твору.

Подібне методичне завдання виникає і в курсі поліфонії для диригентів хору зі спрямованістю на особливості хорової фактури.

Музикантами-оркестрантами поліфонія пізнається насамперед через слухове сприймання зразків оркестрової музики, а всі інші методичні форми учбових завдань мають допоміжний характер.

В традиційній методиці викладання поліфонії особливого значення як об'єкт вивчення набули епохи строгого та вільного стилів. Це не випадково: строгий стиль акумулював історичні досягнення поліфонічного потенціалу. Вільний стиль органічно поєднав останні з досягненнями гармонічного

потенціалу. Обидва стилі містять головні об'єктивні закономірності музичного мислення і створюють той ґрунт, на якому зростає інтонаційна логіка сучасної стадії розвитку поліфонії – пантематичної.

Поступ музично-художньої творчості вимагає розширення і поглиблення розуміння поліфонічного мислення. Так, невдовзі виникає нова царина наукового (і урочового) осягнення музичного багатоголосся – народно-ладова поліфонія, в якій поліфонічний потенціал кожної окремої народної музичної культури набуває свого специфічного виразу.

Кількісне і якісне співвідношення різних поліфонічних стилів в урочовому процесі визначається особливостями як групи студентів, так і індивідуальністю кожного з них.

Поліфонія (контрапункт) як урочова дисципліна пройшла значний шлях історичного розвитку. На цьому шляху були і плідні здобутки, і певні втрати. Позитивні здобутки виникали тоді, коли науково-музична думка природно поєднувалася з динамікою музично-художньої творчості. Втрати ж виникали тоді, коли відкрисіталізовані норми певного історичного поліфонічного стилю розглядалися як єдина можлива інтонаційна організація музики в статичному вигляді.

В методиці викладення поліфонії виникає складне завдання – пошук такого стильового змісту практичних вправ, який в найбільшій мірі послуговував би розв'язанню творчих урочових проблем.

Тут можливі два протилежних підходи: перший – це засвоєння поліфонічних закономірностей на ґрунті інертного в художньому відношенні матеріалу. Такою є відома методична позиція Фукса, де існує орієнтація на чисто кількісні показники контрапункту і майже повністю ігнорується художній компонент вправ. Другий підхід знайшов вираз в домінуванні художньо-образного змісту вправ, зокрема максимального їх наближення до інтонаційного змісту автентичних народних мелодичних зразків. На мою думку, найбільш плідна методика поєднує в необхідній пропорції ці два підходи. В ній присутні і пізнавальний поступ, і відсутня природна відроза до анти-музикального змісту вправ.

Великого значення в оволодінні поліфонічним мисленням має зв'язок курсу поліфонії з суміжними урочовими дисциплінами: в сольфеджіо – сольфеджування поліфонічних зразків різних історичних епох і стилів, в гармонії – поліфонізація гармонічного багатоголосся та виявлення гармонічного потенціалу в поліфонічних зразках багатоголосся, в аналізі музичних творів – увага до поліфонії як фактора формотворення,

в історії музики – збагачення свідомості розумінням різних за стилем поліфонічних музичних зразків. Дуже корисно композиторам і музикознавцям співати в учбовому хорі на протязі хоча б одного року. Звичайно, цими констатаціями зв'язок поліфонії з суміжними дисциплінами не обмежується, а повинен набувати численних гнучких і творчих форм виразу.

Існує ще одна важлива методологічна проблема – співвідношення у часі вивчення гармонії і поліфонії. Традиційно поліфонію вивчають після гармонії. Але деякі музикознавці вважають, що послідовність вивчення цих наук повинна відображати шлях еволюції музичного мислення, тобто спочатку вивчати поліфонію, а потім гармонію. Деякі вважають, що гармонію і поліфонію треба вивчати паралельно, тобто одночасно.

Я схильний до продовження традиційної послідовності цих дисциплін: гармонія - поліфонія. Вважаю помилковим поєднання їх у часі, бо це створює занадто велике завантаження учбової роботи складними творчими вправами і завданнями. Традиційна послідовність виникла на ґрунті тривалого випробування і зорієнтована на рух методики від вже добре закріплених у свідомості норм гармонічної вертикалі до складних процесуальних явищ поліфонії.

Учбове осягнення поліфонічних явищ музичного мистецтва буде успішним лише тоді, коли в кожній учбовій темі присутній постійний зв'язок з особливостями окремого фаху студента і відчуття конкретної користі від досягнутих знань.

Мета вивчення поліфонії полягає як у загальному розвитку музично-інтонаційного інтелекту, так і в осмисленні тих закономірностей багатоголосся, які безпосередньо пов'язані з розв'язанням окремих завдань музичного професіоналізму в усіх їх численних проявах.

ІНТОНАЦІЯ І ФОРМА В НАРОДНИХ ПІСНЯХ СЛОБОЖАНЩИНИ

Стаття присвячена одному із компонентів музичної культури – українським народним пісням Слобожанщини в аспекті притаманних для них форм та інтонацій.

Статья посвящена одному из компонентов музыкальной культуры – украинским народным песням Слобожанщины в аспекте характерных для них форм и интонаций.

The article is dedicated to study of one of musical culture components – Ukrainian folk songs of Sloboghanshchina viewed in the light of their characteristic forms and intonations.

Серед перших випускників Харківського Музичного інституту, очолюваного на початку 20-х років Павлом Кіндратовичем Луценком, був Олександр Іванович Стеблянко – талановитий фольклорист і композитор. Учень С.С. Богатирьова, він був у когорті видатних діячів, що заснували у 1932 році Харківську організацію Спілки композиторів України. Традиції, започатковані ним, і досі живлять активну фольклористичну діяльність на Слобожанщині. З 80 років життя (1897-1977) Олександр Іванович 60 присвятив збиранню музичного фольклору, пройшов шляхами Харківщини, Сумщини, Полтавщини, Чернігівщини, Донбасу. Тут він особливо уважно вивчав традиційний фольклор. Масштабна його спадщина – 2000 народних пісень. У пропаганді фольклору О. Стеблянко дотримувався чітких принципів. По-перше, дбайливого і ретельного ставлення до народних взірців. Досить згадати видану ним у 1965 році збірку "Пісні Сумщини".

Незважаючи на те, що він записував пісні безпосередньо на виробництві, в клубі, його роботи були дуже точними, вивіреними у найменших деталях. По-друге, йому притаманне (і як фольклористові, і як композиторові) прагнення відтворити образ пісні найбільш повно, стереофонічно, в поліфонічній, характерній для Слобожанщини збагаченій бароковій фактурі, з особливою любов'ю до кантових інтонацій, зворотів, складних підголоскових мелодико-поліфонічних структур. Особистість і



*© **ОЧЕРЕТОВСЬКА Неоніла Леонідівна** - доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

творча спадщина О. Стеблянка привертала увагу фольклористів Харківщини: кандидата мистецтвознавства, професора Тюменеву Г.О., кандидата мистецтвознавства, доцента Беленкову І.Я., доцента Новікову Л.І., завідуючого лабораторією фольклору Нікітіна С.О. В наших бесідах з ним О. Стеблянко неодноразово підкреслював значення теоретичних розробок на матеріалі пісень Слобожанщини, зокрема, наголошував, що пісні Харківщини мають стати об'єктом аналізу наших теоретиків. Нині студенти та педагоги Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського слідують цим фольклористичним традиціям нашого краю і ведуть велику збирацьку роботу. Зупинимось на питаннях теоретичного аналізу цього багатого матеріалу, функціонуванню і накопиченню котрого в свій час чимало сприяв О.І. Стеблянко, а нині молоде покоління харківських музикознавців-фольклористів просуває далі цю важливу для розвитку культури Слобожанщини справу.

Порівняльний аналіз народно-пісенних збірань О. Стеблянка і сучасних збірань пісень Харківщини показує не тільки риси спадкоємності в розвитку певних традицій, жанрів, а й відмінності. Наприклад, те, що в зібраннях Стеблянка дуже мало обрядових пісень (колядок, весільних). Тому в 60-ті-70-і роки виникало занепокоєння з приводу відмирання цих жанрів, про що Олександр Іванович не раз говорив і сам. В останні десятиліття на Харківщині ми спостерігаємо зміну цієї ситуації. Процес українізації, національного відродження сколихнув інтерес до колядок, шедрівок, зібрано багато яскравих, цікавих зразків. Тому і теза роботи Г.О. Тюменєвої про щезання обрядового фольклору, яка виникла на матеріалі аналітичного огляду зібрання О. Стеблянка, стосується саме періоду 60-х років, коли в умовах тогочасної ідеологічної системи ці зразки почали щезати з традиційного фольклору, а їх пропаганді зовсім не приділялось уваги. Якщо для 60-х років обрядові пісні виглядають як жанр, що трансформується, то сьогодні вони входять до жанрової системи, котра переживає процес активного оновлення і функціонального переосмислення в національній культурі. Записи Стеблянка (колядка "Ой там у полі на ополоні", весільна пісня "Ой, брякнули ключі") зберігають велике художньо-естетичне значення. Нині ми можемо значно поповнити цей перелік на слобожанському матеріалі новими записами колядок, шедрівок, весільних, коліскових, ліричних дівочих пісень. Багато таких зразків записано на Куп'янщині, де вони давно звучать у виконанні фольклорних колективів.



Б. Асаф'єв підкреслював, що інтонація так тісно є спаяною з ритмом, як з дисциплінуючим виявленням музики фактором, що поза

закономірностями ритмічного становлення немає і музичного розвитку. Якщо метрика і ритміка характеризують своєрідність нашої народної музики з боку її зовнішньої архітектонічної будови, то ладові (тональні) і мелодійні особливості дають їй внутрішній зміст і, разом з метрикою і ритмікою, сповіщають їй завершений вигляд. Охарактеризуємо деякі з рис інтонації та музичного стилю слобожанських пісень.

Різнорантність, котру ми спостерігаємо в структурі тактів, уявляє собою повну аналогію різноманітності структур музичних періодів. Тут зустрічаються і зразки стрункої, симетричної класичної побудови (2+2, 4+4), і п'ятитактні фрази та періоди (2+3), і так звані неправильні восьмитактні (5+3), і дев'ятитактні (3+3+3) та ін. Справжнє розмаїття форм! Безумовно, що ця неквадратність в побудові пісенних періодів зовсім не заважає завершеності музичної думки. Незвичайну складочисельну побудову має славільна колядка "Ой пани, пани": 5+5 P/5+5+8+4 – з рідкісною на Слобожанщині ритмоформулою. Цікавий восьмискладник у щедрівці "Щедрівочка щедрувала", п'ятискладник у колядці "Бігла теличка", у колядці "Ой чула, чула кам'яна гора" складочисельна форма 5+5+P4, поширена по всій Україні. В жанрі щедрівки переважає варіативний синтаксис, з поєднанням регулярності та іррегулярності. В поетичній щедрівці "Ой на річці, на Йордані" регулярна структура 4+P4, що тяжіє до класичної квадратності, переростає у варіативну завдяки метро-ритмічній модуляції – від 2/4 до 7/8 у рефрені. Варіативною (на засадах іррегулярності) є і структура періоду в колядці "Ой чула, чула кам'яна гора", де кожне речення (їх 4 в періоді) уявляє собою тритакт (3+3+3+3). Цей композиційний ефект доповнюється і посилюється тридольністю (3/4) у метро-ритмічному русі. Композиційна форма періоду 2+P4 є варіативною і в щедрівці "А в полі, в полі", що знову ж таки показує відповідності великого і малого метру завдяки розмірові 6/8 (оригінальний прояв принципу "велике в малому"). У ще більш складній і вагомій, напруженій формі варіативність синтаксису знаходить прояв у щедрівці "Як у того Симоненка": 2+P4, де чотиридольність першого двотакту заспівно-приспівного періоду контрастує з іррегулярним тактом 7/4 наступної чотиритактової форми рефрену. Розвинутий рефрен і в яскравій щедрівці "Василева мати" (2+P9), до речі метро-ритміка спирається на формулу 9/8 (знову наявність числової єдності через 9). Числові єдності і відповідності композиційних, метричних рівнів дають особливий естетичний результат співрозмірності, завжди оригінальної, свободної, що притаманна слобожанським колядкам та щедрівкам, творам цінним і привабливим для фольклорного виконавства.



551/55

Дослідження специфіки української, в тому числі слобожанської пісенності, висуває насамперед проблему інтонації. Б. Асаф'єв вказував, що музична інтонація ніколи не втрачає зв'язку ні зі словом, ні з танцем, ні з мімікою (пантомімою) тіла людського, але “переосмислює” закономірності їх форм і складаючих форму елементів у свої музичні засоби вираження. Він аналізував спільність музичної і мовної інтонацій, знаходив їх єдину генезу. Інтонація – це виразно-сміслова єдність, яка вбирає музичний досвід і позамузичні асоціації. У відомій українській народній пісні “За Сибіром сонце сходить” помітна насиченість інтонаційного процесу, в чому велику роль відіграє супряження елементів дорійського та еолійського ладів. Перший двотакт містить енергійний зачин висхідного плану по звуках кварто-секундової гармонії. Більш тривіально, мабуть, виглядало б оспівування на початку тризвуку. Далі в розвитку інтонаційно-тематичного імпульсу значна роль ритмічних новацій:  та  тривалості звучать майже як мелізматичні прикраси, викладені в дорійському ладу. Щодо цієї пісні цікавою може бути теза про явні (текстуальні) і приховані (підтекстові) можливості. Втілюючи ідею про інтонацію реальну і потенціальну (аналог філософським категоріям дійсності і можливості), можна відтворити певний канонічний варіант цієї пісні, котрий гарно звучить із вступом ріспости у другому голосі.

Чимало цікавого і характерного містить ладова сторона як тональна основа слобожанських наспівів. Прадіатонічна безпівтонна пентатонна гама, що є основою найбільш стародавніх періодів розвитку музичного мистецтва, застосовується і у нас, хоча вельми рідко, і не поширюється на весь наспів, а лише на окремі його фрагменти – фрази або поспівки-інтонації. “Колиханка” (на поширений текст “Ой люлі, люлі, прилетіли гулі”) спирається на еолійський лад з прадіатонічними пентатонними інтонаційними утвореннями, які є більш давнім пластом цього інтонаційного організму і в філогенезі, і в онтогенезі його жанрово-стильового становлення. У весільній пісні “Оддавали молоду у велику сім'ю” тематична поспівка-ядро є репрезентацією фа-мажорного пентатонного звукоряду. В ліричній пісні “Ростіть, огірочки” (варіант поширеної народної піні про кохання “Посадила огірочки”) лише одна фраза (на слова “сама буду”) безпівтонна. Пентатонічний лад використовується в заспіві щедрівки “А в полі, в полі”. Таким чином архаїчні ладові утворення в наших слобожанських піснях є рідкісними, хоча і трапляються, що свідчить про переваження пізніших типів ладоутворення в фольклорі Харківщини.

Об'єм мелодійних фраз в слобожанських піснях найчастіше спирається на тетрахорд, пентахорд і гексахорд. Це найбільш характерні типи фразування і в фольклорі багатьох народів, зокрема, тетрахорд і пентахорд (гексахорд з акцентуванням ліризму сексти вживається менше). В цьому джерела як розспівності, так і стриманості народно-пісенної стихії. Дослідники болгарської музики (Д. Христов) зв'язують в цьому аспекті мелодійну структуру своїх пісень зі структурою давньогрецької і старої церковної музики. В цій тезі фіксується архаїзм, збережений в сучасному мелодійному мисленні. Разом з тим при наявності таких мелодійних типів спостерігається різноманітність поєднання (комбінування) мелодійних структур. В щедрівці "А в полі, в полі" фраза заспіву в об'ємі пентахорду, рефрену – тетрахорду (своєрідне звуження амбітусу). В "Колиханці", згаданій вище, ми, навпаки, бачимо розширення амбітусу до кульмінації зі спадом в кінці (I, II, V такти – дихорди, III, VI такти трихорди, IV такт – тетрахорд). Тут же ми бачимо і дуже характерні трихорди, вельми умісні в семантичному "полі" даного жанру.

Цікавими в інтонаційному відношенні є зразки мелодійних ходів з 2-х кварт, що відзначаються в болгарському, румунському, угорському, малярському фольклорі і дають привід для ладо-мелодійної генези квартовості на національному ґрунті, наприклад в творчості Б. Бартока. В пісні "Оддавали молоду у велику сім'ю" перша фраза утворена зі сполучення двох кварт (до-фа і соль-до), що дають в межах октави (октахорд) квартовий інтонаційний комплекс з устоем до, який, як зачин (задаємо пісню "За Сибіром сонце сходить"), звучить оригінально, активно, задаючи енергію мелодійному розгортанню. Натяки на приховану квартову гармонію притаманні мелодії побутової пісні "Ой, діжечка". Тут цікавим уявляється наявність такої рідкісної для Слобожанщини інтонації як D_7 у заспіві (перша фраза пісні). При переважанні вказаних інтонаційних типів нерідко трапляються і гентахордові амбітуси фраз, що разом з гексахордами сприяють ліризації образно-емоційного змісту музики. Наведемо приклади комбінацій з гексахордами. В чоловічій пісні "Ой як сяду за стол" маємо чергування типу: пентахорд – гексахорд – пентахорд і т.д. Скажемо ще про "Меланку" з розміром 6/8, де гексахорд першої фрази включає квартсекстакордовий хід (мелодико-гармонійна інтонація). Використання в амбітусі модусів гармонійного вигляду посилює виразність пісень. В щедрівці "Ой на річці, на Йордані" заспів і рефрен мають опору на тонічну гармонію (квартсекстакорд) відповідно ля мінору і до мінору (тональні сфери цієї чудової щедрівки). Гармонія як продукт високого розвитку музичної культури, як більш складна сторона

музичної творчості розширює область внутрішнього змісту народних пісень, виступаючи як важливий самостійний засіб формоутворення і інтонування поряд з метрикою і ритмікою. Складність музичної мови виявляється в звукорядах біладового плану. Поширені поліладові структури на основі гіполадів. В згаданій пісні “Оддавали молоду у велику сім’ю” утворюється гіполадове супряження типу іонійський-міксолідійський з тонічними устоями F і C. Говорячи мовою функціональної теорії, перед нами міксолідійсько-іонійський мажор. Подібну структуру має побутова пісня “Ой, діжечка” (F і C, іонійський).

В ліричній пісні “Вітер з поля” супряження ладів дає структуру міксолідійський / дорійський.

Перегукування з інтонаційними процесами, притаманними модальності, відбувається і завдяки строгому діатонізму більшості пісень. Розмаїття ладових структур і відтінків, що виникають при оперуванні короткими звукорядами (наприклад, пентахорди), спостерігається в баладі “Їхали козаки”, де репрезентований увесь спектр мажорних ладів (До іонійський, Фа лідійський, Ре міксолідійський, Соль іонійський, ля дорійський). Гіполадові відношення включають перемінність: плагальну – в рекрутській “Во полі береза” – h еолійський та e дорійський; автентичну – щедрівка “А в полі, в полі” – d мелодійний (верхній тетрахорд) – A іонійський.

На зв’язок зі старовинною модальністю вказує широке використання восьмизвучних звукорядів ладів-модусів, перевага натурального ладоутворення. Найбільш поширеним є еолійський мінор (“Колиханка”, любовна “Ой у полі вітер віє”, дівоча “Зайшло сонце”, “За туманом нічого не видно”, чумацька “Та й сидів чумак”, рекрутська “Во полі береза”, “Летіла зозуля”, “Петрівка” та ін.). Поряд з цим важливе місце займає іонійський мажор, однак в багатьох випадках він з’являється в мінорних піснях в процесі розвитку як використання засобів внутрішньої функціональної модуляції, як паралельно-ладова перемінність устоїв. Такими ж шляхами з’являються подекуди лідійський, міксолідійський, фрігійський, дорійський лади, які в слобожанській пісенності служать засобами ладоінтонаційної колористики. Зміна ладових устоїв і є прийомом звукорядної модальної техніки. Кілька таких звукорядів присутні в баладі “Їхали козаки”, де на початку наявний Фа-мажорний лідійський звукоряд, а в кінці До-мажорний іонійський. В середині наспіву з’являється паралельно-перемінні структури ре дорійський / Фа лідійський та

квартоквінтові перемінні супряження $\frac{\text{Ре міксолідійський}}{\text{Соль іонійський}}$. В цих ладоінтонаційних умовах поява гармонічних чи мелодійних ладів є дуже рідкісною. Гармонічний до мінор відкриває козацьку пісню “А вже роки двісті”, в пісні “Летіла зозуля” співставляються натуральний та гармонічний до мінор, в “Меланці” цікаве поєднання ре мінору гармонічного та еолійського з До мажором іонійським. Оригінальний приклад уявляє щедрівка “Василева мати”, котра повністю, без будь-яких ладових мутацій, витримана в гармонічному сі мінорі. Цікаве використання звукоряду мелодійного ре мінору в пісні “Ой да ви хлопці-комсомольці”. Цей яскравий момент з рідкісною ввіднотонною інтонацією, що вкрашена хроматично в структуру білого звукоряду пісні, з’являється після ладозвукорядних мутацій міксолідійського Соль, іонійського До (в квінтовій позиції), лідійського Фа. Є тут і інтонаційний обрис еолійського ля, що створює хроматичний перелив тонів до і до діез.

Ладове відчуття нашого народу, як і багатьох східних народів, відрізняється від ладового чуття західних народів. Так, наприклад, деякі наші пісні мають гаму зі змішаною ладовою структурою ніби політонального складу: мі – соль – ля – сі – до₁ – мі бемоль₁.

Характерним для О.І. Стеблянка було звернення до пісень, котрі несуть вплив традицій російського фольклору, бо і на Сумщині росіяни складають значну частку населення. Тому і в ліриці пісень Сумщини є напластування мелодичних і поетичних ознак стилю російської пісенності XVIII-XX сторіч. У стеблянківських піснях ми особливо часто пізнаємо звороти відомих російських народних пісень “Потеряла я колечко”, “Под вечер осенью ненастной”, “Бородино”, де красиво звучать пісенно-романсні звороти. Для Харківщини російсько-українські взаємодії є дуже характерними і актуальними, що сприяє впровадженню традицій О. Стеблянка в краєзнавчу і фольклористичну діяльність нового покоління музикознавців та фольклористів. При наявності українських загальностилістичних ознак і їх яскравості в пісенних джерелах Харківщини впровадження деяких особливостей російського співу виглядає оригінальним з точки зору ладових, інтонаційних, ритмічних структур. В козацьких піснях, які записував О.І. Стеблянка, наявні риси російських солдатських пісень (наприклад, “Поміж темними лісами”). Такі ж цікаві інкрустації маємо в козацькій пісні, записаній на Куп’янщині харківськими фольклористами в 70-і роки – “А вже років 200”, котра відкривається інтонаціями гармонічного до мінору. Проте в цьому зразку композиційне, мелодико-гармонійне рішення виглядає складнішим і не

утворює безпосередньої семантичної арки з традицією стройових солдатських пісень.

В нашому регіоні О. Стеблянко започатковував також великий фольклористичний інтерес до пісень із складною ладовою побудовою, до елементів переливчастого ладу. Ця традиція також притаманна сучасній музичній фольклористиці (вищезгадані пісні “Оддавали молоду у велику сім’ю”, “Ой діжечка”, “Ой на річці, на Йордані” та ін.). Це викликає модуляційні переходи в піснях, котрі цікаві своїми модуляціями в окремих фразах. Таке явище поширене і в болгарській народній творчості; модуляційні послідовності мають генезу ще в східному церковному співі, турецько-арабській музиці. В слобожанських піснях поширені внутрішньофункціональні модуляції і без введення хроматизму (“Ростіть огірочки”, “Во полі береза” та ін.).

О. Серов звернув увагу на багатство мотивів, характерних для української пісні, що свідчить про великий потенціал можливостей з приводу їх використання в професійній музичній творчості. Зокрема, він навів приклад прекрасної пісні “Побратався сокіл” як організму з багатим мелодійним малюнком мотивів, котрі можуть служити матеріалом для симфонічного розвитку. Таких цікавих тем ми знаходимо чимало і в зібраннях О.І. Стеблянка, і в архівах учбової лабораторії фольклору Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського. Закохана в музику людина. Олександр Іванович Стеблянко не тільки збирав пісні, але й виконував їх обробки, писав власні оригінальні твори. Щира любов до фольклору свого рідного краю виразилась у нього в слідуванні ладогармонічним особливостям народних пісень. В його творах часто вживається хроматизм на відстані, наприклад, у пісні-романсі “Сонце заходить” з барвистим співставленням Ре мажору та Фа мажору. Слід зазначити, що в піснях Харківщини барви хроматики теж вживаються з особливим яскравим ефектом. Таким є і ладовий хроматизм-модальна хроматика як результат співставлення еолійських та фрігійських інтонацій мінору тощо. Поліладову семантику несе і звук фа дієз в баладі “Їхали козаки” (III фраза), котрій в цілому притаманна ладова імпровізаційність. Є приклади хроматики умовно-діатонічного типу (пісня “Летіла зозуля” з хроматизмом сі – сі бемоль в до мінорі). Такі ж звуки в колядці “Ой пани, пани” дають гіполадову внутрішньо-функціональну хроматику. У весільній “Ой лугом, лугом” як засіб варіювання в VI куплеті застосований мелодійний хроматизм (допоміжний звук).

Другою суттєвою рисою творчості О. Стеблянка є тяжіння до лінеарності розгортання підголоскової структури. Таким є блискучий

супровід партії фортепіано у виконаній ним обробці української народної пісні “Там де Ятрань круто в’ється” (харківський варіант).

Чимало оригінальних прикладів підголоскової фактури ми можемо знайти і в згаданих піснях Куп’янщини. Аналізуючи їх, ми помітили особливу вагомість лінійно-мелодійної функції інтонаційного процесу, котра висуває на особливе місце голосоведення пісень, його прийоми, їх активну роль в формуванні функціональної системи і вертикалі. Тому поряд з плагально-автентичними інтонаціями в піснях Слобожанщини великого значення набуває суміжнощабельний рух і суміжнощабельність як окрема гармоніко-мелодійна функція багатоголосся. Фактурний план спирається на характерні втори, підголоскові звучання. Функції підголосків багатоманітні: втори доповнюючі, розвиваючі, контрастуючі. остинато, педалі. В колядці “Ой пани, пани” цікавою і колоритною є гетерофонічна секунда, в шедрівці “А в дядька, дядька” – гетерофонічні терції, фрагменти терцової та квартової втори. Часті і квінтові дублювання, і паралелізми-втори, котрі привносять неповторні фонічні штрихи (“Ой, як сяду за стол”, “Оддавали молоду у велику сім’ю”, “Во полі береза”, “Весільна лірична” та ін.). Оригінально звучать квінта та квінтова втора в баладі “Їхали козаки”, а в пісні “Летіла зозуля” – втора тризвуками.

Вивчення творчого спадку О.І. Стеблянка дає можливість нашим сучасникам досягнути значення його багаторічної діяльності в Харкові, Харківському регіоні та на Слобожанщині, де він заклав засади глибоко професійного ставлення до народної музичної творчості, до пісенного розмаїття нашого краю, яка в умовах сучасного відродження стає об’єктом подальших наукових теоретичних та естетико-культурологічних розвідок.

Література

1. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация.* -- М., 1947.
2. Тюменева Г.О. *Народні пісні, зібрані О. Стеблянком на Сумщині (рукопис).*

ПАРАДИГМАТИКА МИФОЛОГЕМЫ

Рассматриваются проблемы типологии и структуры мифологем.

Розглядаються питання типології та структури мифологем.

Under study is the problem of typology and structure of mythologemas.

Объект исследования в данной работе – мифологема как феномен мифомышления. Осознание парадигматики мифологемы требует ее изучения в типологическом и структурном ракурсах, способствующих объяснению системного объекта исследования, создания его теории. *Предмет исследования* – мифологема как системно организованный объект. *Научная цель исследования* – разработка типологии и структуры мифологем. *Актуальность исследования* обусловлена необходимостью дифференциации мифологем, соответствующей их функционированию в символических структурах (в частности, искусстве).

Типология мифологем сопряжена с выявлением инвариантной природы смыслов системного объекта, фиксированием его стабильных свойств, тяготеет к теоретической (разработка идеальной модели системного объекта) и морфологической (конструирование устойчивого плана строения) формам.

Для решения задачи типологии мифологем избраны отношения «сущего» и «меона» («не-сущего», «иного»); типология осуществлена на основе установления отношений между мифом и мифологемами, различий в результатах сворачивания развернутой сакральной информации.

«Сущее и не-сущее... суть нечто единое» [2, с.43]; «меон есть момент в сущем же, не-сущее есть необходимое слагаемое в жизни сущего» [2, с.42]. Сущее есть «последняя опора рационального»; меон – «начало иррационального, необходимый иррациональный момент в ... рациональности сущего, момент... диалектически необходимый», удерживающий смысл от обесмысливания [2, с.43], дающий ему «границу и очертание» [2, с.42]. Миф, опирающийся на развернутую предметно-личностную структуру, есть сущее, мифологема – итог свертывания сакрального знания – предстает в функции необходимого для бытия (инобытия) сущего меона, где развертывание трансформируется в



*© РОЩЕНКО Елена Георгиевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ХГУИ им. И.П. Котляревского.

свертывание, эволюция – в инволюцию, бытие переходит в инобытие, становление – в иностановление. В условиях мифа-сущего действует закон материальной метаморфозы; перерыв постепенности вызывает перерождение превращения (переход в область интеллигенции). При переходе от мифа-сущего к мифологеме-иному свершается «разрыв постепенности», логический «скачок», «изменение бытия» (терминология гегелевской концепции развития). Мифологемы обладают «собственным бытием», сообщая сущему «окружение иного» (А.Ф. Лосев).

Миф-сущее и мифологема-меон – «трансцендентально-необходимые категории» [2, с.24]. Инволюционная природа мифологемы-меона – и завершающая фаза профазийного мифа, и преформация метафазийного сущего. Иное профазийного мифа превращается в порождающую модель нового сущего – «нового мифа». Мифологемы-меоны замещают развернутое целое свернутым эквивалентом, готовым к развертыванию, дабы вернуться в стихию породившего его сущего или конструировать новый миф. Прафеноменальные мифологемы – инволюции профазийного мифа, источник нового мифа. *Итог мифологического развертывания – мифологемное свертывание, выход в «иное».*

«Максимально полное явление» [2, с.46] сущего в инобытии обнаруживается в сохранении в генной памяти меона квинтэссенции содержания мифа. Мифологемы-иное – вершина диалектической зрелости мифа, «последняя точка, порождающая все разумные оформления сущего». Мифологическое содержание, свертываясь, метаболизируется. Дифференцированное лично-предметное и качественно-количественное содержание обобщается; «снимаются» эмоциональность, событийность: в инволюционной инобытийности их замещает чистая концепционность. В меоне свойства мифа потенцируются: становление сущего уплотняется в инволюционном синтезировании.

Достижимый в меоне прорыв за пределы единичного – результат объединения в инволюционном инварианте вариантов мифемного развертывания мифа-сущего. В меоне торжествует, преобразуясь, заданность мифа-сущего. Мифологемы как инобытие развернутого содержания мифа-сущего, его «чистая инаковость» [2, с.46] предполагают его надличностное, надсюжетное и надсобытийное инобытие, «спрессованное» во времени-пространстве. Описание остается в пределах сущего. Мифологемы-меоны сообщают мифу интеллигентную «фигурность» – статистически-созерцательную, меонально-инобытийную означенность [2, с.88], превращаясь в свернутый интеллигентный «заместитель» развернутого содержания мифа-сущего.

В мифологеме-меоне завершается процесс медиации противоречий мифа-сущего. Взаимодействующий с процессом инволюции синтез антитез, содержащихся в развернутом сущем, позволяет трактовать мифологему как *итоговую стадию медиации антитетичного содержания мифа*. Инволюция, универсализация, инвариантность, интеллигентная фигурность, синтез антитез (завершение процесса медиации) – свойства мифологемы-меона мифа-сущего.

Способы конструирования инобытийной интеллигенции сущего, масштабы инволюции развернутой сакральной информации, синтеза антитез различны в мифологемах-образах и мифологемах-идеях – двух типах мифологического иного. Типологию мифологем предлагается строить на основе логики восходящей иерархии. *Мифологемы-образы – иное мифа-сущего первого типа, мифологемы-идеи – иное второго типа.*

В мифологеме-образе как исходном меональном типе бытия мифа-сущего сворачиванию подвергается развернутое в имажинационно-мифемном процессе личностно-предметное, качественно-количественное содержание. «Стирание» различий между индивидуализированными носителями сакральной информации, относящихся к одному функционально-смысловому блоку, приводит к замещению единичного трансперсонально-транспредметным символическим единством. Под трансперсональным символическим единством понимается совокупность, образованная вследствие выхода за пределы образного поля одной мифологической личности (персоналии), целокупность, образуемая в итоге свертывания этапов прохождения образом по всей кривой смысла и синтезирования с репрезентатами аналогичной сакральной функции. В трансперсональном символическом единстве стираются индивидуальные различия и обобщаются сходные черты в инвариантном инволюционном образе, имаго из развернутого в превращается в свернутое, из персонального – в трансперсональное. *Трансперсональное единство – совокупность сходных инволюций-целокупностей, свернутых имаго, являющих в иностановлении общую трансцендентную функцию.* Совокупность личностных максим, свернутых в мифологеме-образе, подчиняется абсолютному закону долженствования, «чистому априорному закону» (И. Кант). Аналогичные процессы, протекающие в связи с инволюцией единичного в мифологическом бытии *Ursache*, характеризуют формирование транспредметного символического мифологемно-образного единства – синтеза целокупностей-инвариантов в сфере инобытия сакральных вещей-предметов, объединенных трансцендентной функцией.

Трансперсональность и транспредметность – свойства мифологемы-образа, универсальной модели, получаемой в результате инволюции мифологических процессов развертывания. Иное первого типа замещает в свернутом образе открытое множество относящихся к одному смысловому ряду развернутых образов мифа-сущего. *В свернутом имаго мифологемы-образа синтезированы фазы становления имаго развернутого, изоморфные целокупности.*

В мифологеме-образе представлено «Я» абсолютное, бесконечное, дедуцируемое из множества развернутых индивидуальных «Я». Дедуцирование взаимодействует с инволюцией-синтезом: абсолютное «Я» – совокупное актуальное бытие индивидуальных «Я», в котором их противоречия стираются. Абсолютное «Я» – единство объединенных общей трансцендентной функцией субъекта и объекта, самостоятельно разворачиваемых в мифе. Закон противоречия переходит в закон тождества. В мифологемах-образах происходит метаморфоза имени, утвердившегося в мифе-сущем. Если, по А.Ф. Лосеву, миф есть развернутое магическое имя, [1] становление сущего, то **мифологема-образ (иностановление) есть свернутое магическое имя. Под свернутым магическим именем следует понимать выработанное в процессе инволюции универсальное инвариантное трансперсональное имя, тождественное трансцендентной функции, свернутому имаго.** Свернутое магическое имя замещает имя развернутое, обозначая бесконечное, абсолютное «Я» в мифологемном инобытии. Транспредметное имя в мифологеме-образе связано с инобытием *Ursache*, относимых к одному классу, инволюцией функций сакральных вещей.

Разрыв постепенности наблюдается в скачке от качественно-количественного многообразия сущего к свертыванию противоречий в символическое единство. Инволюционному единству качества-количества соответствует понятие «меры» как дефиниции абсолюта (концепция Гегеля). Переход от многообразия мифа-сущего к инволюционному, абсолютному функционированию качества-количества в меоне определим, воспользовавшись терминологией Гегеля, как «процесс меры», «узловую линию». «Узел» – свидетельство перерыва постепенности при переходе от сущего к меону, начала иностановления как «качественно иного по сравнению с предшествующим существованием» (А.Ф. Лосев). Отмеченный «узлами» процесс меры, отображающий перерыв постепенности, – условие перехода мифа-сущего к мифологеме-иному. *Трансперсонально-транспредметные единства-имена относятся к дефинициям абсолюта.*

Преодоление противоположностей мифа-сущего на личностно-предметном, объектно-предметном, качественно-количественном уровнях – свойство инволюционного процесса в мифологемах-образах. Соединение и устранение противоположностей есть абсолютное тождество (Ф. Шеллинг). *Абсолютное тождество в пределах символического единства имен-функций – итог инволюции-синтеза в мифологемах-образах.*

Мифологемы-образы – это символические единства, абсолютные тождества, дефиниции абсолюта в сфере имени-имаго, объекта-субъекта, качества-количества, достигнутые посредством перерыва постепенности, превращения метаморфозы, инволюции и синтеза (медиации противоречий).

Выход в «иное», свершаемый в мифологеме-идее, соотносится с мифологемой-образом по типу приращения смысла. Во второй фазе иностановления сохраняются методы образования мифологического иного первого типа – медиация, инволюция, синтез противоположностей. Однако теперь сворачиванию подвергаются символические единства, дефиниции абсолюта (мифологемы-образы). При переходе от мифологем-образов к мифологемам-идеям образуется очередной перерыв постепенности, завязывается еще один «узел» – результат стягивания в совокупность сворачиваемых и синтезируемых мифологемно-образных символических единств, свершается новая метаморфоза, в которой превращению/инволюции подлежит инаковость первого типа.

В мифологеме-образе противоположности – источник развертывания – сосредоточены между антитетическими символическими единствами. Противоречия мифа-сущего, пройдя процесс меры, в инаковости первого типа становятся «чистыми антитезами». Импульсы к развертыванию, сохраняющиеся в мифологемах-образах, в меоне второго типа устраняются. *Мифологема-идея – совокупность совокупностей (мифологем-образов).*

С мифологемами-идеями связана вторая фаза перехода противоположностей в абсолютное тождество, что устанавливается в результате достижения единства между антитетичными мифологемно-образными символическими единствами. В сфере мифологем-идей деактуализирован временной фактор – условие развития противоположностей, достигается «чистая индифференция» – неразличимость противоречий (Ф. Шлегель). По Ф. Шлегелю, идея есть «абсолютный синтез абсолютных антитез» [5, с. 296]. *Мифологема-идея как высшее проявление чистой инаковости мифа-сущего есть*

абсолютный синтез абсолютных тождеств (мифологемно-образных символических единств), сопрягающихся по принципу абсолютных антитез.

Круг дефиниций абсолюта дополняют мифологемы-идеи (по Гегелю, «дефиниция абсолютного есть идея»). Мифологема-идея как дефиниция абсолюта второго типа, где «погашены ... различия» (Ф. Шлегель), – источник потенцированных противоположностей, готовых к разворачиванию во временных пространствах мифа-сущего. Начальная степень проявления антитез (на уровне соотношения абсолютных тождеств в масштабах свернутых единств) – иное первого типа. В мифологемах-образах совершается перводеление – Urteil. Потенцирование противоположностей свидетельствует о присущей мифологеме-идее диалектической природе, сохранившейся за пределами развернутого хронотопа мифа-сущего после двух перерывов постепенности. Мифологемы-идеи – «архетипный интеллект» («intellectus archetypus»), в универсуме которого потенцированы все возможные типы проявления противоположностей (терминология И. Канта). С гипотезированием – реализацией архетипного интеллекта (наделение идеи самостоятельным бытием в ипостасном виде) связаны мифологемы-образы, с персонифицированием (следующий акт воплощения архетипного интеллекта) – разворачивание инволюционного концепта в лоне мифа-сущего.

В числе свойств абсолюта Гегель указывал возможность как нисхождения, так и восхождения/возвращения абсолютного духа, обогащенного предшествующим развитием, к самому себе. Такой взаимообмен происходит в области мифологем обоих типов – дефиниций абсолюта. Мифологема-идея – венец и источник бытия мифологем-образов. Кругообращение связует мифологемы обоих типов как дефиниции абсолюта.

Мифологема-идея – обобщение обобщения, концепт символических единств/антитез, надымагинальная «чистая инаковость». Мифологема-образ есть встреча сущего и меона в трансперсональном и транспредметном имаго, в универсальном имени/функции; мифологема-идея есть «встреча сущего и меона в идее» [2, с.40-41], где достигается абсолютный синтез мифологемно-образных символических единств/антитез, перевод в сферу инаковости не только мифа-сущего, но и его первой инобытийной фазы.

Как образы и идеи мифа функционируют в «эйдетической целостности» (А.Ф. Лосев), так мифологемы-образы и мифологемы-идеи

(множества множеств) не изолированы друг от друга. Условие существования мифологем-идей – мифологемы-образы. Иное первого типа – подмножество второго. Нераздельность существования мифологем первого и второго типов проявляется в двухфазно организованном процессе сворачивания сакральной информации, в переходе к разворачиванию мифологемного смысла от мифологемы-идеи – диалектической вершины иностановления – к мифологемам-образам – трансперсональным воплотителям ее содержания. Последовательное разделение свернутой информации между ее носителями – залог развернутого становления. Взаимодействие мифологем-образов и мифологем-идей подобно диалектике сущности и явления: условие бытия одного – наличие другого. Типы инволюции сопоставимы с отражающими процесс познания понятиями, в которых преломляется «переход знания от менее глубокой сущности к более глубокой» [4, с.514]. *Типология мифологем аналогична классификации понятий.*

При структурировании мифологемы следует исходить из ее иерархичности – залога системности. *Структурирование мифологемы направлено на выявление способности превращения каждого ее типа в системно организованный объект.* Задачи иерархии связаны с «упорядочиванием взаимодействий между уровнями в порядке от высшего к низшему» [4, с.201]. В иерархической системе на более высоких уровнях сосредоточена «обобщенная информация, характеризующая условия функционирования всей системы», «на нижележащих уровнях» – «детальная и конкретная» [4, с.201]. Телеологизация структуры мифологемы от общего к частному позволяет проследить стадии сегментации смысла целого. «Автономия нижележащих уровней по отношению к вышележащим», «возможности самоорганизации» [там же] проявляется в независимом функционировании неполной мифологемной структуры в символических системах.

Структура мифологемы-идеи триадична. На высшей ступени – универсальные, на следующей – инвариантные, на третьей – варианты мифологемы-идеи. В однородной системе мифологема порождает мифологемы. Развертывание смысла в инволюции первого типа реализуется в инвариантно-вариантных дефинициях абсолюта как *открытом бесконечном первичном множестве.*

К универсальным относятся мифологемы-идеи жизни/смерти, любви/смерти. По отношению к мифологеме-идее скитания как инварианту варианты те мифологемы, в которых разветвляются «свитые»

в инварианте «нити» сакральной информации (мифологемы-идеи возвращения, бегства, преследования, восхождения, нисхождения).

Структура мифологемы-образа (*вторичного множества*) также триадична. Структурированию подвергаются абсолютные тождества. Каждая из трех групп разветвления свернутого содержания мифологемы-образа иерархична. Структура меона второго трипа предстает в виде «ветвей», «произрастающих» из единого «корня» – мифологемно-идейной универсалии. Актуальная для одной мифологемной «ветви» структурная «ячейка» может быть незаполненной в другой. Возможно изучение как совокупности произрастающих из инвариантного «корня» образно-смысловых «ветвей» мифологемы, так и ее отдельных уровней. В иерархии мифологем открываются все более частные смыслы универсального концепта. Результаты производительной деятельности инвариантной мифологемы-образа – варианты мифологемы-образы.

Первая группа в иерархии мифологемы-образа связана с гипостезированием мифологемы-идеи. Структура ипостасизации триадична. Первая ступень триады закреплена за инвариантным носителем трансперсонального содержания. Инвариантная персонификация содержит в потенции многообразие функций и ипостасей: объективный закон мироздания получает первое трансперсональное воплощение. Единство предполагает непроявленное множество. Для древнейших форм мифологического мышления характерна персонификация, не обретшая «строго личностный характер» [З, с.569], обобщающая свойства множества личностей. В надличностной персонификации присутствуют все варианты, которые выделяются в процессе дальнейшей дифференциации содержания. Инвариантную мифологему-образ определим как *объектно-субъектную*.

На второй ступени структуры происходит выделение воплотителя объективного мифологемно-образного содержания из объектно-субъектного единства. Объектный носитель мифологемы-образа хранит «память» о субъекте, переданную объектно-субъектной ипостасью, что обуславливает необходимость последующего выделения субъекта из объекта.

У истока каждой из «ветвей» должно поместить ту ипостасизированную объектную силу божественного происхождения, функция и бытие которой тождественны ее образу. Сохраняя свойства «неличностной» персонификации, носитель объектной мифологемы-образа по-прежнему представляет собой совокупную личность. Это *объекты* мифологемно-образного содержания.

Выделившаяся функция объектного мифологемно-образного содержания реализуется в ее носителях, вариантно репрезентирующих богатство присущего ей смысла. Деление мифологического содержания на персонификации-типы приводит к возрастанию их количества. Поскольку качество объектности в процессе дифференциации не меняется, данную ступень мифологемно-образной структуры следует рассматривать как подсистему предыдущей. Возникающее множество носит открытый характер. К объектам мифологемно-образного содержания относятся антропо- и зооморфные его репрезентанты.

На третьей ступени структуры следует расположить те мифологемы-образы, на которые направлено действие носителей объектного содержания и которые становятся его адептами. Это воплоители субъектной стороны содержания мифологемы-образа, субъекты мифологемно-образного содержания, земные репрезентанты личностного содержания мифологемы-образа.

Вторую структурную группу «ветви» представляют мифологемы-образы, выполняющие атрибутивную функцию в раскрытии личностного содержания. В *атрибутивной* мифологеме-образе происходит переход от личностного к предметному смыслу. Структура атрибутивных мифологем-образов триадична. На первой ступени – мифологема-образ, отразившая рассредоточение ипостасно-личностного содержания посредством переноса ипостасных качеств на непсонифицированное окружение объектов и субъектов личностного содержания инволюции. Такова мифологема-образ команды/свиты/войска – открытое множество непсонифицированных двойников объекта/субъекта, отражающая ее энергийную мощь. Атрибутивная мифологема может играть и самостоятельную роль. В любом случае необходимо выявление ее генетического родства с носителем личностного смысла. Данная ступень относится к числу подвижных в структуре мифологемы: ее наличие/отсутствие вариативно.

На следующей ступени атрибутивной группы – *мифологема-образ сакрального действия* – следствия трансцендентной функции, носители которой – объекты, субъекты мифологемы-образа и их непсонифицированные двойники.

Третья ступень атрибутивной группы в «ветви» мифологемы-образа связана с переходом к предметному содержанию. Здесь располагаются ритуальные предметы (*Ursache*), участвующие в сакральном образе действия (*мифологемы-образы сакральных предметов* – копьё, меча, шлема, ладьи и т.д.).

Третья группа мифологем-образов представляет пространственно-временную, природно-космическую (космологическую) стороны оформления мифологемы. Структура третьей группы мифологем-образов триадична. На первой ступени расположены мифологемы-образы, содержащие временные характеристики сакрального образа действия – *мифологемы-образы времени* (день/ночь, рассвет/сумерки). На второй – мифологемы-образы, передающие характер пространственного оформления содержания структуры. *Мифологемы-образы пространства* могут быть представлены в мифологемном обобщении стихий (огня, воздуха, воды, земли), вариантах axis mundi (мирового древа, горы, храма). На базе пространственных мифологем-образов возникают мифологемы-образы солнца, луны, моря, реки, леса, камня и т.д. На третьей ступени третьей группы предлагается расположить *мифологемы-образы явлений природы*, при помощи которых реализуется многообразие жизни стихий (мифологемы-образы бури, ветра, молнии, грома, радуги, пожара).

На этом заканчивается сфера действия иного, структурированного по типу разрастающихся из одного «корня» «ветвей» древа, и начинается жизнь мифа-сущего – раз-витой семантики развернутых имен и мифемного становления.

1. Мифологема-идея как первичное множество
 - 1.1. Универсальная мифологема-идея
 - 1.1. Инвариантная мифологема-идея
 - 1.3. Вариантные мифологемы-идеи
2. Мифологемы-образы как вторичное множество
 - 2.1. Функции и ипостаси
 - 2.1.1. Инвариантная объектно-субъектная мифологема-образ
 - 2.1.2. Объекты мифологемно-образного смысла
 - 2.1.3. Субъекты мифологемно-образного смысла
 - 2.2. Атрибуты
 - 2.2.1. Мифологема-образ команды / свиты / войска –
 непersonифицированных «двойников» объектно-субъектного
 мифологемного смысла
 - 2.2.2. Мифологема-образ сакрального действия
 - 2.2.3. Мифологема-образ предмета/вещи (Ursache)
 - 2.3. Характеристики
 - 2.3.1. Мифологемы-образы времени
 - 2.3.2. Мифологемы-образы пространства
 - 2.3.3. Мифологемы-образы явлений природы

Космологическое содержание мифологемы оформляется посредством биогонической символики. Биогония и космогония предстают в диалектическом единстве формы и содержания. Растительная символика обнажает общность структур мифа и мифологемы. Древовидная структура мифа отражена в структуре мифологемы. Логика и диалектика мифа преломлена в мифологеме. Древовидная структура мифологемы обусловлена природой мифологического мышления в целом. Мифологема, подобно мифу, возвращает собственное «древо» смыслов.

Литература

1. Лосев А.Ф. *Диалектика мифа* // А.Ф.Лосев. *Философия. Мифология. Культура*. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С.22-186.
2. Лосев А.Ф. *Философия имени* // А.Ф.Лосев. *Из ранних произведений*. – М.: Правда, 1990. – С. 11-192.
3. Токарев С.А. *Ранние формы религии*. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. – 622 с.
4. *Философский энциклопедический словарь*. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
5. Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика*. – В 2-х тт. – Т.1. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

УДК: 78.01:784.94

Г. Полтавцева*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОСТМОДЕРН: СОСТОЯНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СЛУХА

В статье на основе экспериментального учебно-методического опыта обозначена совокупность инновационных интонационно-слуховых навыков, необходимость которых диктуется современной художественной практикой (в статье анализируются интонационные проблемы, возникшие при освоении хорового концерта «Черный квадрат» В.Мужчила, (1993) ансамблем As / Sol). Выдвигается понятие новой слуховой способности – способности слуха к трансгрессии. As / Sol – символ деконструкции веберновской идеи малой секунды в сторону радикального расширения интонационно-слухового пространства музыки.



*© ПОЛТАВЦЕВА Галина Борисовна - кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ХГУИ им. И.П. Котляревского.

У статті на основі експериментального учбово-методичного досвіду позначена сукупність інноваційних інтонаційно-слухових навичок, необхідність яких диктується сучасною художньою практикою (у статті аналізуються інтонаційні проблеми, що виникли при освоєнні хорового концерту «Чорний квадрат» В. Мужчіля, (1993) ансамблем As / Sol). Висувається поняття нової слухової здатності – здатності слуху до трансгресії. As / Sol – символ деконструкції вебернівській ідеї малої секунди убік радикального розширення інтонаційно-слухового простору музики.

The issue of new requirements to musical hearing is considered in G. Poltavtseva's article. The teaching methods experiment performed by the authors makes it possible to designate a number of innovational intonation – hearing skills which necessity is conditioned by the requirements of the present – day artistic practice. Under analysis are the intonation problems met by the ensemble As/Sol in the process of their work on the choral concerto “Black Square” by V. Mughchil (1993). The author speaks about a new hearing ability – i.e. ability to transgression. As/Sol is a deconstructional symbol of Webern's idea of a minor second towards radical expansion of intonational – hearing space of music.

Настоящий путь к профессии музыканта – путь внутренней мотивации, личностного самоопределения, опирающийся на профессиональную компетентность, творческую интенцию и, несомненно, определенные достижения в процессе обучения. Для теоретика критерием профессиональной компетентности является, в первую очередь, “компетентность” слуха, под которой мы понимаем не только слуховую техническую оснащенность в области культуры музыкального модерна (мышления XVII – первой половины XX веков), но и ориентацию в инновациях современного художественного письма. Речь идет о музыке постмодерна, практике последних четырех десятилетий, радикально поменявшей представление о феномене “музыкальности” звука и возможностях музыкального слышания. Ныне всякий звук и всякая самая неприметная ниша в его восприятии способны стать сферой композиторского структурирования, будь то ритмически организованная “кухонная” (кастрюльная) сонорика “бульканий” (С. Загний “Звуки супа”), род минимализма в виде нечистой электронной октавы, которую следует слушать, погружаясь в воду (М. Нихаус “Водная музыка”), либо вообще не музыка, но как бы “метамузыка”, – виртуальные композиторские звуковые

эксперименты-исследования (для электронной аппаратуры) или “вербальные партитуры” для медитации (“играй в ритме вибраций твоего тела, / играй в ритме вибраций твоего сердца...”, – К. Штокхаузен “Связь” из цикла “Из 7 дней”). Время музыкальных казусов и эпатажей (10-е – 20-е годы XX века) позади, мы пребываем на этапе художественного упорядочивания того, что, казалось бы, упорядочиванию не подлежит, – этапе, по выражению П. Булеза, “бесконечно сложном для анализа”, поскольку нота (высота лада), когда-то “изъятая из звукового объекта”, вновь возвращается в него. “Абсолютный слух, – рассуждает П. Булез, – все еще почитается высшей, неоспоримой добродетелью. Затруднить меня способны лишь более сложные феномены, например, близкие к речи вокальные приемы, где звуковысотность становится [...] второстепенной по отношению к другим величинам” [1, с. 26].

Стремление вернуть ноту в звуковой “объект”, в породивший ее источник звука, вплоть до растворения в нем собственно ноты, не случайно. Мы живем в эпоху “музыкальной цивилизации”, в мире, где по наблюдению П. Вайля и А. Гениса – аналитиков постмодернистской повседневности, – “безраздельно правит музыка” [2, с. 87]. И хотя этой цивилизации далеко не свойственны оптимистические иллюзии былого “эстетического субъекта”, – музыкальной красоты прошлого, наша шоу-реальность, то и дело извлекая из нее “геральдические знаки” (начала известных симфонических произведений), сделала “урезанную красоту” “прошлой” музыки тотальным акустическим артефактом, будь то “голоса” мобильных телефонов, музыкальные “ауры” автомобилей, рекламные саунд-треки или тиражируемые массовой культурой классические гармонико-синтаксические матрицы “popular music”.

В этих условиях естественно стремление академической композиторской элиты отказаться от языка перегруженного, износившегося, “предсказанного” (ожидаемого), языка “мертвой метафоры”. Единственным способом освобождения (от застывших, самоисчерпавшихся языковых клише) становится – осознать звуковой мир музыки как цель – подвергнуть его серьезному испытанию со стороны границ “музыкальности”.

Искусство всегда обгоняет мысль об искусстве, тем более методическую мысль. Фундамент последней – “опыт, сын ошибок трудных”, означающий длительный период работы с “сырым” (а не “вареным”), в терминологии К. Леви-Стросса, материалом, и инициирующий движение рефлексии по пути наблюдения и эксперимента. Именно такой методологический путь – наблюдения и эксперимента – был

избран нами в качестве инновационной практики сольфеджио в группе 9 класса теоретического отдела Харьковской средней специальной музыкальной школы-интерната. Предметом внимания стала паргитюра 9-частной композиции одного из самых “авангардных” мастеров хоровой музыки современной Украины – хорового концерта Виктора Мужчиля “Черный квадрат”. Ниже, в тезисной форме, обозначим *требования к слуху, которые в процессе исполнительского овладе(ва)ния несколькими частями этого произведения перерастали в качество инновационных интонационно-слуховых навыков.*

I. Состояние технической “всеядности” слуха в отношении фактуры, ритма, лада, многомерность внимания и контроля над множеством включенных в музыкальный текст произведения интонационно-слуховых стереотипов в режиме их абсолютной мобильности, будь то формы лада (модалность / функциональность, диагонаика / хроматика), принципы склада (гармония / полифония / монодия) либо нестриящий изменениями размер такта.

В качестве примера последнего посмотрим на начало VI части “Йёо”: первый такт – 6/4, второй такт – 2/4, третий такт – 4/4, с четвертого по девятый шесть тактов подряд – 3/4, далее – по одному такту 4/4, 3/4, 2/4, далее два такта – 4/4... Подобную невероятную мозаику, заметим, сразу хочется упростить, путем, например, укрупнения счета: объединив второй (2/4) и третий (4/4) такты в один, получаем один большой такт, размер которого равен размеру первого (6/4), а значит, хотя бы на время обретаем некоторый инерционный режим счета. Такой путь – глубокое заблуждение, поскольку с ним теряется нюанс *звуковой тяжести тона*, составляющей сущность метрической выразительности как внутренней смыслообразующей синтаксиса. В примерах, аналогичных приведенному, традиционного навыка сольфеджийного владения сменами метров (на воспитание которых направлены, напомним, соответствующий раздел Сольфеджио А. Островского, С. Соловьева, В. Шокина, “стилевое” сольфеджио на материале русской музыки Л. Масленковой, вышеупомянутые труды Г. Виноградова и С. Павлюченко), далеко не достаточно. Применительно к высокому уровню сложности – уровню “абсолютной мобильности музыкальной информации”, смена размера становится живой внутренней формой подчеркнутой единичности музыкального высказывания, почувствовать которую (овладеть которой) можно лишь путем *многократного впеваия*. В этих условиях обретается “инерционный режим счета”, о котором говорилось выше, но это инерция

радикально иного уровня, аналог “новым технологиям” в современном производстве.

II. Специфический “диагональный” модус звуковысотного (интервально-гармонического) слуха: умение собирать и “держат” *кластеры* (например, целотоновые созвучия с внедренным полутоном), пребывая “между” линией-точкой горизонтали и толщиной вертикали вне привычных слуховых опор. В плетении подобного “звукового кабеля” (метафора Кейджа) держать высоту достаточно трудно, – навыки слухоинтонирования вырабатываются с помощью опять-таки многократного вневания, при котором поющими используется “помогающий” прием закрывания одного уха, с целью добиться внятности тона как элемента гармонического сонора, его подлинной интонационности (а не “пятна”, не “грязи”).

Правда, сам композитор вводит такого рода созвучия “постепенно”, раскрывая смысл тонового состава подобно акту вычерчивания нотного-графической карты, давая возможность слуху адаптироваться, а краске – вызреть, загустеть, состояться в своей определенности. Например, целотоновая идея поступенного восходящего набирания звуков многоголосия от исходной точки *B* малой октавы, достигая *fis*, подхватывается большептерцовым ходом, что ведет к пику октавной идентичности (с нижним *B*), а значит, не составляет большой трудности для интонирования. Однако на месте ожидаемой октавной реляции (*B* малой октавы → *B* первой октавы) наверху сталкиваемся с энгармонической подменой *B'* на *ais*, знаменующей переключение интонационно-слуховой установки с симметрии тонов на “асимметрию” “зонной вводнотонности” полутонов [см. подробнее 4] с центром *h*, окружаемым соответствующими смежностями “слева” и “справа” (т.е. *ais* и *c*). В результате внятнее для музыкального сознания кластерное восьмизвучие с двумя структурными полями (сначала по б.2, затем по м.2) и высотными центрами, соотносящимися на трудном для слуха расстоянии увеличенной октавы, – *b* малой октавы / *h* первой. Достаточно сложны и певческие сдвигания кластеров по полутонам (в сторону сужения либо расширения), временами способные вызвать ощущение почти “слуховой фрустрации”, если бы не редкие “островки” привычных трезвучий – акустические точки “земель обетованных”, откуда интонирование становится способным двигаться дальше.

III. Развитие ощущения *микрочроматического пространства* внутри высотно определенного тона, обучение контролю чрезвычайно тонкого сдвига в зафиксированной высотной позиции голоса. Амплитуда

вibrато в пределах четверти тона задается непосредственно в нотном тексте (в подобной дозировке и заключена “чрезвычайная тонкость”. Напомним, что согласно опытно-экспериментальным данным школы Сишора (США), исследующей проблему вокального вibrато в связи с феноменом звукового тембра, его (вibrато) диапазон у певцов составляет 90 центов, то есть значительно больше четверти тона и чуть меньше полутона (полутон соответствует примерно 100 центам) [см. подробнее 11, с.66]; колебания в четверть тона – прерогатива струнного звуковедения, “скрипичного слуха”, который должен стать аналогично доступен “голосовому слуху” и интонированию.

IV. Раскрепощенность, незакомплексованность слуха и интонации как готовность к воспроизведению любого рода звуков-шумов, вплоть до неструктурированных “фрагментов реальности”, из которых ткется разреженная “музыкальная ткань”, – умение воспроизвести “птичий пуантилизм”, микрохроматический шепот / шелест травы, соноры-стрекотанья насекомых, свисты, фонемно определенные голоса разнообразных животных, завывания ветра, а также – гул летящих машин, взрывы и т.д. Партитура достигает 17 голосов и подчинена строгому ритмо-полифоническому расчету, как условию возможности воссоздать это “на грани возможного” музыкальное задание. Одной из “форм работы” выступает внимательное вслушивание в звуки окружающего мира, с последующей проекцией их к собственным гортанно-связочным и артикуляционным возможностям.

V. Готовность к *алеаторическому интонированию*, – пению без определенной высоты (но с заданной общей направленностью линии) в условиях ритмической скоординированности голосов и фактурно-динамических уплотнений / разрежений, подъемов и спадов. Такую технику интонирования назовем *экмелико-полифонической* (Ю.Н. Холопов определяет “экмелическое” интонирование как глиссандирование “без определенной высоты звучания” [12, с.33]). Работа в подобных музыкальных условиях дает небывалое ощущение индивидуальности и единичности высказывания: диалогическая или полилогическая “фактурная интрига” не может быть воспроизведена (повторена) точно, поскольку всякий раз зависит от случайности – “как сказалось”, “как произнеслось”, “как завязался полилог”. Базой чувства ансамбля становится необходимая сверхточность ритмических корреляций голосов, в формах которой оживает некое неясное для рефлексии, но несомненное для слухового ощущения единство тембральности и экспрессивности “речения”. Это ансамбль, который с каждым новым исполнением

“выстраивается по ходу”, “обнаруживается заново”, как необратимое ускользающее событие музыки;

VI. Готовность принять странный *синтез не-музыки с не-словом*, поскольку в роли слова в осваиваемых нами частях “Черного квадрата” выступают буквы, фонемы, слоги, слова-симулякры (“симулякр” – концерт, введенный в культурологический дискурс французскими постструктуралистами [см., напр., 6, с. 188-189]), – словом, то, что в современной эстетике называется практикой “да-да” или дадаизмом; “экмелические” безвысотные (как и имеющие высоту) лингвосимулякры разрабатываются В. Мужчилом в непривычной технике структурных (межфонемных, межслововых) взаимодействий. Значительную артикуляционную трудность в музыкальной живописи фонем вызывают сверхдлинные остинато на “звуковых молекулах” из сочетания нескольких согласных, или виртуозные скерцозные игры с ограниченным набором слогов. Гортанные, зубные, губные, носовые и прочие звуко-фонемы, осложненные разного рода композиторскими преобразованиями, превращают певческий аппарат музыканта (в нашем случае – учащегося-теоретика) в источник специфического “музыкального словаря”, языковую сцену “гортанного театра”, обнаруживая для слуха неведомую сверхсложную систему различения высот. Например, из контрапункта двух различных гласных возникает своего рода интервал, – столь явно прослушивается высотная разнопозиционность. Но насколько мы сегодня готовы музыкально “измерять” подобные высотные различия фонем? (О проблематичности таких “измерений” свидетельствует книга В.Т. Морозова “Тайны вокальной речи” [7, с. 89-118]);

VII. Наконец, еще одним требованием музыкального текста В. Мужчила стала готовность к постоянному испытыванию поющими почти непрерывной эмоциональной “растревоженности” и “удовольствия от текста” (Р. Барт), вызываемых качеством его становления и повышенным режимом риторичности (метафоричности) языка [см. подробнее 10].

Описанный опыт систематического целенаправленного слухового развития как части процесса музыкально-художественного творчества вылился (не мог не вылиться) в рождение ансамбля музицирующих теоретиков, с символическим названием “As / Соль”. В символике имени – не только образ романтического мироощущения юности, или веселый намек на мастерство поющих (каждый участник ансамбля – *ас* (As/)) в области современного сольфеджио), – поющих в соответствующем музыкальном ключе – *соль* (/Соль). В слогосочетании As – Соль можно

видеть своего рода эмблему *современного состояния музыкального слуха*, как слуха постмодерна, несущую (1) идею эмансипированного XX-м веком диссонанса малой секунды, как веберновскую идею постепенности освоения слухом все более и более высоких обертонов (в имени As / Соль “звучит” малая секунда ля-бемоль – соль) [3], и – (2) идею символического выхода в другое измерение смысла путем взламывания самой структуры прочно уложенного в сознании слова (Ассоль). Перепрочтение (деконструирование) имени, обнаруживая место встречи-парадокса латинского (буквенного as) и “аретинского” (слогового соль) обозначения нот, раскалывает целостность словесной формы изнутри (и, как следствие, обнажает ее риторический потенциал), подобно тому, как музыкальный слух постмодерна внедряется вовнутрь и раскалывает “анатомическую структуру” академического звука [см. 8,9] в пользу ускользания высоты в межвысотное (“межслоговое”) пространство и неограниченной метафоричности языка музыки. Методические положения 3-7 приведенных выше тезисов прослеживают выход слуха за пределы звуковысотной системы, в рамках которой осуществлялось развитие музыкального мышления на протяжении нескольких столетий. Подобно морю, наступающему на сушу, слух как будто “выходит из берегов”, постепенно, но уверенно раздвигая и покрывая собой пространство отвоёванного мира звуков. (“As / Соль” – нечто вроде аллюзии на Ассоль, живущую среди трансгрессий морских волн). Методику, призванную осмысливать новое слуховое пространство As / Соль, назовем методикой развития *трансгрессивной способности музыкального слуха* (по аналогии с названием одной из концепций культуры постмодерна: “трансгрессии модерна” [см. 3]). Практика ансамбля “As / Соль” – не что иное, как *практика трансгрессии слуха*, или приобщенности к его культурному состоянию в *модусе As / Соль*.

В заключение – несколько слов о составе и деятельности ансамбля. Ансамбль музицирующих теоретиков не только осваивает, осмысливает, но и исполняет (показывает) новую музыку. В составе ансамбля – Ольга Федорова, Дарья Ткаченко, Ульяна Макеева, Ярослава Сердюк, Валентина Зубкова. В рамках юбилейной конференции 60-летия ХС СМШ ансамблем “As / Соль” была исполнена 1-я часть концерта “Ткц”. С большим интересом исполнительская работа теоретиков была встречена участниками конференции профессорско-преподавательского состава ХГИИ им. И.П. Котляревского (декабрь, 2003). Сегодня “As/Соль” работает, в частности, над 6-й частью концерта “Йёо” (ни разу не исполнявшейся профессиональными хорами Украины, возможно, по

причине сложности интонирования пуантильно-сериального письма, где, к тому же, звучание вытянутых тонов кластеров преобразованы необычным звуковедением – “ладоневым тремоло”). В планах ансамбля – расширение состава, выступление на научной конференции в Киеве, обращение к инструментальной музыке, – ведь в “As / Соль” есть гобой и скрипка, альт и фортепиано, вокал и арфа (Таисия Ильинская, Вероника Лемищенко), и то редкое сочетание теоретических и исполнительских способностей, которое обещает поставленному на сольфеджио эксперименту быть первым из многих.

В свете сегодняшней ситуации следует признать необходимость осуществления подобного и других путей расшатывания канонов и развития новых слуховых навыков и представлений, дабы избежать состояния казуса “образованной растерянности”, которое почти символически зафиксировалось в высказывании Э. Денисова, по получении им полного музыкального образования: он “вдруг почувствовал, что ничего не умеет и ничего не знает, что обучение необходимо начать с нуля” [цит. по 13, с. 20].

Литература

1. Булез П. Между порядком и хаосом // Сов. музыка, 1991. №7. – С. 23-28.
2. Вайль П., Генис А. Американа. – М.: СП “Слово”, 1991. – 319с
3. Веберн А. Лекции о музыке. – М.: Музыка, 1975.
4. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.: АН СССР, 1948. – 81с.
5. Гусаченко В. Трансгрессии модерна. – Х.: Озон-инвест, 2002. – 400 с.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
7. Морозов В.Т. Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. – 203 с.
8. Мужчиля В.С. Анатомія звуку: проблеми сучасної нотної графіки // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К.: НАН України, вип. 3, 2003. – С. 65-72.
9. Мужчиля В.С. Звуковые (исполнительские) и нотногографические особенности современной фортепианной музыки. //Традиції та новації у вищій архітектурно-художньої освіті. – Х.: Харьк. держ. академія дизайну й мистецтв, вип. 1-2, 2003. – С. 17-20.
10. Полтавцева Г.Б. Из эксперимента сольфеджио в ХС СМШ. Инновации постмодерна в “Черном квадрате” В. Мужчиля. // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. – Х.: ХС СМШ, 2003. Рукопис.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947г. – 335 с.
12. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.
13. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ОБЪЕКТ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В статье предложена методология онтологического анализа, который открывает перспективы дальнейшего исследования феномена музыкального произведения в жанрах светской и церковной типов культуры с позиций избранной сферы духовного познания – онтологии.

У статті запропонована методологія онтологічного аналізу, який розкриває перспективи подальшого дослідження феномену музичного твору у жанрах світської та церковної типів культур з позицій обраної сфери духовного пізнання – онтології.

The article offers the methodology of ontological analysis which is perspective for further investigation of musical composition phenomenon in the genre of secular and church cultures from the point of view of the chosen sphere of spiritual cognition – ontology.

В отечественном музыкознании сложились все предпосылки к появлению нового научного подхода, базирующегося на системном осмыслении онтологических оснований музыки. Онтология как сфера духовного познания апробируется благодаря выработке универсального методологического подхода и соответствующих методик онтологического анализа феноменов музыкальной культуры (произведение, жанр).

В условиях преобразования музыкальной науки категориальный синтез явился той методологической нишей, из которой произрастают плоды нового музыковедческого поиска, новой его области – христианской антропологии музыки [5].

На данный момент не существует устоявшейся терминологической системы для анализа духовных феноменов музыки как части культуры, да и критерии оценки «духовности» как мироопознавательной и семиотической установки дискуссионны и находятся в стадии становления.



*© **ЗАЙЦЕВА Людмила Анатольевна** - кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Крымского государственного гуманитарного института.

Предлагаемый анализ открывает перспективы дальнейшего исследования феномена музыкального произведения с позиций избранной сферы духовного познания – онтологии.

Объектом данной статьи является музыкальная культура в двух сферах её бытования: светской профессиональной и церковной культовой. Предмет – музыкальное произведение как феномен определенной культуры. Цель статьи – разработать методологию онтологического анализа музыкального произведения на примере жанров светской и церковной типов культуры.

Поиск новой парадигмы невозможен без четкого размежевания этапов онтологического анализа и определения организации музыкального произведения как онтологической модели.

Понимание музыкального произведения как системно-структурной иерархии в области теоретического музыкознания апробировано в ряде научных исследований (работы В. Бобровского, Ю. Холопова, В. Фомина, Е. Назайкинского, И. Котляревского) [1; 9; 8; 6; 4]. Онтологический анализ музыкального произведения не отменяет, но дополняет формы и методы познания, выработанные традиционной системой музыкознания.

В соответствии с предложенными методологическими установками онтологический анализ музыкального произведения складывается из трех этапов.

1. *Первый этап* предполагает рассмотрение концепции личности. Здесь принципиально важным является использование универсальных возможностей культурологического подхода. Он позволяет:

- рассмотреть субъекта музыки в контексте определенного типа культуры;
- представить картину мира данного произведения в соответствии с тем или иным типом личности (метод культурологического сравнения).
- подключить к процессу духовного познания систему христианских ценностей и установок.

Онтологический анализ предполагает рассмотрение таких типов личности как светская (душевная) и религиозная (духовная) и форм их духовного познания. А именно:

- интроспекция → рефлексия → психология как динамика самоосуществления Антропоса;
- соборность → онтотрансцензус (обожение) как динамика самоосуществления человека – религиозной личности.

2. *Второй этап* составляют факторы внешней и внутренней коммуникации. Его содержание раскрывают апробированные в музыковедении функциональный и семиотический подходы, которые позволяют в контексте онтологического анализа рассмотреть внешние коммуникативные функции музыкального произведения. К ним следует добавить внутренние факторы – закрепленные исторически устойчивые жанровые и языковые системы.

3. На *третьем этапе* возникает возможность целостного моделирования музыкального произведения. Проекция предложенной И. Котляревским идеи системной организации образует онтологическую модель музыкального произведения. В этом значении музыкальное произведение оказывается объектом онтологии и тем самым открывает онтологические горизонты культуры. Онтологическую модель музыкального произведения формируют:

- уровень элементов составляет расшифровка смыслов и значений через элементы музыкальной речи;
- уровень связей определяют онтологические параметры – Пространство и Время, координируемые через систему музыкальных знаков и символов;
- высшая иерархия в онтологическом познании музыкального произведения – Смысл – позволяет вписать музыкальное произведение в картину мира.

В разрабатываемой нами методологии онтологического анализа действуют два модуса музыкального искусства и соответствующие им типы культуры – религиозный (церковный) и светский (гуманистический).

Рассмотрим модель онтологического анализа на примере религиозного типа культуры как генетически первичного «лона» профессионального европейского музыкального искусства. Религиозная концепция человека предполагает культурологическую установку на христианскую антропологию, которая соответствует исторической традиции западной и восточной европейской музыки. Именно христианская концепция развивает теоцентрическую картину мира и связанную с ней систему онтологических ценностей, к которым относятся:

- онтологическое расщепление бытия;
- метафизическое измерение пространства;
- онтодиалог;
- опыт самоосуществления – духовный путь восхождения;
- обожение, благодать, онтотрансцензус.

Расшифруем отдельные положения. Теоцентрическая картина мира основана на онтологическом расщеплении бытия на мир совершенный (абсолютная духовность) и несовершенный. Их единство составляет метафизическое пространство музыкального произведения, основанное на целокупности бытия, на стремлении ко взаимопроникновению. Иными словами, метафизическое измерение пространства есть не что иное, как духовный статус бытия, его внеличностная онтологичность, понимаемая религиозной мыслью в этическом смысле.

«Жизнь ... ангелов, – пишет К. Зенкин, – непрестанно славословящих Имя Божие и несущих на себе энергию Абсолюта – таков онтологический идеальный статус музыки, её принципиальное задание» [3].

Стержневое онтологическое отношение в христианской картине мира – «Бог – Человек», а главная цель этого отношения – *онтодиалог* или *Богообщение*. Оно возникает в процессе моления. Внутреннее преобразование человека посредством непрестанных энергийных усилий души (молений) и снисхождения Божьей благодати (славления) образует динамику Богообщения – высшую смысловую координату онтологической модели. Онтологический горизонт открывается с помощью мистического опыта, который действует как энергийный процесс. Онтологический опыт есть *опыт самоосуществления* человека в процессе Богообщения. Поскольку христианская антропология базируется на энергийной сущности бытия, действие Божественной Воли, ниспосланной на человека, проявляется в нем как *благодать*. Воспринятая человеком благодать есть момент духовного преобразования – *онтотрансцензус*. Это высший уровень духовного самоосуществления религиозной личности.

Этапы формирования христианской личности на *пути духовного восхождения* ясно определены: от соборности к обожению.

Второй этап. Как известно, музыка, репрезентирующая теоцентрическую картину мира, функционально однонаправлена – она звучит только в церкви, являясь частью церковного богослужения. Данная культурная традиция сформировала устойчивую систему жанров, форм, средств выразительности, композиционно-драматургических закономерностей, впоследствии вошедших в практику светской духовной традиции – в музыкальных произведениях, прямо или косвенно отражающих опыт самоосуществления личности.

К наиболее концептуальным жанрам церковной культуры относятся, прежде всего, месса в католическом богослужении и литургия – в православном. Главным принципом Богообщения является молитва,

выраженная в различных жанрах (хорал, гимн) через функциональные формы славления, прошения и моления.

В области современного музыкознания известны работы Е. Герцмана, занимающегося разработкой жанровой системы церковной музыки [2; 35]. Все существующее многообразие духовных жанров В. Медушевский [3] сводит к трем основным жанровым началам – славления, прошения, моления.

Третий этап онтологического анализа представляет описание собственно онтологической модели музыкального произведения. Её системность раскрывается нами как иерархия *онтологического смысла* через:

- элементы музыкальной речи;
- онтологические параметры – пространство, время, смысл;
- картину мира (культурную парадигму).

Время теоцентрической картины мира объективное, определенное не физическим измерением пространства, но вечностью. Знаком временной организации является, прежде всего, метро-ритмическое соотношение звуковой материи. Главной особенностью, в этом отношении, выступает отсутствие регулярности, повторности. Характерные признаки времени физического, отражаемые в музыке Нового Времени (механичность, векторность, четкая метрика, дискретность, иерархия сильной и слабой доли) здесь отсутствует. Можно говорить о так называемом внутреннем ритме, энергийной пульсации, управляемой логикой религиозного мышления.

Следующий параметр онтологической модели – духовное, объективное пространство. По аналогии со временем, оно охватывает не земное, но метафизическое. Сама идея спиралевидного процесса (круговращения) как драматургического рельефа духовного образа раскрывает **взаимопроникновение** времени и пространства, ибо движение происходит в двух плоскостях: горизонтальной и вертикальной.

Г. Орлов, рассматривая сущность духовного искусства, говорит о символическом понимании пространства: «Пространство... здесь [в литургии] понимается не как простая физическая протяженность с тремя одинакового значения измерениями точки небесного и земного. Сам человек определяется положением между верхом и низом. Движение вверх и вниз – это не просто механическое перемещение, а движение к одухотворенности или к материализации» [7; 361].

Значит ли это, что метафизическое пространство энергийно и противоположно мысленному пространству (движению разума),

господствующему в музыке Нового Времени? Да. И это подтверждает уровень элементов онтологической целостности.

1. Мелодическая линия и нотная графика (пример подобного рода анализа физического пространства мы обнаруживаем в статье Н. Эскиной) [10].

2. Ритм, господствующий в физическом пространстве духовности – нерегулярный, отражающий внутреннюю пульсацию, духовное – метафизическое время.

3. Тональная система. Тяготения уподобляются земному притяжению, реальному миру. Соответственно отход от тоники в сторону расширения тональности, либо дотональная система модусов отражают тенденцию «минимального уровня энергий» [10, 379].

4. Регистр как знак духовной высоты и земного бытия. Динамика, определяемая не только силой звучности, но и формой (чередование разделов), мелодическим рельефом и т.д.

5. Тембры – звукоизображающие и предназначенные для обслуживания церкви. Так же голоса-амплуа – тенор в католической традиции – голос Евангелиста и т.п.

6. Физическое пространство определяет и слово непосредственно и опосредованно (риторические приемы) воплощенное в музыке.

В контексте христианской антропологии высший уровень целостности соответствует духовному пути восхождения религиозной личности. Духовный путь восхождения проходит каждый верующий человек. Это онтологическая модель самосовершенствования личности, стремление человека (несовершенной личности) к Богу (абсолютной личности). Синоним его (духовного пути) – онтологический модус музыкального произведения.

Уровень целостности представляет собой высшую иерархию онтологической модели – Смысл, который образует драматургический профиль музыкального произведения. По сути, драматургия основана на энергийной природе Богообщения. Её развитие строится на соотношении двух энергийных модусов – драматургических пар: прошения (человеческая энергия) и благодарения (божественная энергия). Отсюда представляется возможным выявить новый тип – синергийную драматургию.

Драматургия синергий является разновидностью парной драматургии. Она представляет собой соотношение образных модусов (энергийных пар типа «прошение – благодарение») в жанрах церковной музыки как универсальный принцип Богообщения. Драматургический

профиль формы образует «духовный путь восхождения» религиозного сознания личности: от Человека к Богу, от Дольного к Горнему, от Несовершенного к Совершенному.

Обобщим наблюдения по основным параметрам онтологической модели теоцентрической картины мира.

1. Онтологическое пространство проявляется в музыке через слово (непосредственное или опосредованное – знаки-символы, риторика), фактуру, мелодическую линию, нотную графику, музыкальную драматургию.

2. Онтологическое время проявляется через ритмические законы и формообразование.

3. Онтологический смысл заключен в духовном пути восхождения и порождает особый драматургический профиль музыкального произведения.

Перейдем ко второму типу культуры – светскому, сформировавшему в рамках музыки Нового Времени антропоцентрическую картину мира с иными закономерностями онтологического устройства.

Мировосприятие субъекта в культуре Нового Времени ограничивается миром земным, физическим и именно поэтому радикально преобразовывает все методы и средства художественного познания. На смену христианской личности приходит иной субъект – человек светский или душевный (по определению апостола Павла).

Каждая музыкальный стиль эпохи Нового Времени формировал своего антропоса – образ человека, концептуально представленный в таких жанрах как симфония, концерт, опера.

Так, в эпоху классицизма личность предстает как *Homo agens* – человек действующий, размышляющий, играющий и, наконец, общественный (социальный). Иное отражение светской личности, прежде всего как человека душевного, рефлектирующего, мы обнаруживаем в музыке эпохи романтизма. Не случайно главной особенностью романтического мироощущения является тонкая градация чувств и переживаний внутреннего мира человека. Этим обусловлено коренное отличие романтической концепции симфонии XIX века – главная смысловая нагрузка драматургии заключается в медленной медитативной части. Психологизм, душевность, рефлексия, интроспекция являют собой истинное, совершенное бытие художественного мировосприятия романтика.

Безусловно, динамическая сущность светской личности в корне отлична от человека верующего, религиозного. Ибо тот духовный путь, который проходит Антропос, определен иными ценностными критериями.

Креативное мышление Нового Времени целиком и полностью отразило светскую картину мира. Динамику личности образует уже не система Богообщения, а отношения антропоса с миром, социальной средой. Не случайно, несовершенным здесь является изначальный конфликт человека с социумом, добра и зла, личности и общества, «Я» и мира, «Я» и «Другого» и т.д. Совершенное же начало это, несомненно, гармония: человека и социума, человека с собой, внутреннего мира человека.

Таким образом, концепция личности в светской культуре направлена на приятие самости, сферы субъективного, ценностей земного бытия, либо психологического, мистического, фантастического в границах человеческого сознания. И сам антропос в данном мироощущении является частью реального пространства (душевного, физического), замкнутого в психологической самости, внутреннем мире его, или мыслимого, космического пространства (Универсума).

Наиболее концептуальными жанрами становятся симфония, концерт, соната, опера, у романтиков – миниатюра и вокальный цикл. Заметим, что в отличие от функциональной каноничности культовых жанров теоцентрической картины мира, светская культура нарабатывала все новые формы коммуникации: и концертная, и камерная, и театральная музыка исполнялась в мире реальном и отражала эту реальность в звучании.

В антропоцентрической картине мира законы светского сознания объясняют специфику не только жанровой системы, но и пространственно-временной организации музыки.

Время в светской антропологической картине мира субъектно и имеет фундирующее значение, ибо является основным принципом эстетической ценности «проживания» и переживания в музыке Нового Времени. Именно здесь временная организация объединяет художественное целое через сложную систему музыкальных выразительных средств – «носителей» процессуальности. Горизонтальная координата как онтологическая ось в антропологической картине мира отражает время физическое, ограниченное рамками человеческого сознания. «Границы» этого времени могут быть различны и определяются конкретным историческим контекстом и авторским замыслом. Различают время реальное, психологическое, абсолютное (субъективное по Бергсону), ирреальное и т.д. Иначе говоря, в светской картине мира антропос мыслит

себя через функциональную деятельность, движение, переключение из одного состояния в другое, изначальное стремление к изменению через множественность форм самовыражения (отсюда – излюбленная идея цикличности у романтиков). В результате такого понимания развертывания (становления) бытия, в светской картине мира формируются иные закономерности временной организации музыки.

Известно, что музыку Нового Времени исследователи определяют как «период господства правильных ритмов, равных тактов, регулярных акцентов». Именно ритм стал основным фактором отражения времени физического, определив не только свое конструктивное, но, прежде всего, семантическое значение.

Точная равномерность, дискретность, расчлененность, равномерная фиксация акцентности, упорядоченное движение длительностей и ритмоформул – все эти функции временной организации способствовали звукоизображению образов реального бытия в музыке, отражая художественный процесс как последовательность событий.

Изображение внешнего либо внутреннего (чувственного) мира апеллировало системой различных ритмоформул со строго закрепленным семантическим значением каждой: вспомним мотивы судьбы, приемы остинатности, танцевальные ритмоформулы. Не лишним будет напоминание об аналогичном процессе семантизации, параллельно проходившем во всех сферах музыкального языка. В частности, на интонационном уровне – это интонации вдоха, плача, романсовые интонации и т.д.

Дискретность проявлялась и на композиционном уровне. Не случайно именно в этот период формируются четкие принципы организации целого: типология форм как полифонической, так и гомофонно-гармонической музыки. Ведь именно в светской традиции сложилась многоуровневая система классического формообразования: структура на данном этапе являлась носителем образно-драматургических идей и была обусловлена эстетическими принципами антропоцентризма. Так, эстетика классицизма отразила концепцию человека через форму сонатного *allegro*, а также сонатно-симфонический цикл. В творчестве ранних романтиков жанровыми формами, наиболее ярко отражающими персоналистичность субъективного миропонимания, становятся вокальный цикл, инструментальная миниатюра.

Светская культура мыслит музыкальное время как процесс умопостигаемый, обусловленный рациональной логикой и в соответствии с другим онтологическим параметром – физическим пространством. Все

элементы онтологической модели в картезианской картине мира оказываются прямо противоположными теологической модели. Так, законы «верха и низа» как вертикальной координаты соответствуют системе тональных тяготений.

П. Хиндемит отождествлял тональные тяготения земному притяжению. «Не можем ли мы пренебречь тяготением гармоний к основным тонам, к тонике, то есть эффектам, аналогичным перспективе в живописи?» [123, 378]. Иными словами, ладовая функциональность в произведениях с антропологической картиной мира стала выполнять энергичную функцию, ибо соподчиняла себе все элементы физического пространства. Отсюда возникает тенденция семантизации уменьшенных гармоний у романтиков, тональной сферы как центра устойчивости у композиторов – классиков, тонального плана всего произведения, подвижного гармонической логикой (от тоники через доминанту и субдоминанту к тонике).

Культурологическое сравнение теологической и антропоцентрической картин мира обнаруживает единство (общность) онтологического устройства. Время и пространство раскрывают меру онтологизма, способ вхождения в него. Однако онтологический смысл оказывается принципиально разным, ибо отражает разные концепции бытия культуры, разные концепции личности.

Взгляд на светскую культуру с высоты «христианской колокольни» отнюдь не отрицает того, что музыкальная наука уже достигла в опыте музыкальной европейской культуры, но позволяет иначе увидеть её наследие, познать её духовный смысл. На пути к такому познанию онтология становится «желанной точкой отбытия» (по выражению В. Жуковского).

Содержание онтологической концепции музыки, в том виде как она предложена в методологии, есть для музыкальной культурологи новая степень анализа духовных явлений культуры.

Подытожим наши рассуждения. Метафизическое мышление очень важно для анализа музыки, так как оно отражает важнейшие её свойства. Расшифровка смыслов в музыкальной теме, произведении, жанре, стиле у слушателя происходит при отсутствии предметного, материального мира. Ценность и содержание музыки заложены в ней самой и опираются на субъективный опыт и его описание (вербализацию) через метафизические категории. Познание, общение и понимание музыкального произведения как объекта анализа требуют привлечения дополнительных усилий и создают особую музыкальную герменевтику (искусство толкования). В

процессе музыкальной коммуникации (исполнение, слушание, сочинение) преобладают метафизические установки. Онтология – не только философская категория. Понимаемая в более широком культурологическом контексте она выступает в качестве критерия познания¹. В кризисные моменты развития обостряется внимание к феномену духовности, которая связывает человека с высшим совершенным миром (абсолютом). Вот почему внимание к онтологии становится знаменем времени, ибо она способна отразить синтезирующий, интегральный характер современного научного познания.

Литература

1. Бобровский В. П. *Функциональные основы музыкальной формы* / В.П. Бобровский – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Герцман Е. *Византийское музыкознание* / Е. Герцман – Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1988. – 256 с.
3. Зенкин К.В. *Музыка в богословско-философской системе Лосева* / К.В. Зенкин // Музыка і Біблія: Зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф. – К., 1999. – Вип. 4. – С. 39-44.
4. Котляревский И. *Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания* / И. Котляревский – К.: Муз. Україна, 1983. – 157 с.
5. Медушевский В.В. *О церковной и светской музыке* / В.В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 20-46.
6. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальных композиций* / Е.В. Назайкинский – М.: Музыка, 1982. – 318 с.
7. Орлов Г. *Время и пространство музыки* / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 358-394.
8. Фомин В. *Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему* / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99-135.
9. Холопов Ю. *Гармонический анализ: В 3 ч.* / Ю. Холопов – М.: Музыка, 1996. – С. 25-29.
10. Эскина Н.Г. *Слово стало плотью* / Н.Г. Эскина // Музык. жизнь. – М., 1993. – №13. – С. 19-21.

¹ Примечание. Напомним, что по мнению Ю. Холопова «...процесс познания состоит в нахождении закона, формирующего музыкальное явление, то есть того принципа, действие которого порождает в данных условиях именно данное явление» [9, 137]. Таким принципом в данном исследовании является онтология.

ВАРИАНТНОСТЬ: ВНЕСТИЛЕВОЙ И СТИЛЕВОЙ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Розглядаються універсальні властивості варіантності як системи логічних функцій, її критерії та основні рівні прояву у сучасній композиторській творчості. Надається визначення варіантності як різновиду прийому варіювання, варіантності як творчого метода.

Рассматриваются универсальные свойства вариантности как системы логических функций, ее критерии и основные уровни проявления в современном композиторском творчестве. Дается определение вариантности как разновидности приема варьирования, вариантности как творческого метода.

Under study are the universal units of variants represented as a system of logical functions with its criteria and main levels realized in the modern composers art. Variant is defined as a creative method.

Современный композиторский процесс трудно себе представить вне действия и активного участия вариантности в процессах формообразования. Вариантность как принцип музыкального развития в музыке II половины XX века дала все основания рассматривать ее как музыкальную универсалию. Актуальность изучения вариантности как творческого метода возросла в связи с тем, что композиторская практика XX ст. выявила системный характер ее функционирования. Вариантность во всем жанрово-стилевом контексте современной культуры является неперменным атрибутом и композиторских техник, и одним из важнейших принципов тематического развития, и, наконец, – методом художественного творчества. Выход на универсальный уровень ее рассмотрения обоснован различными аспектами функционирования.

Объектом нашего изучения является вариантность как музыкальная универсалия; предметом – вариантность как система логических функций. Научная цель исследования – рассмотреть вариантность в двух аспектах функционирования – внестилевом и стилевом. Задачи:

- представить вариантность как музыкальную универсалию;



*© **ВЕРБА Оксана Александровна** – старший преподаватель кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры.

- обозначить критерии вариантности как системы логических функций;
- показать уровни проявления вариантности в современном композиторском творчестве;
- рассмотреть вариантность как творческий метод в различном стилевом контексте.

Вариантность как принцип развития имеет общие и специфические способы обнаружения, внестилевые и стилевые. Сущность общего определяется приемом варьирования, универсальными свойствами вариантности как системы; сущность специфического – характерными свойствами вариантности как принципа музыкального развития в творчестве конкретного автора.

В. Медушевский в статье "О музыкальных универсалиях" отмечает: "Музыкально-специфическое всегда системно. Оно имеет корни в звуковом акустическом материале. Но корни – еще не все растение. Организм специфического с необходимостью включает в себя способы организации музыкального произведения, характер передаваемого содержания, художественные функции музыки, устройство музыкального языка и принципы его функционирования, механизмы восприятия и усвоения языка, социальные особенности бытования музыки..." [8, 178].

На любом этапе эволюции музыкального формообразования вариантность обнаруживает себя как музыкальная универсалия благодаря наличию в ней двух планов: *стабильного* как заданности и *мобильного* как фактора свободы преобразований. Оба плана тесно сопряжены друг с другом; инвариантный связан с освоением неких констант, имеющих в процессе вариантного развития значение тематических опор. По существу, именно стабильный (инвариантный) вектор служит механизмом обнаружения вариантности как единой художественной системы. Другой вектор – свобода вариантных преобразований – почти не знает преобразовательных ограничений, ибо актуализируется художественным сознанием композитора, его субъективным отношением к потенциалу вариантности.

Главной задачей при исследовании специфических универсалий В. Медушевский считает "обнаружение этой внутренней связности: любая обнаруженная универсальная закономерность должна быть последовательно рассмотрена с разных сторон – акустической, психологической, художественно-семиотической. Только возникающий в результате такого всестороннего осмотра целостный познавательный образ может служить адекватным отражением музыкально-специфического" [7, 158-161].

Добавим к этому критерии вариантности, которые являются показательными по отношению к любым формам ее проявления в современной музыке и составляют ее сущность. Это:

- свободно-синтаксические отношения вариантного процесса музыкального развития, проявляющиеся в особом характере тактовых членений. Тактометрическая система в условиях вариантного метода второй половины XX в. выступает в условно-разделительном значении, является "средством адаптации", условностью, облегчающей чтение и процесс разучивания нотного текста;

- многоканальная конфигурация – одновременное вариантное варьирование нескольких параметров музыкальной темы;

- принципиальное отсутствие ограничений в формах преобразования первичного интонационно-конструктивного образования (далее - ПИКО). Характер преобразований зависит от самых различных признаков, которые актуализируются типом художественного мышления композитора;

- развитие заданной звуковой идеи, ПИКО, на основе принципа *самодвижения* (по В. Бобровскому) [1];

- принципиальная открытость к качественному обновлению первоначальной идеи, к взаимодействию с другими принципами тематического развития (на этапе драматургического развития) и множественность ее решений (на заключительном этапе);

- отсутствие четкой структурированности этапов развития формы, когда граница между экспозиционным изложением и развивающими построениями оказывается условной;

- свойства непрерывности вариантных преобразований и неструктурированности композиционного процесса. Этапы внутри вариантных изменений предстают не как структурно оформленные построения, а как драматургические зоны;

- полифонизация развития, создающая абсолютную текучесть и слитность формы. К разряду полифонических средств вариантности относятся: техника прорастания, контрапунктические обновления, имитационность (в том числе и каноническая), может быть включена и комплиментарно-сонорная полифония, которая опирается на неиндивидуализированные мелодические формы. В основе такой формы лежит, как

правило, достаточно сложно организованный тематический фонд, включающий также мелодически индивидуализированные элементы.¹

- предварительное обдумывание композитором ритмического плана произведения с целью создания межтактовой ритмической асимметрии, дающей ощущение скользящего, мобильного звукового пространства. С помощью схем композитор просчитывает возможные варианты ритмической организации целого сочинения. В. Задерацкий приводит пример из опыта предварительной работы Б. Тищенко над поиском ритмического строения второй части Четвертой симфонии [4];

- *формирование* вариантной формы как *композиционной структуры*, которая оказывается результатом взаимодействия первоначальной заданности (ПИКО) и потенциальной свободы ее вариантных преобразований.

Каждый из этих признаков способен раскрыть специфику вариантности на разных уровнях организации произведения (интонационно-синтаксическом, композиционном, драматургическом). Важно также их суммарное проявление, органическое взаимодействие.

Итак, дадим определение вариантности в современной музыкальной композиции. **Вариантность** – это разновидность варьирования, выраженная посредством асимметричных изменений повторяемого **первичного интонационно-конструктивного образования**; это такой принцип обновленного повторения, который основывается на последовательных и одновременно стихийно-импровизационных преобразованиях исходного материала, при которых количество и качество составляющих его элементов может быть изменено.

Обозначим основные **уровни** проявления вариантности в современном музыкальном творчестве:

- вариантность как *техника организации звукового материала* (отбор центрального элемента системы);
- вариантность как *принцип тематического развития*;
- вариантная форма как *тип композиции*;
- вариантность как *метод художественного моделирования* в конкретном музыкальном произведении авторского мировидения.

Как показывает предложенная иерархия уровней вариантности, она не есть лишь частный принцип музыкальной логики, зафиксированный в

¹ Генетическое родство вариантных и полифонических приемов музыкального развития проявляется, в частности, в появлении таких терминов как "вариантно-подвижной контрапункт" (В. Задерацкий) [5, 67].

структуре музыкального произведения. Вариантность следует понимать в системе целостного способа художественно-творческого освоения мира.

В смысловой объем понятия "вариантность" также входит: 1) принцип сочинения, создания музыки, который мы трактуем как конкретную форму художественного моделирования мира; 2) принцип организации художественного целого, его ведущий структурообразующий фактор; 3) вариантность как слагаемое исполнительской интерпретации.

Трудно охватить всю область явлений в мире, подходящих к понятию "вариантность". Такие его свойства как процессуальность, последование ряда функционально равнозначных вариантов наблюдаются в генетике: рост в живой природе, строение цветка, демонстрирующие не механистическую повторность, а разнообразие в рамках подобного. В философии – это, с одной стороны, макровзгляд на мир, с надвременной позиции, с очень высокой степенью обобщения; с другой, – микровзгляд, изучение деталей "сквозь лупу".

Общие типологические свойства и признаки вариантности составили основу ее системного функционирования и обнаруживают ее универсальную природу. А конкретные формы проявления – подтверждают общую закономерность вариантного мышления: способность выступать методом композиции в самом разнообразном стилевом контексте. Такие характеристики вариантного метода, как импровизационность и процессуальность, нелогизированная природа преобразований и способность к накоплению значительных изменений для перехода в новое качество, – явились в музыке определяющими для взаимодействия вариантности с другими художественными принципами (контраст, производность, комбинаторика, сонатность). Все вышесказанное о вариантности как системе логических функций описывает вариантность как фактор музыкальной логики, действующий в широком историческом диапазоне.

Возникает вопрос, в каких случаях вариантность становится стилеобразующим фактором?

Попытаемся обосновать феномен вариантности как специфического способа отражения действительности; как целостного явления внутри художественной системы стиля композитора.

В своей трактовке понятия «стиль» мы опираемся на следующие определения: по Г. Григорьевой – это «разноуровневая система художественного единства» [3, 145], по В. Москаленко – «психологически обусловленная специфичность музыкального мышления, которая

выражается соответствующей системной организацией ресурсов музыкального языка...» [9, 88].

Стремление к индивидуализации, к поиску авторского стиля, выраженного через форму, стало, как известно, определяющим в музыке XX в. Открытия в области музыкального языка неизбежно приводят к возникновению новых принципов формообразования. Вариантность широко используется и становится имманентным свойством творчества Л. Ноно, О. Мессиана, Д. Лигети, Б. Тищенко, Г. Уствольской, Э. Денисова, В. Бибика, А. Щетинского и других композиторов XX века.

На основе многочисленных аналитических наблюдений над композиционными процессами в музыке современных авторов можно утверждать, что вариантность составляет не только уровень темообразования и формообразования, со своим самостоятельным композиционным результатом. Она включается в систему художественного стиля, благодаря чему ее логический потенциал становится стилеобразующим.

Вариантность обнаруживается в художественном сознании композитора, в системе его мировоззренческих установок, выступает как его творческий метод, как целостный способ освоения мира.

Вариантная форма есть результат сложных эволюционных процессов вариационного и вариантного формообразования. При несомненном родстве коммуникативных и семантических функций вариационной и вариантной композиций в XIX в., вторая из названных "отпочковывается" в самостоятельное функционально-структурное образование на определенном историческом этапе и в определенных национально-жанровых условиях. Историко-стилевой контекст ее рождения В. Цуккерман отмечал в творчестве М. Мусоргского [10], И. Лаврентьева акцентировала в этой связи вокальное творчество Шуберта [6]. В контексте нашего исследования было доказано стилевое многообразие проявления вариантности как метода в отечественной музыке 70-90 гг. минувшего столетия [2].

В процессе создания музыки вариантность в каждом случае выступает конкретным способом художественного моделирования. Это выбор жанровой модели, определенной композиционной структуры, формообразующих принципов, приемов развития, характера выразительных средств. В вариантной форме этот метод будет выступать ведущим структурообразующим фактором, основанном на конкретных приемах моделирования художественного целого. Таким образом, вариантность как метод мышления, как система логических функций имеет

универсальную природу, предваряет работу композитора и действует в самом процессе сочинения.

В заключении сформулируем некоторые выводы. **Вариантность как творческий метод** – это определенный способ художественно-творческого моделирования мира автором, план и механизм конструирования композиционного целого. Вариантная композиция XX ст., в свою очередь, является прототипом художественного сознания по таким параметрам в организации музыкального произведения, как *структурно-логический; тематический; драматургический*.

В результате, вариантность как музыкальную универсалию можно рассматривать в двух аспектах функционирования - внестилевом, в котором вариантность выступает фактором музыкальной логики, как специфическая **система логических функций** в организации музыкального целого, и – стилевом, когда она находит выражение в творчестве конкретного композитора, выступает как принцип художественного мышления.

Вариантности как принципу художественного мышления близка концепция постмодернизма как определенной системы ценностей и мировоззренческих основ личности конца XX века. Появление новых форм коммуникации, технологических и информационных новаций, обострение кризисных явлений во всех сферах общественной жизни – все эти факторы способствовали возрождению и актуализации вариантности как метода художественного мышления в качестве культурной парадигмы.

Вариантность соответствует новому типу мировоззрения и миропонимания современного человека, который предполагает свободу в освоении традиций и достижений мировой культуры без каких-либо ограничений и возможность их широкого включения в художественный процесс. Вариантность мировоззрения и плюралистичность сознания повлияли на ход художественного процесса в искусстве: сегодня отсутствует какой-либо один стиль или творческий метод. Вариантность можно наблюдать в невероятном разнообразии интерпретаций, в сочетании полярных концепций и непримиримых художественных оппозиций современности на основе их функционального равенства. В музыкальном искусстве сегодня происходит процесс синтезирования найденного раньше, обобщения достижений прошлого. Это соответствует вариантной логике мышления, объединяющей соотношение единого в разном и разного в едином. Художники оперируют арсеналом уже найденных средств музыкального выражения, смело соединяя в одновременности элементы стилевых систем разных исторических эпох.

На основе вариантного метода художественного моделирования композиторы искусно комбинируют знаковые характеристики стилей других композиторов, расширяя географию и временное пространство, создавая неповторимые постмодернистские метафоры.

Литература

1. Бобровский В.П. *Функциональные основы музыкальной формы*. М., 1978. – 332 с.
2. Верба О. А. *Вариантность и ее композиционные закономерности (на примере инструментальной музыки украинских и российских композиторов 70-90 гг. XX в.)*: Дис...канд. искусствоведения (17.00.03) / НМАУ им. П.И. Чайковского. - Киев, 2002. 265 с.
3. Григорьева Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50-80-е годы*. – М., 1989. – 208 с.
4. Задерацкий В.В. *Музыкальная форма: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений*. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
5. Задерацкий В.В. *Полифоническое мышление И. Стравинского*. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
6. Лаврентьева И.В. *Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней*. М.: Музыка, 1967. – С. 33-70.
7. Медушевский В.В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. Медушевский В.В. *О музыкальных универсалиях // Скребков С.С. Статьи и воспоминания*. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 176-212.
9. Москаленко В. *Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство*. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 87-93.
10. Цуккерман В.А. *Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник для музыковед. отд-ний муз. вузов*. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1987. – 235с.

О ДВОЙНОМ ЧЛЕНЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

На основе принципа двойного членения построена такая модель языка музыки, в которой план выражения состоит из первичных кодов, объединяющих однородные элементы, и интегрального кода (склада). Звук, который в семиологии считается первичным элементарным материалом музыки, рассматривается в данном контексте как сложный комплекс, принадлежащий плану содержания.

На основі принципу подвійного членування побудовано таку модель музичної мови, в якій виражальний план складається з первинних кодів, що поєднують однорідні елементи, та інтегрального коду (складення). Звук, розцінюваний в семіології як первинний матеріал музики, розглядається в даному контексті як складний комплекс, що належить до змістовного плану.

The language of music model is built in terms of the double articulation principle. There, the expression plan consists of primary codes and an integral code (setting). Sound treated in semiotics as music raw material is considered within a given context as a complex belonging to the content plan.

Проблема построения модели языка возникает в каждой области гуманитарного знания, так или иначе связанной с исследованием процессов коммуникации. Такие модели выстраиваются и в специальных отраслях, к числу которых относится теоретическое музыковедение, и в дисциплинах с самыми широкими интересами. Так, по словам У. Эко, «семиология рассматривает все явления культуры как знаковые системы, предполагая, что они таковыми и являются, будучи, таким образом, также феноменами коммуникации» [10, с. 33]. Построение обобщенной семиотической модели языка, если признается, что все языки культуры обладают сходной структурой, или систематизация различных моделей, если считать, что особенное в структуре каждого из языков культуры преобладает над общим, требует адекватной интерпретации данных, накопленных специальными дисциплинами. Эта задача, как представляется, не была до конца решена в фундаментальных



*© ПРИХОДЬКО Игорь Михайлович – старший преподаватель кафедры теории музыки ХГУИ им. И.П. Котляревского.

семиологических трудах. Вместе с тем, хотя исследования музыкального языка имеют в отечественном музыкознании давнюю историю, семиотические процедуры, в силу ряда причин, в них практически не применялись. **Актуальность** настоящей статьи обусловлена, таким образом, ролью, которую играет изучение языка и коммуникации в современной гуманитарной науке, а также недостаточной проработкой данного вопроса в отечественной музыкальной науке.

Объект настоящего исследования – музыкальный язык. **Предметом** исследования, а точнее, инструментом, позволяющим получить новые сведения об объекте, становится принцип двойного членения. Достижений отечественных музыковедов, в первую очередь Л. Мазеля [6, 7], М. Арановского [1] и Е. Назайкинского [8, 9] в области исследования музыкального языка интерпретируются в рамках семиотической модели двойного членения. Эта модель была выработана лингвистами Копенгагенской школы и распространена впоследствии К. Леви-Стросом [3, 4, 5] в качестве универсального принципа на исследование структуры всякого языка, функционирующего в культуре.

Анализ Леви-Строса имеет тот серьезный недостаток, что, если ученому не удастся обнаружить структуру с двойным членением в той или иной совокупности артефактов, то они исключаются из соответствующей области культуры. Например, нефигуративная живопись и додекафонная музыка, с точки зрения Леви-Строса, суть проявления не искусства, но его разрушения. Охваченный критическим пылом, ученый допускает несколько серьезных ошибок в анализе музыкального языка. Наша задача состоит в том, чтобы показать, что эти ошибки носят частный характер и не делают модель, основанную на принципе двойного членения, неприменимой к языку музыки, как полагают оппоненты Леви-Строса.

Целью предпринимаемого исследования является разработка такой семиотической модели музыкального языка, которая учитывала бы как принцип двойного членения в качестве структурной основы, так и аргументы противников универсализации этого принципа.

Выдвинутое Леви-Стросом требование экстраполяции структурных закономерностей, присущих вербальным языкам, на всю совокупность языков культуры встретило ряд серьезных возражений со стороны У. Эко. В его монографии «Отсутствующая структура» содержится подробный критический анализ взглядов Леви-Строса, изложенных в целом ряде фундаментальных монографических исследований, статей и интервью. Собственно, **обзор литературы** может быть ограничен именами Леви-Строса и Эко, поскольку, во-первых, их работы поражают разнообразием

привлекаемых материалов и весьма авторитетно представляю соответствующие позиции в зарубежной науке, а во-вторых, насколько нам известно, ни в отечественном музыкознании, ни в трудах отечественных структуралистов, модель, опирающаяся на принцип двойного членения, для исследования языка музыки не привлекалась.

Оба автора в своих исследованиях апеллируют к европейской музыкальной культуре: Леви-Строс - дабы обосновать свои взгляды на кризис авангардного искусства (применительно к музыке, тех ее направлений, которые порывают с принципами тональной организации), Эко - для подкрепления положения о структурном многообразии кодов. Поэтому представляется необходимым подвергнуть более тщательному обследованию само, так сказать, поле битвы, то есть совокупность выразительных средств европейского музыкального искусства и принципы их организации.

С точки зрения Леви-Строса в структуре всякой коммуникативной системы должно быть обнаружено членение на два плана – содержания и выражения. В вербальном языке первый, «смысловой» план состоит из неисчисляемого количества значащих единиц, именуемых монемами. Из них в процессе сложения дискурса формируются синтаксические единства – синтагмы. Второй, «конструктивный» план языка складывается из ограниченного количества единиц, организованных парадигматически и выполняющих исключительно функции конструирования единиц смыслового уровня. Единицы второго членения, лишенные смысловых значений, именуются фонемами. Всякий язык культуры, согласно Леви-Стросу, функционирует как единство двух этих составляющих [5, с. 37-38; 10, с. 145]. Структуру с двойным членением он обнаруживает или полагает, что обнаружил, в том числе и в музыкальном языке, где интервалы и аккорды должны быть монемами, семантическими единицами, а звуки, их составляющие, образовывать единицы второго ряда, фонемы. Отказ композиторов Второй венской школы и их последователей от тональной организации музыки, устанавливающей правила - надо полагать, незыблемые - сочетания звуков по вертикали и горизонтали. оказывается в его интерпретации отказом от использования семантических единиц первого плана и разрушением двойного членения языка. Следовательно, авангардная, в особенности нелюбимая ученым додекафонная музыка, использующая якобы только второе членение музыкального языка, оказывается вообще бессмысленной.

Странно, что Леви-Строс, столь скрупулезно внимательный, когда речь идет об исследованиях в области структурной антропологии,

выстраивает свою модель музыкального языка без учета в достаточно полном объеме исторического опыта хотя бы европейской музыкальной культуры, ограничившись лишь ссылками на принципы организации музыкального материала, типичные для ее классико-романтического периода. Кроме того, ученый игнорирует опыт внеевропейских музыкальных культур, которые радикально отличаются от европейской своей высотной организацией, в частности, отсутствием требования жесткой упорядоченности вертикали. Наконец, Леви-Строс не услышал или не захотел услышать многочисленных заявлений Шенберга и Веберна о том, что их сочинения теснейшим образом связаны со всей европейской музыкой предшествовавших двух столетий и являются логическим продолжением эволюции принципов тональной организации, не говоря уже о том, чтобы попробовать обнаружить эту преемственность. Вместо этого он вычеркивает творчество авангардистов из разряда музыкальных явлений. Мы не будем здесь углубляться в спор о ценности их музыки. Заметим лишь, что невозможность или нежелание расшифровать сообщение не означает отсутствия кода, по правилам которого оно формируется: если я не понимаю по-китайски, это не означает, что китайский язык лишен смысла.

На первый взгляд, такая уязвимость позиции Леви-Строса должна свидетельствовать о правоте оппонировавшего ему Эко. В самом деле, сейчас, когда произведения композиторов Второй Венской школы или Пьера Булеза, вызывающие столь явное раздражение французского структуралиста, повсеместно исполняются и причислены к классическому наследию, трудно серьезно относиться к попыткам их критики с позиций слушательского опыта, воспитанного на образцах классико-романтической музыки. Однако более внимательное рассмотрение аргументов обоих ученых показывает, что взгляды Леви-Строса дают возможность для плодотворного развития как раз той, включающей критику универсальности принципа двойного членения, теории, которую строит Эко - общей теории коммуникативных кодов.

Утверждая, что только процесс кодирования информации является действительно обязательным для любой коммуникативной системы, Эко предлагает считать языки культуры кодами. Структура, основанная на двойном членении для кода совершенно необязательно, и Леви-Строс, как считает Эко, попадает в «высшей степени коварную и хитроумную» ловушку из числа тех, которые расставляет «миф о двойном членении» [10, с.145]. Многочисленные примеры кодов, вообще не оперирующих семантическими членениями, обладающих только одним семантическим

уровнем, имеющих подвижную артикуляцию, когда одни и те же элементы могут попеременно относиться то первому, то ко второму членению [там же, с.150-153], призваны показать ошибочность концепции Леви-Строса, неуниверсальность структуры двойного членения в контексте культуры. К числу кодов с подвижной артикуляцией Эко относит и тональную музыку, сравнивая ее в структурном отношении с... колодой игральных карт. Такое на первый взгляд странное и малопочетное для музыки сравнение на самом деле не лишено изящества. Подвижная артикуляция в случае с колодой карт означает, что в некоторых карточных играх семантическими единицами, участвующими в установлении правил, оказываются только масти, в других - только старшинство, существуют также игры, в которых значимы и масти, и старшинство. Аналогично, по мнению Эко, функционирует и систему средств тональной музыки, различные элементы которой можно интерпретировать то в качестве смысловоразличительных, то служебных, дифференциальных¹. Рассмотрим, однако, более внимательно, что итальянский семиолог считает элементами кода: «Звуки звукоряда являются фигурами, артикулирующимися в знаки, наделенными значением (синтаксическим, но не семантическим), как например, интервалы и аккорды; эти знаки складываются в музыкальные синтагмы, однако, если имеется определенная мелодическая последовательность, узнаваемая независимо от того, на каком инструменте она исполняется и каков ее тембр, я принимаю ощущение менять тембр каждого звука, то слышу уже не мелодию, но последовательность тембров, следовательно, высота звука перестает быть смысловоразличительным признаком, становится факультативным вариантом, тогда как тембр оказывается смысловоразличителем. Смотря по обстоятельствам тембр, представляющий собой фигуру, может превращаться в знак с определенными культурными коннотациями, например, звучание волынки ассоциируется с пасторалью» [там же, с.151-152].

Эко, по-видимому, не позаботился о том, чтобы подкрепить свой мысленный эксперимент с восприятием мелодии практически - иначе он с удивлением обнаружил бы, что в смоделированной им ситуации чередование тембров оказывается скорее не смысловоразличителем, а «смыслоуничтожителем». Ощутимо меняя тембр каждого звука, можно добиться настолько радикального разрушения линейного единства, что тембр действительно окажется значимым, ведущим признаком, но уже в ином коде: самостоятельное тембровое оформление каждого элемента

¹ В терминологии, которую использует Эко, первые именуются знаками, вторые – фигурами.

является правилом кодирования, присущим сериальной технике. В качестве примера поневоле напрашивается эксперимент Веберна с оркестровой транскрипцией ричеркара И. С. Баха, который породил произведение, принадлежащее скорее авангарду, чем барокко, скорее Веберну, чем Баху. Но это частное замечание, на деле только подтверждающее наличие в музыкальном языке множества правил кодирования, хотя и неожиданным для автора образом.

Более серьезное замечание касается механизма двойной артикуляции, то есть возможности для элемента превращаться из синтаксического, не наделенного значением, в семантический, смысловозначительный. Эко говорит о тембре или высоте звука, но дело в том, что тембру или высоте звука, чтобы стать смысловозначительным, надо вначале быть услышанным. То есть надо находиться во взаимодействии с другими элементами: тембр волынки сам по себе, как и любой другой тембр, невозможно услышать, если только он не реализуется в звуке, обладающем, кроме тембра, определенной протяженностью (длительностью) и высотой, желательной определенной, удерживаемой на протяжении некоторого минимально достаточного для ее восприятия времени. А такого рода взаимодействия вообще не могут осуществляться на уровне кода, какой бы структурой он не обладал, ибо код есть виртуальный, чувственно не воспринимаемый набор элементов и правил, а воспринимаем мы лишь сообщения, возникшие на основе кода. Сказать, что тембр становится смысловозначителем в музыкальном сообщении – примерно то же самое, что объявить приставку подлежащим.

«Звуки звукоряда», о которых говорится в начале приведенной цитаты, представляют собой на самом деле высоты звуков, то есть определенным образом закодированную частоту колебаний: звукоряд представляет собой лишь схему дифференциации высот на основе определенного правила, называемого музыкальным строем. В этом смысле они наделены синтаксическим, служебным значением, как и соотношения высот. Ошибался, стало быть, и Леви-Строс, полагая интервалы и аккорды «монемами» музыкального языка – они являются элементами плана выражения, «фонематической» организации. Но в синтагмы могут артикулироваться не высоты или тембры, а только звуки, обладающие и высотой, и тембром. Не забудем так же о длительности и громкости...

Оказывается, что Эко, как и Леви-Строс, попадает в «хитроумную ловушку». Но для него ловушку приготовил сам музыкальный язык. Дело в том, что членение на планы содержания и выражения приблизительно совпадает с предложенным еще Соссюром разделением структуры языка в

целом (le language) на две составляющие – язык как совокупность общих норм и правил (le langue) и речь как в каждом случае индивидуальную реализацию этих норм и правил (la parole). Эко, как и Леви-Строс, оказался не в состоянии корректно разделить в музыкальном языке виртуальные, чувственно не воспринимаемые закономерности кода и музыкальную речь, совокупность музыкальных высказываний, опирающихся на код. Более того, вследствие этого размытыми оказываются границы между разными кодами европейского музыкального языка.

Чувственно воспринимаемый звук есть в музыкальном языке, каким бы частным кодом он не оперировал, единица плана содержания, имеющая сложную и неоднородную структуру. Именно мерцание этой структуры, столь завораживающее в музыкальном высказывании, не позволило Эко разглядеть за планом содержания план выражения. Ослепленный чувственной яркостью плана содержания, Эко просто не увидел, что звук, которым оперирует музыка, есть не «сырой материал», не элементарная, далее неделимая единица, а синтетическое речевое единство. Даже согласившись считать отдельный звук элементарной единицей музыкального высказывания (но не кода!), необходимо понимать, что звук, который звучит в музыке, ослепляя ученого и надолго превращая его в обычного слушателя, возникает в результате сложного синтеза элементов, осуществляемого в ходе ряда процедур.

Первая из них – отбор, но не звуков, а отдельных акустических параметров, допущенных в данной системе в качестве служебных элементов. К использованию в музыкальном языке допускаются не звуки как чувственно воспринимаемые данности, а их высота, длительность, громкость и тембр. Эти параметры образуют набор первичных кодов плана выражения. Каждый код выстраивает парадигму однородных элементов, устанавливает дифференциальные отношения между ними, которые могут изменяться в процессе исторического развития. Эко совершенно прав, говоря, что «звуки звукоряда» (читай: высоты звуков) артикулируются в знаки, наделенные синтаксическим значением. Вызывает возражение только терминологическая путаница: если мы говорим о знаке, то имеем в виду элемент смыслового плана, а правила сочетания звуков по высоте, интервалы и аккорды, представляют собой элементы плана синтаксического. Ученый, возражая против уподобления кодов культуры словесному языку, не допускает, видимо, возможности, что у какого-то из них план выражения может быть организован настолько сложно. Специфика языка музыки, его отличие от языка вербального обнаруживается в разнородности элементов плана выражения и

множественности правил их кодирования, то есть в наличии на уровне плана выражения нескольких первичных кодов. Далее, в языке европейской музыкальной культуры устанавливаются правила сочетания единиц различных первичных кодов. Возникает, все еще на уровне плана выражения, интегральный код – правило объединения разнородных элементов. Мы предлагаем использовать для его определения понятие «музыкальный склад», которое в отечественном музыкознании пока еще не обрело четкого терминологического статуса, однако представляется способным описывать процессы интеграции разнородных элементов.

Полифонический склад в европейской музыке эпохи Возрождения оперирует неравномерно-темперированным или натуральным строем (высота), мензуральной ритмикой (длительность), возможностями смешанного хора (тембр). Невозможно не увидеть взаимозависимости между многократно отмечавшейся в литературе «вокальностью» натурального строя и преимущественным использованием в этой системе тембра человеческого голоса. Звуки разной высоты перетекают друг в друга в соответствии с требованиями модальной организации, и нигде – кроме, как указывал еще Танеев, каденций – не образуя более сложных вертикальных связей. Мензуральная ритмика обеспечивает равномерность распределения акцентов между мелодическими линиями, текучесть музыкальной ткани и подчиненную роль вертикальных образований. Говоря же о роли динамики, приходится вспомнить о подвижной артикуляции, при которой некоторые элементы не участвуют в формировании «правил игры».

Музыка венских классиков представляет гармонический склад, интегрирующий равномерно-темперированный строй, регулярно-акцентную метрику, дифференцированную систему микро- и макродинамики, ведущую роль инструментального начала в системе тембров. Равномерно-темперированный строй раскрывает богатейшие возможности высотной организации в условиях широкого применения инструментальных тембров и их заметного влияния на вокальную культуру. Регулярно-акцентная метрика, «спрессовывает» многоголосие в аккорд как основной элемент звуковисотной организации и образующей особый тип синтаксиса. Свой вклад в формирование композиционных схем вносит дифференциация динамики, включающая контраст сопоставлений, так и непрерывность развития в качестве важных формообразующих факторов. Пытаясь распространить правила кодирования, присущие этому складу, на додекафонию, Леви-Строс, что последняя воплощает иные принципы и принадлежит к иному складу, полифоническому в своей

основе. Правила сочетания звуков по высоте в додекафонии элиминируют вертикальные структуры гармонического склада и, как следствие, ослабляют роль регулярно-акцентной метрики, отменяют действие синтаксических структуры, действовавшие в европейской музыке классико-романтического периода. Уже в творчестве Веберна создаются новые принципы кодирования элементов музыкального языка, приведшие в результате к возникновению сериальной техники и пуангилистического склада.

Приведенных примеров, как представляется, достаточно для иллюстрации того, взаимодействие первичных кодов плана выражения описывается вполне удовлетворительно, если понимать «склад» как термин, указывающий на установление связей между ними. Проблема отбора звукового материала и способов его организации является, согласно И. Котляревскому, центральной проблемой музыкально-теоретической системы [2, с. 10-11, 28-29]. Таким образом, изучение устройства плана выражения и механизмов образования плана содержания в музыкальном языке оказывается одной из важнейших предпосылок не только семиологической, но и музыкально-теоретической рефлексии.

Разумеется, одной лишь констатацией того, что связи между разнородными элементами существуют, ограничиться нельзя: одним из важнейших направлений в дальнейшем исследовании музыкального склада должно быть их выявление и описание. Кроме того, важно установить критерии разграничения области применения различных складов.

В качестве **вывода** из проведенного исследования можно констатировать, что структура музыкального языка, в том ее варианте, которым оперирует европейская музыкальная культура, наделена двойным членением. Специфика этой, по-видимому достаточно универсальной, структуры состоит в неоднородности плана выражения и наличии в нем, наряду с первичными кодами, правила которых управляют однородными элементами, интегрального кода (музыкального склада), правила которого устанавливают соответствия между единицами различных первичных кодов. Подвижность артикуляции кода не отменяет действия принципа двойного членения музыкального языка и реализуется в этом языке не как возможность для различных элементов перемещаться из плана выражения в план содержания и обратно, а как различные способы актуализации первичных кодов в разных интегральных кодах.

Обнаружилось также, что разрешению проблемы из области семиотики могут воспрепятствовать причины, относящиеся к иной

области. Еще в середине XIX века Эдуард Ганслик предупреждал некоторых музыковедов и критиков, склонных руководствоваться в своих суждениях исключительно восприятием, что невозможно постичь сущность вина, напиваясь. Предостережение это, по-видимому, сохраняет свою актуальность и по сей день. Причиной того, что Леви-Строс и Эко не сумели корректно выполнить процедуру разделения речи и языка, планов выражения и содержания оказалось невыполнение более фундаментальной феноменологической процедуры, состоящей в необходимости вынести за скобки непосредственные данные чувственного восприятия. В результате исследование общих механизмов кодирования, которые действуют при формировании музыкальных сообщений, было подменено индивидуальной интерпретацией результатов, полученных при раскодировании.

Извлекая урок из анализа заблуждений семиологов, необходимо признать не только значительную ценность выдвинутых ими гипотез для музыковедения, но и видеть перспективы сравнительного анализа языков культуры, обладающих двойным членением и лишенных этого структурного признака. Если удастся обнаружить, что он является обязательным для языков всех искусств, то это дает основания надеяться на построение более строгой модели функционирования различных кодов культуры.

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: «Композитор», 1998. – 343 с.
2. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения. – К.: «Музична Україна», 1983. – 158 с.
3. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. – 383 с.
4. Леви-Строс К. Путь масок: сб. статей/ Пер. с французского, сост., вст. статья и примечания А. Б. Островского. – М.: Республика, 2000. – 399 с.
5. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1985. – 535 с.
6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: «Советский композитор», 1991. – 376 с.
7. Мазель Л. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.
8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – С.-Пб., ТОО ТК «Петрополис», 1988. – 432 с.

II. МУЗИЧНА І ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

УДК 372.3+792.072+371

А. Литко*

“МУЗЫКА ДУШИ”: из опыта режиссерской работы

В статье рассматриваются общее и специальное содержание понятия «музыкальность» как важнейшего аспекта актерской педагогики.

В статті розглядаються загальний та спеціальний зміст поняття “музикальність” як найважливішого аспекту акторської педагогіки.

Under study is general and specific contents of the notion “musicality” as one of aspect of actor’s performing pedagogics.

«Всё, что художник выражает в своём искусстве, должно соответствовать его глубочайшим убеждениям, а в каждом отдельном случае – его внутреннему видению дойного произведения»

В.Лютославский

В связи с главной установкой актёрской педагогики на воспитание в молодом актёре гармонии всех профессиональных качеств, которые востребует синтетическая природа театра, возникают специальные задачи. Среди них – особые требования к музыкальности и пластике в процессе профессионального обучения актёра.

Для начала определим своё отношение к музыкальности, а затем сформулируем требования, которые она предъявляет начинающему актёру. Музыкальность — это сложное индивидуально-психическое свойство личности. Существует мнение, что музыкальность присуща каждому человеку. Однако для нашего ракурса (методики обучения актёра) важна не эта генетически заложенная потенция, а способность



© **ЛИТКО Анатолий Яковлевич** – Засл. деятель искусств Украины, зав. кафедрой мастерства актёра ХГУИ им. И.П. Котляревского.

проявления музыкальности в конкретной деятельности. Иными словами, музыкальность для актёра – это одна из слагаемых его профессионализма.

Условия сцены требуют от актёра определённых навыков пения, игры на общераспространённых инструментах (гитара, фортепиано), характерных для домашнего музицирования, а также исполнения романсов, народных песен, что требует высокого уровня обученности. Указанные задачи профессионального проявления музыкальных способностей для актёра решаются, безусловно, не в театральном классе, а являются обязательными в качестве *предпосылки*. Важно различать в структуре музыкальности соотношение врождённого (так называемого, генетического кода) и индивидуально приобретённого опыта - занятий музыкой.

Известно, что актёр, способный выступать ещё и как исполнитель песен, выгодно отличается от „молчащего" актёра. Следовательно, от студента I курса педагог вправе требовать развития, заложенного в структуре его личности музыкального дара. Как это делать? Через систему конкретных задач, напрямую связанных с актёрскими задачами. Поэтому завершим разговор о музыкальности как *необходимой объективной предпосылки профессионального обучения* молодого актёра выводами — ссылками на авторитеты в области музыкальной педагогики и психологии восприятия.

Так Н.Римский-Корсаков разделял *специфические* музыкальные способности и *высшие* слуховые способности. К первому относится музыкальный слух – «способность верно петь или наигрывать мелодию или фразу», в котором различают слух ритмический и слух ладогармонический [1]. Что касается высших слуховых способностей, то они выражаются, по мнению композитора, в способности к музыкальному представлению музыкальных тонов без их непосредственного восприятия.

Наличие развитого внутреннего слуха служит основанием для образования способности, которая очень важна для актёра – её Н.Римский-Корсаков называет «архитектоническим слухом и чувством музыкальной логики». Высший смысл и предназначение всех указанных качеств — постижение законов красоты, испытать «любовь и увлечение искусством» [1].

Известный западный психолог Л. Крис в работе «Что такое музыкальность» характеризует этот феномен с позиции её распространения на иные творческие сферы и способности [2, 14]. При анализе музыкальности как индивидуально-психической характеристике личности автор разделяет интеллектуальный, эмоциональный и

творческий аспект. Наиболее важный для нас вывод звучит так: познание музыки необходимо для пробуждения творческой фантазии и воображения.

Э.Виллемс в монографии «Психологические основы музыкальных способностей» рассматривает мелодию, гармонию и ритм как «элементы самой жизни» [3]. Поэтому при восприятии музыки человек испытывает одухотворённость благодаря комплексу реакций физиологического, эмоционального и интеллектуального уровней. Реакции на музыку (отметим триединство в устроении «тело - душа - дух», которое, собственно, и составляет структуру музыкального воздействия) способствует обнаружению степени музыкальности, позволяют как-то формировать и развивать музыкальные способности в дальнейшем профессиональном обучении.

И завершим обзор литературы мнением известного русского психолога Б.Теплова. В работе «Психология музыкальных способностей» он даёт определение музыкальной одарённости и предлагает отличать две группы музыкальных способностей: *специальные* и *музыкально-эстетические* [4, 24]. В дальнейшем мы будем останавливаться на второй группе, которая, по нашему мнению, соответствует специфике актёрского мастерства.

Музыка в партитуре спектакля или что должен знать первокурсник об эстетике музыки в театре

Теперь перейдем к изложению наблюдений по теме музыка и театр в аспекте обобщения личного опыта работы в театре в качестве режиссёра.

Скажу сразу, что я не представляю себе постановку спектакля без музыки. За свою творческую жизнь я поставил более 200 спектаклей в разных профессиональных театрах Украины, Болгарии, Польши и других стран, начиная со студенческой скамьи. Меня всегда интересовала музыка, но не как функция сопровождения, служебно-фонирующая, поддерживающая. Меня интересовало то, какую образную и драматургическую нагрузку несёт музыка в общей партитуре спектакля? И в результате всего моего творческого пути и исканий я пришёл к выводу, что *музыка сама* по себе *является образом*. Музыка есть большой образ, а если делать её роль служебной, то это не приносит никакой пользы.

Музыка способна решать задачу за актёра, влиять на драматургию. Так было при постановке «Ричарда III» в театре им. Т.Г.Шевченко, когда

пришлось снять целые «куски» шекспировского текста для того, чтобы звучала музыка.

В ином случае, в спектакле «Седьмая свеча» в том же театре композитор специально писал музыку, стараясь выразить идею, тему. Но мне было этого мало, и я приостановил работу над спектаклем. Одно дело, когда музыка в спектакле просто звучит, и ты её воспринимаешь в каком-то заданном ключе. Иное дело – услышать музыку внутри себя. И вдруг случайно в другом городе я услышал неизвестную мне музыку, которая была созвучна тому, что я слышал внутренним слухом. Я помчался к своим актёрам и всем эта музыка пришлось по душе, и она зазвучала в том спектакле. Вывод: музыка должна звучать в твоей душе, когда ты работаешь над определённым образом, её нужно слышать душой.

В работе над «Интервенцией», спектакле о революции, было очевидно то, что надо раскрыть тему сначала драматургически, затем через актёра, а потом уже обсуждать роль музыки. Но со временем я понял, что режиссёр должен участвовать в со-творении музыки для спектакля, как соавтор: она должна идти своей отдельной дорогой не мешая, согласно общему плану спектакля. Последние десять лет я работал, отдавая дань музыке как большому образу.

Теперь несколько соображений относительно вузовской программы подготовки актёра для драматических театров. Требования для студентов I курса не включают музыку в качестве специальной задачи. На первоначальном этапе ставится цель освободить начинающего актёра от зажима. Я задаю вопрос: «Почему молодёжь так любит дискотеку?». Потому, что там молодой человек снимает с себя маску, которую его заставляет надевать общество и воспитание. И на дискотеку он стремится в поисках себя естественного. То есть ответ прост: молодёжь любит и ходит на дискотеку за раскрепощением. Музыка — условие для этого. Этюды, которые необходимо поставить студенту-первокурснику, имеют ту же, по сути, сверхзадачу - раскрепостить внутренний потенциал актёра, раскрыть его природу, органику. И музыка помогает это сделать. Я ставлю перед студентом конкретную задачу: - «Звучит музыка. Вырази её через пластику». Другой вариант: - «Прочти своё любимое стихотворение. А теперь станцуй его». И это приносит свои плоды. Включение музыки в творческое развитие фантазии и воображения, на мой взгляд, важнее десятка томов теоретических работ о технике актёра, и поэтому необходимо пересмотреть программные требования с учётом роли музыки.

Музыка, наряду со словом и пластикой, должна стать органической частью актёрского мастерства. На примере студентов I курса я вижу

плодотворность музыкального «почина», так как в своих новых работах они уже не могут без участия музыки в работе над этюдом. Ребята ощущают в этом настоящую потребность, они «слышат» свой замысел изначально музыкальным.

Есть искусство балета, есть опера. Но я говорю о музыкальной образности спектакля. Я хочу сформировать такой тип актёра, который будет одинаково владеть эстетикой тетра академического и современного шоу-спектакля (в диапазоне требований от режиссёра уровня М.Захарова до эксперимента в духе А.Жолдока). Речь идёт о музыкальности — составной профессионализма молодого актёра. Музыка способна интегрировать личность. Как именно? Я отвечу поэтической метафорой В.Маяковского: «А вы ноктюри сыграть могли бы на флейте водосточных труб?»).

Вдумайтесь, какой выразительности можно достичь, если заставить звучать музыку души, услышать музыкальность образа и передать его в актёрской пластике! Именно так я ставлю задачу — единство музыки и пластики. Их соотношение лежит в основе развития психофизики актёра.

Например, в моей группе сейчас студенты работают над постановкой «Кармен» по П.Мериме, где всё будет построено на ритме. Собственно музыки не будет. Только ритмическая пульсация! И это не просто отстукивание каких-то ритмов; главное — смысловая нагрузка, цель которой заключается в раскрытии драматургии образа с помощью именно такого музыкального решения. Да, действие происходит в Испании, хотя для меня этнический колорит или характер никогда не были самоцелью. Намного интереснее и важнее показать психологию образа. И здесь возможности музыки не ограничены и не сводимы к простой иллюстрации. Повторю, что современный актёр должен владеть совершенно разными эстетиками в равной мере, чтобы выжить, чтобы быть востребованным сегодня. Это качество называется мобильностью. Именно таким должен быть современный актёр: добиваться мобильности, магнетизма, универсальности. И в этом ему поможет музыка, так как именно она — условие воспитания интегративных качеств личности актёра, в первую очередь, музыкальности и пластики, Я формулирую кредо для начинающего актёра с учётом опыта музыки: Я СЛЫШУ - значит Я МОГУ.

«Найти себя»

«Я сочиняю восприятие»

В.Лютославский

Несколько замечаний, относительно кардинальной переоценки существующих вузовских программ по подготовке актёров драмы. Да, пьеса — это, прежде всего, текст. Есть «говорящие» театры, чья эстетика предполагает, в первую очередь, ясное воплощение слова - через текст. Но я хочу от актёра другого: чтобы он в тексте услышал музыку, и через неё воплотил образную систему пьесы. «Музыка души» даст психологически верное решение образа. Для примера расскажу один эпизод из режиссёрской практики. Может быть, это не о музыке, но о звуке и его роли в спектакле.

Речь пойдёт о спектакле «Не стреляйте в белых лебедей». Я поставил задачу перед звукорежиссёром, когда понял, что не найду необходимую для меня авторскую музыку для спектакля: «Можете мне найти музыку тишины?». И ребята (два Бори – один маленький, другой - большой) послали в Люботин, ночью ждали рассвета. Когда пригрело солнышко, они записали звуки капли – с листика на листик. Это были капли росы! Лучшей тишины я никогда не слышал! Я искал эквивалент музыки и его услышал! Капли росы – как образ тишины. И это не метафора, это значительно больше. Эта находка подтвердила то, что я на правильном пути.

Поиск музыкального решения того или иного образа должен определять весь процесс обучения актёрскому мастерству. Я исповедую синтетический ТЕАТР, чтобы душа так пела, так актёр «станцевал» свой текст, чтобы в конце концов всё было понятно и без него. Иначе говоря, я ставлю перед начинающим актёром сверхзадачу с первых шагов: СИНТЕЗ музыки, слова и пластики.

Я ищу этого в каждом молодом актёре. Почему? Если раньше в театре существовала практика, согласно которой репертуар держался на пяти-шести актерах-корифеях, то сейчас он выдвигает уже другие требования. Нельзя плодить откровенную «серятину» для заполнения «вакуума» в театре. Вот поэтому я хочу, чтобы студенты театрального отделения уже с I-II курсов пели и играли Б.Брехта, слушали И.С.Стравинского и А.Шнитке, чтобы они вживались в эту музыку, думали под нее, и она не отталкивала своей сложностью.

Когда я наблюдаю, как работают студенты над «Юноной» и слушаю их репетиции хора, я считаю, что это правильно, потому что, пусть ещё даже не всегда осознанно, их музыка заставляет В-СЛУШИВАТЬСЯ друг в

друга. Во время пения они так слушают друг друга. А ведь за этим стоит большее: они объединяются, думают вместе, ищут. Так приходит понимание ансамбля, единства. Может быть, я делаю «перебор», но меня это не пугает. Эту сверхзадачу надо ставить сразу, а не потом - по кусочку с каждым шагом. Я думаю, что надо и дальше двигаться по этому пути, не боясь, что ребята не справятся. Необходимо, чтобы они сами к этому пришли, в результате собственных испытаний, ошибок, сомнений.

Сегодня нужно стремиться к тому, чтобы каждый из них вышел из института грамотным, с мощным потенциалом, желанием и уверенностью, что он может создать СВОЙ ТЕАТР. А для этого он должен уметь его У-СЛЫШАТЬ. Это тоже проблема музыкальности. Я уверен в этом на все 100 процентов. Программу учебных курсов также нужно развивать в эту сторону.

Литература

1. Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки, СПб, 1911.
2. Остроменский В. Восприятие музыки как педагогическая проблема. – К.: Музыка Украины, 1975. – 198 с.
3. Willems E. Les bases psychologiques de l'education musicales. Paris, 1958. – С.6-7.
4. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.: Изд-во АН РСФСР, 1947.

УДК 792.071.2.028

А. Лобанов*

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ У МЕТОДИЦІ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ НА ПЕРШОМУ РОЦІ НАВЧАННЯ

У статті розглядається проблема виховання молодих акторів за системою К.С.Станіславського у ракурсі практичного втілення її у процес навчання у театральному вузі. Даний аспект продовжує бути проблемним у театральній педагогіці у плані широкого спектру впливу на молодь сучасних засобів масової інформації та пропаганді інших методів впливу на виховання, психіку та психологію несформованої творчої особистості. Стаття базується на власному педагогічному досвіді професора Лисенка С.В.,



*© **ЛОБАНОВ** *Анатолій Петрович* – доцент кафедри майстерності актора ХДУМ ім. І.П. Котляревського, Засл. артист УРСР.

народного артиста України, у творчій майстерні якого працював автор.

Статья посвящена проблеме воспитания молодых актеров по системе К.С. Станиславского в ракурсе практического воплощения ее в процесс обучения в театральном вузе. Данный аспект продолжает быть проблемным в театральной педагогике в плане широкого спектра влияния на молодежь современных средств массовой информации и пропаганде иных методов влияния на профессиональное воспитание, психику и психологию несформировавшейся творческой личности. Статья базируется на личном педагогическом опыте профессора Лысенко Е.В., народного артиста Украины, в творческой мастерской которого работал автор.

In this article there was realised an attempt to select methodological principles of educating students of drama schools, institutes and colleges. Building on K.S. Stanislavsky's works concentrates attention of pedagogues, who teach acting on applying the principles of K.S. Stanislavsky's Ethics into the educational process beginning with the first classes of actor's mastery. This should be the basis of artistic personality formation of a future actor.

Методика підготовки актора, його навчання у майстерні народного артиста України, професора Лисенко С.В. була заснована за принципами педагогіки К.С.Станіславського, але суб'єктивний елемент у роботі зі студентами на першому курсі мав особливе значення. Тому на початковому етапі виховання молодого артиста нам було важливо виявити глибину і об'ємність характерів самих студентів, діапазон їхніх творчих можливостей, їхні погляди на різні сфери життя, прищепити навички художнього аналізу.

Аби наблизити студентів до розуміння поняття К.С. Станіславського - що таке сценічна уява та фантазія, ми вирішили у другому семестрі першого року навчання вдатися до своєрідного експерименту: студентам було запропоновано зіграти сценічні етюди за сюжетами байок та етюди на виправдання мізансцен за картинами відомих художників, а також музично-пластичні етюди за поетичними творами сучасних авторів. Етюди мали носити не ілюстративний характер, сюжети картин та байок повинні бути творчо переосмисленими, переінакшеними у своєрідній інтерпретації. Обов'язковим в епюді мав бути соціальний аналіз, відображення сьогодення специфічними драматургічними засобами через дотепний гумор, іронію, гротеск. Ми мали на меті виявити у студентів внутрішній духовний слух на порядність, високі моральні якості.

Експеримент виявився цікавим як для нас, педагогів, так і для самих студентів. У процесі переосмислення художнього твору – байки чи картини – студенту треба було пройти шлях начебто у зворотньому напрямі: тобто – стиснути зміст великої за обсягом байки (“Вовк та Ягня” Л. Глібова) [1, 23] до короткої сценічної дії в етюд, або навпаки - з короткої баєчки в одну строфу (“Що важче” П. Ребра) [2, 14] розіграти масовий етюд хвилин на п'ять-сім і при цьому зберегти думки автора, його ідею, сюжет, стиль, виявити своє ставлення до проблеми і вибудувати стійку і напружену динамічну конструкцію - сценічний етюд. Студентам треба було нафантазувати зовсім іншу ситуацію поза епохою і часом, не прив'язуючись до них, прочитати головну думку автора і знайти її адекватне вирішення у сценічній дії.

За результатами такої роботи ми мали змогу побачити, як той чи інший студент мислить, на які художні твори та живописні полотна орієнтується, які емоції та думки його хвилюють як людину-громадянина, його художній смак, морально-етичні цінності. Врешті-решт, така робота дала нам змогу більше розізнати студента, його творчу вартісність і у вірному напрямі зорієнтувати його творчі пошуки.

Акторських знахідок було досить багато, іноді зовсім несподіваних і цікавих, парадоксальних за своїм рішенням. Мали місце і невдалі спроби, але тут вже вступав у дію чіткий закон відбору запропонованого матеріалу педагогами.

Спочатку при першому знайомстві після вступних іспитів ми надали студентам повну свободу у виборі драматургії для самостійної роботи, аби побачити, з якими творчими надбаннями прийшли студенти до театрального вузу. Ось який драматургічний матеріал був обраний студентами для самостійних робіт, перегляд яких було здійснено наприкінці другого місяця навчання:

Ф.Шіллер “Марія Стюарт”, М.Старицький “За двома зайцями”, Евріпід “Іпполіт”, О.Пушкін “Кам'яний господар”, В.Шекспір “Ромео і Джульєтта”, О.Островський “Гроза”, Ж.Б.Мольєр “Тартюф”, О.Пушкін “Моцарт і Сальєрі”, М.Куліш “Мина Мазайло”, В.Шекспір “Приборкання непокірної”, Є.Шварц “Звичайне диво”, Лопе де Вега “Собака на сні”.

Над цими уривками студенти працювали самостійно, без втручання майстрів, ми мали змогу переконатися у тому, що курс набрано цікавий, матеріал, який вони обрали, широкого діапазону - від античних авторів до драматургії класичних зразків - сучасних та зарубіжних. Але...

“Немає нічого небезпечнішого у формуванні молодого артиста, аніж передчасне формування творчого результату”. Г. Крісті. [3, 450].

Спираючись на цю визначальну думку відомого театрального діяча та педагога, мають працювати усі майстри, кому довірено виховання молодого театального покоління сьогодні. Затвердити та обґрунтувати цю думку часто буває непросто. Серед педагогів у цьому питанні, на жаль, немає однотайності. Посилаючись на “нові віяння” у мистецтві, на свій багатий, або не дуже багатий акторський та режисерський досвід, дехто намагається обернути у цю нову віру і своїх колег. І ті, хто піддаються такому впливові, у подальшій роботі неминуче наштовкуються на проблеми, як на ті підводні рифи, що можуть зашкодити безпечному курсу корабля, що пливе. І якщо їм вдається вилавірувати на середніх курсах серед цих підводних рифів, то на фінішній прямій такий корабель, потрапляючи у штормову екстремальну ситуацію, якою є випуск дипломної вистави, може на очах розсіпатися на друзки. Такі прецеденти траплялися дуже часто, і тоді майстри, обговорюючи такі вистави, схиляють очі долу, шукаючи вихід з такого невтішного становища і, врешті-решт, приходять до висновку, що подібні результати – закономірність! Було щось суттєво важливе втрачене на перших курсах навчання. Постає риторичне питання: “Хто винен?”

Звинувачувати студентів у нерадивості, безталанності, виправдовуючись відомою фразою: “Маємо те, що маємо!” – найпростіший шлях. І він не дасть бажаного результату. Причину таких невдач педагогам перш за все треба шукати у собі, чесно визнаючи свої помилки, свою поспішність, компроміси, на які доводилося погоджуватися впродовж процесу навчання.

Навчаючи студентів акторському ремеслу, ми і самі навчаємося у них тому, чого слід уникати при засвоєнні ними найпростіших акторських постулатів. Адже ми маємо справу з дітьми, яким властиво помилятися і набивати собі гулі. Добре, коли вони вигоюються при перших кроках, їм ще можна запобігти, вони швидше забуваються, як у дитинстві, а коли таке трапляється на старших курсах, тоді зарадити їм буває просто неможливо. Згадаємо немовля, що активно прагне освоїтися у навколишньому світі. Багато чого йому хочеться, але не все ще можеється. Потрібен час і терпіння, перш ніж воно самостійно стане тримати голівку, вперше само зіпнеться на ніжки і зробить перші непевні кроки, – як ми його оберігаємо!

Такого ж пестування, опіки потребує і студент театального вузу, особливо на перших курсах навчання, коли він самостійно ще не може зорієнтуватися в обвальному потоці інформації, яку отримує на лекціях, семінарах, практичних та індивідуальних заняттях у різних педагогів. З одного боку ми намагаємося надати йому повну свободу у виборі тем для

етюдних робіт, а з другого – ставимо його у жорсткі рамки відбору, спрямовуючи його увагу у потрібному напрямку. І робити це необхідно, аби виховати студента високоморальною людиною, яка, прийшовши до театру, зможе розібратися, де чорне, а де біле, буде мати внутрішній слух на неправду у сценічній поведінці, не буде падкою на сумнівний успіх. Адже саме правдиве існування актора у запропонованих обставинах – чи не найголовніший постулат системи К.С.Станіславського.

Як же фантазували студенти разом з нами над сценічним втіленням байок? Як відомо, байка посідає особливе місце серед літературних жанрів. Це – короткий алегоричний твір поетичної форми повчального характеру зі своєю мораллю-висновком. Вона може бути на початку, або в кінці твору. Велике місце у байці займає діалог - розмова між героями. Кожна байка несе в собі елемент комізму, гумору. Особливу увагу студенти мали звернути на мораль, оскільки вона розкриває основний задум автора. Їм треба було добре зрозуміти свою виконавську задачу - заради чого її треба розповісти, у нашому випадку - показати у дії. У нашому експерименті студенти не були тільки оповідачами, вони були героями, персонажами і зверталися уже не до слухачів, а до партнерів: впливали на них, взаємодіючи між собою. Оповідачем залишався лише той, хто читав від автора. Він коментував події, подавав репліки, підсумовував весь етюд. Вплив на глядача здійснювався як організацією зорового ряду, так і читанням байки в цілому. Ось як інтерпретували студенти байку В. Лагози “Вдячність” [4, 41].

СЮЖЕТ ЕТЮДУ. Двоє студентів живуть у гуртожитку. Один із них, збираючись на побачення, ніяк не може підібрати краватку до лиця і зав'язати її, а тут ще й пересвідчується, що і у гаманці у нього пусто. Спересердя він кидає його додолу.

Заходить сусід по кімнаті, і перший звертається до нього з проханням позичити йому десять гривень. Сусід відповідає, що у нього є тільки дві гривні, але він спробує позичити у вахтера гуртожитку, швидко виходить із кімнати і через мить повертається з грошима, віддає їх товаришеві. Той все ще ніяк не може впоратися із краваткою, тоді сусід допомагає йому і в цьому - він дістає свою, приміряє її товаришу і, пересвідчившись у тому, що вона якнайліпше пасує до костюму, допомагає її зав'язати.

Перший, знахабнівши, замість того, щоб подякувати сусіда по кімнаті, тоном, що не дозволяє заперечень, наказує йому збігати до магазину і купити квіти для своєї коханої. Стоп-кадр. Німа сцена.

Для супроводу та відповідного настрою дії була рекомендована фонограма веселого іронічного звучання. І студенти, відповідно до ситуації їм добре знайомої зі свого життя, зіграли етюд просто, весело, невимушено і органічно. Темповий музичний супровід надавав точного ритмічного малюнку поведінки студентів. Етюд вийшов дуже лаконічним, дотепним і точно відобразив характер кожного із персонажів байки, зберіг головну думку автора, що і треба було зробити, відповідно до завдання педагогів – в алегоричній формі нафантазувати схожу ситуацію.

Ось так фантазували студенти та педагоги в роботі над сценічним втіленням сюжетів байок.

Нам важливо було навчити студентів бути правдивими у запропонованих обставинах. На старших курсах такі обставини буде пропонувати автор п'єси, оповідання і т.ін. А ось на першому етапі навчання ці обставини мусить вибудовувати сам студент, підключаючи свою фантазію, емоційну пам'ять, уяву, свій життєвий досвід. Оволодівши елементами уваги, простих фізичних дій, виправдання мізансцени, навчившись публічної самотності, звільнившись від фізичних зажимів, студент продовжує разом з педагогом оволодівати цими елементами акторської техніки уже у більш складних ситуаціях, аніж просто вправи, – у сюжетному етюді на спілкування. Далі – уривок з п'єси, роль...

Навіть на випускному етапі навчання, врешті, і впродовж всього подальшого сценічного життя, акторові не обійтись без власної фантазії, власних емоційних зусиль при виконанні ролі. У кожній новій ролі прогляне і своє особисте, людська сутність творця. Актор привносить це у свої ролі, збагачуючи їх дійовий та емоційний зміст. Драматургом може бути добре написаний діалог, сцена, закладений внутрішній конфлікт між персонажами, а студенту треба зуміти виявити і яскраво втілити закладене драматургом через своє, особисте.

Органічна сценічна дія в етюді мала стати основою майбутньої словесної дії в уривках на другому році навчання. Мета – навчити студентів органічно, логічно і послідовно діяти у запропонованих автором обставинах була нами досягнута. Вся цінність цих етюдів була не в словах, їх було мінімум, а у процесі перетворення слів автора у сценічну дію, переклад її на драматургічну мову. І коли виникала необхідність у слові, ціна його дійового навантаження виростала у декілька разів. Слова автора ставали первинним елементом в організації сценічної дії. Функція кожного сказаного слова зливалася з психологічним дійовим посилом персонажів.

На початковому етапі знайомства студентів з авторським словом найважливішою є їхня асоціативна активність уяви, фантазії, мислення.

Адже при простому прочитанні твору ми залишаємося пасивними, а актору треба вибудувати свій етюд своєю ж уявою, знайти сценічний еквівалент у дії. Це буває досить важко, іноді виходило так, аби якомога повніше виразити головну думку автора, студент повинен був якомога далі відійти від неї. Особливо це виявилось в етюдах за сюжетами картин. Вони відзначалися широким асоціативним рядом, давали можливість студентам показати свої враження від них у своєрідних пластичних формах.

Невичерпним джерелом для розвитку сценічної уяви та фантазії є живописні полотна великих майстрів минулого і наших сучасників, твори скульптури та графіки. І саме тому ми маємо заохочувати студентів театрального вузу частіше відвідувати художні виставки, вернісажі, музеї. Споглядаючи прекрасні витвори мистецтва, талановитий майбутній актор обов'язково знайде для себе цікавий сюжет для етюду у знаменитих майстрів різних поколінь і національностей. Особливо цікавими для нього можуть стати сюжетні та портретні полотна. В них рукою художника уже закладено глибоке психологічне проникнення у внутрішній світ людини, в них можна розпізнати найрізноманітніші характери, психологічний стан людини. Такі відвідини можуть стати для студента імпульсивним поштовхом до збудження його активної творчої фантазії, спровокувати його до глибоких роздумів про сутність життя, мобілізувати його творчі пошуки.

Композиція, емоційна насиченість картин, художня змістовність, різні стильові особливості, асоціативність – ось ті складові, що спроможні ввести студента у світ театрального дійства. Спілкування з прекрасною класичною спадщиною живопису, перекладене на драматургічну мову, відкриє величезні можливості у плані розвитку естетичних смаків, уподобань, створення художніх образів, різних за своїм характером, манерами, рівнем і характером культури. Зафіксовані у живописних полотнах з великою художньою майстерністю почуття горя і радості, пристрасті і ненависті, роздумів, тріумфу, людські вади і прекрасні почуття – все це той емоційний матеріал для актора, який йому доведеться використовувати і збагачувати впродовж усього творчого життя. І чим більшим і різноманітнішим буде цей внутрішній скарб, тим яскравішою обіцяє стати творча особистість.

Аналізуючи вибір студентами літературного чи художнього матеріалу для роботи над етюдами, ми мали можливість відповісти собі на цілий ряд запитань: чи достатньо широкі духовні інтереси майбутнього актора, чи готовий він вирішувати самостійно складні художні завдання, чи може він вірно оцінити задум художнього твору і зрозуміти всю його

глибину, чи мислить він художніми образами і чи може узагальнювати свої спостереження.

Картина Є. Горових “Виклик на світанку” [5, 44].

Сюжет картини: Міліціонер та пошукова собака натрапили на слід злочинця.

СЮЖЕТ ЕТЮДУ: Світанок. Студент повертається з ранкової пробіжки додому. Раптом чує оклик: “Гей, хто там?”. Він зупинився, не може зрозуміти, хто його покликав, оглядається в різні боки, піднімає голову до неба (може звідти?). Знову чути оклик: “Гей, хлопче, допоможи!”. Студент нарешті здогадується, що звук чути із каналізаційного люку, – саме туди провалився чоловік, що благає його допомогти йому, бо він просидів там цілу ніч. Студент оглядає місцевість, шукаючи кого б покликати на допомогу, помічає “світанкову парочку”, що йде у цьому напрямку. Він просить їх допомогти йому врятувати людину, яка потрапила в біду. Молоді люди поводять себе непевно, хочуть іти своєю дорогою, але дівчина все ж умовляє свого хлопця допомогти. Вона схиляється над люком, стає навколішки і запитує потерпілого: “Як же ти сюди потрапив?” Той з гумором відповідає: “Гриби збирав!” Всі розсміялися. Хлопці знімають свої ремінці, зв’язують їх у подобу канату, опускають його до люку, який означено звичайним гімнастичним обручем, дівчина стає у позу собаки, як на картині, хлопці приймають відповідні пози. Мізансцена виконана.

Важливим аспектом у вихованні молодого актора уже на першому етапі навчання є допомога йому в оволодінні публічною самотністю, звільненні від фізичних зажимів, які сковують творчу волю студента, породжують у нього страх, безпомічність перед темнотою глядного залу.

Оця чорна яма, що починається за краєм сцени, оця невидима лінія, що відділяє актора від глядача, спроможна загубити непідготовленого новачка. Пройде чимало часу, поки молодий актор навчиться володіти собою настільки, коли кожного разу, опиняючись лицем до лица з оцим чорним, безликим простором, зуміє зберегти у собі рівновагу, зможе довести свій задум до кінця. Захоплений же оцим мороком глядного залу зненацька, новачок може відчувати себе самотнім і беззахисним, загубити віру у свої сили. Він буде намагатися розсіяти цей морок глядної зали і позбавитися почуття самотності шляхом старання і нажиму. І чим більше він буде старатися, тим важче йому буде досягти контакту з аудиторією.

Саме тому на перших початкових курсах навчання заняття з майстерності актора ми рекомендуємо проводити в умовах, далеких від

сценічних. Це може бути аудиторія, кімната, де умовна сценічна площадка і глядач майже нероздільні.

Цієї ж мети – набуття студентами повної фізичної свободи та розкутості на першому році навчання – переслідують і заняття з постановки голосу, ритміки, акробатики, співу і танцю, яким надається перевага.

Добрим помічником педагогу з майстерності актора у набутті студентами повної фізичної свободи, фантазії можуть стати пластичні етюди за мотивами поетичних творів сучасних авторів, які також доцільно використовувати в опануванні методикою роботи зі студентами-початківцями. Це один із засобів залучення їх до активної самостійної роботи, виховання прагнення у кожного студента до самовиявлення, реалізації світогляду, рівня культури та моральних якостей. Основою для пластичних етюдів окрім поетичного тексту має стати музика. Адже саме вона надає сучасній молоді повної внутрішньої свободи на дискотеках. Такий стан повного звільнення від комплексів і слід використовувати у музично - пластичних етюдах. Достатньо однієї поетичної строфи, яка несе в собі значний енергетичний згусток думки автора, аби наштовхнути студента до осягнення ідейного змісту, побудови логічної послідовності дії, розвинення навичок спілкування, розуміння взаємовідносин між дійовими особами та їх втілення у пластичному діалозі. Музика допоможе студенту виділити в етюді його основні складові: експозицію (умови, за якими буде відбуватися дія), зав'язку (зародження конфлікту), поведе його вірним шляхом розвитку подій до найвищої точки (кульмінації) і до розв'язки теми поетичного твору. Добре підібрана музика стане могутнім імпульсом для творчості студентів, адже так, як і в художніх полотнах, де зафіксовані різні психологічні стани людини, у музиці вони набувають живого образного звучання, що для актора є дуже важливим компонентом творчості. Музично-пластичні етюди-мімодрами приведуть студента до розуміння архітектоніки, композиції, художньо-образної побудови поетичного твору, до розуміння його жанрових особливостей і їх впливу на використання художніх засобів виразності.

І меч і правда – цноти не жіночі,
Люблю чадру... і чорна і густа!
Коли татарам брепнуть мої очі,
Ніхто не бачить, як тремтять уста...

Саме ці рядки з поетичного доробку Ліни Костенко [6, 214] надихнули студентку на дуже змістовний, емоційний, насичений подіями етюд “Останній танок”, у якому через пластику, характерну для країн

Сходу, студентка зуміла сказати все: виявити складний психологічний стан героїні, свою мету і жагоду до свободи, врешті, через пластику розказала про долю нещасної поневоленої бранки, її боротьбу за власну людську гідність. Це лише один приклад із підсумкового іспиту в опануванні елементів майстерності актора, епіграфом до якого стали рядки В. Романовського: “Хіба любов розкажеш на словах...” [7, 58].

Отже, використання на уроках майстерності інших видів мистецтва, а саме творів художньої літератури, музики та образотворчого мистецтва надають студентам можливість глибокого осмислення традиційної театральної культури попередніх поколінь. Саме на її основі слід готувати студента до освоєння у майбутньому творчому житті різних технологій і методів роботи з різними режисерами, адже сьогодні така необхідність вже назріла.

Кожен молодий актор має з самого початку поставити перед собою вимоги щодо себе, аби заслужити право на почесне звання студента театрального вузу. Поставити ці вимоги перед студентами, визначити їх для кожного окремого студента має педагог. Йому треба дати зрозуміти студентам, що той, хто відчуває себе слабким, хто недооцінює всіх труднощів і відповідальності акторської професії, повинен кинути свої наміри про акторську діяльність, мрії про легке і безтурботне акторське життя.

Закладати норми етичної поведінки та дисципліни важливо уже з перших років навчання. Турбота педагогів про затвердження строгих етичних норм по відношенню до мистецтва, до себе, до партнерів, до співтворців, до публіки – це необхідна умова для нормального, здорового розвитку творчого колективу, яким є акторський курс. І якщо цьому важливому питанню педагоги приділятимуть належну увагу, неухильно і послідовно закріплюватимуть ці норми на послідуючих етапах навчання, то є надія, що на випускних іспитах такий курс буде мобільним, дружним і зможе вирішувати найскладніші творчі завдання. У студентів не буде зарозумілості та прем'єрства, будуть міцно вкорінені принципи колективної творчості, студенти будуть стійкими у своїх переконаннях. нестимуть у життя благородство і красу, яких їх навчили. Вони будуть дотримуватися свого девізу: “Сцена ж - мій кумир, театр - священний храм для мене!” (І. Карпенко- Карий “Суєта” [8, 328].

Навчити студентів підкорятися законам сцени, законам спільної гри, бути хазяїном своєї поведінки, своїх рухів і нервів, навчити студента володіти собою так, аби він почував себе вільно і невимушено на сценічному майданчику, і відчувати особисту відповідальність за творчу

долю кожного свого студента – чи не найважливіша місія кожного педагога. Виховання творчо повнокровної акторської зміни, яка буде спроможна перейняти естафету від старших своїх наставників і гідно понести її далі, – чи не найбагородніша мета і щастя для педагога.

Література

1. Глібов Л. Цяцькований осел. – К.: Веселка, 1987. – С. 23.
2. Ребро П. Козацькі жарти. Хортиця: 1996. – С. 14.
3. Кристи Г. Воститаше актера школы Станиславского. – М.: Искусство, 1968. – С. 450.
4. Лагоза В. За чисту монету. – К.: Радянська Україна, 1984. – С. 41.
5. Горовых Е. Д. Всегда плечу. – М.: Советский художник, 1977 – С. 44.
6. Костенко Л. Хрестоматія української літератури ХХ століття. – Нью Йорк: Видавництво шкільної ради при УККА, 1977. – С. 214.
7. Романовський В. Благовіст. Х.: 1993. – С. 58.
8. Карпенко-Карий І. П'єси. – К.: Молодь, 1965. – С. 328.

УДК 78:37(477)«1991/2003»

С. Копылова*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В УКРАИНЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ И ЕГО ПРОБЛЕМЫ

В статье намечается круг проблем, связанных с особенностями современной системы музыкального образования в Украине, и указываются некоторые пути их решения.

В статті окреслюється коло проблем щодо сучасної системи музичної освіти в Україні та деякі шляхи їх вирішення.

This article outlines a range of problems of contemporary Ukrainian music education and some ways of their solution.

Система музыкального образования Украины находится сегодня в процессе постепенного реформирования. Поиски новой модели образовательной системы, отвечающей сегодняшним потребностям общества, обусловлены социально-экономическими и политическими изменениями, происходящими в Украине на рубеже ХХ – ХХІ веков. Эти



*© КОПЫЛОВА Светлана Николаевна – ассистент - стажер кафедры специального фортепиано ХГУИ им.И.П. Котляревского.

потребности диктуются, с одной стороны, необходимостью учитывать современные тенденции музыкального образования, осваивать новые технологии и новейший опыт науки, с другой – образование должно быть экономным. Необходимость обеспечения сферы искусства высококвалифицированными специалистами в условиях ускоренного развития в соответствии с мировыми стандартами, ставит возросшие требования как к начальному образованию, являющемуся фундаментом для последующей вузовской перестройки, так и к высшему звену образовательной системы.

Бесспорно, что в сложившихся условиях возрастает роль педагога, ведь именно он ответственен за качество подготовки высокоразвитых и широкообразованных специалистов. Малая эффективность работы начальных звеньев зачастую приводит к невыполнению вузом своей основной функции, заключающейся, прежде всего, в «воспитании в молодом специалисте саморегулируемой системы постоянного самосовершенствования путём привития качественно новых умений, навыков, пополнения имеющихся знаний новыми» [1, с.132]. В связи с этим образование следует рассматривать как важнейший способ формирования менталитета, культуры и мировоззрения личности. Поэтому и вопросы усовершенствования подготовки специалистов становятся приоритетными.

Отечественное музыкальное образование долгое время было трёхуровневым, представляя собой взаимосвязь звеньев в системе школа-училище-вуз. Процесс реформирования, затронувший преимущественно сферу высшего образования, тем не менее, выявил необходимость изменения и музыкально-образовательной модели в целом. Сегодня учебные заведения Украины переходят к ступенчатой системе обучения специалистов. Наряду с этим изменяются инфраструктура моделей специалистов, образовательно-профессиональных программ и содержание учебных планов. Происходит усовершенствование нормативной, материально-технической базы, внедряются новые методы обучения, создаются государственные стандарты относительно образовательно-квалификационных уровней: «младший специалист», «бакалавр», «специалист», «магистр». В результате произошло слияние среднего и высшего звеньев образовательной системы. Специалист образовательно-квалификационного уровня «младший специалист» на основе полного общего среднего образования получает специальные знания и умения и имеет определённый опыт их применения. Специалист образовательно-квалификационного уровня «бакалавр» получает образовательный уровень

«базовое высшее образование». Полное высшее образование получают специалисты образовательно-квалификационных уровней «специалист» и «магистр». Подготовка «специалиста» предусматривает освоение специальных знаний и умений, наличие опыта их использования в сфере искусства и выполнение всех задач, связанных с его деятельностью. Подготовка «магистра» ориентирована на углублённую специальную художественно-исполнительскую, педагогическую, научно-исследовательскую подготовку и включает защиту магистерской дипломной работы.

На каждом этапе обучения присутствуют свои определённые задачи. Так, например, приобщение детей к музыке, обучение их игре на каком-либо инструменте, получение знаний по элементарной теории музыки, развитие музыкального слуха и выявление данных для дальнейшей профессионализации осуществляется в рамках начального музыкального образования. На первый взгляд всё просто и понятно. Но именно на данном этапе остро проявляется проблема, связанная с ответом на вопрос: какова конечная цель обучения? В одном случае – это общее музыкально-эстетическое воспитание, а в другом – обучение будущих профессиональных музыкантов. Иными словами, ДМШ должны выполнять возложенные на них задачи подготовки профессионалов, с одной стороны, и заинтересованных слушателей, способных адекватно воспринимать музыку, – с другой. Обе эти задачи решаются в рамках музыкальной школы. А вот о том насколько успешно, можно судить по результатам. Они, к сожалению, не дают повода для оптимизма. Падение интереса к серьёзной музыке со стороны общества, сокращение числа поступающих в музыкальные школы и вузы, применение мало перспективных способов обучения, низкая продуктивность работы преподавателя по отношению к развитию индивидуальных способностей учеников, выпуск молодых педагогов, не обеспечивающих процесс воспитания и обучения соответственно требованиям времени – всё это реалии сегодняшнего дня. Очевидно, что указанные проблемы относятся не только к начальному музыкальному развитию, но и к музыкальному образованию и педагогике в целом. Потому реформирование сферы высшего образования не может быть эффективным без реальных изменений программы начального музыкального обучения. С этой точки зрения нуждаются в обсуждении, прежде всего, следующие принципиальные моменты:

1) В построении педагогического процесса в музыкальных школах необходимо различать понятия «общехудожественное» и

«профессиональное музыкальное» развитие. Программа должна быть полностью ориентирована на развитие индивидуальных способностей каждого ученика. Построение образовательного процесса по принципу усреднённости не только тормозит развитие учащихся, но зачастую приводит к падению интереса к обучению, а нередко и к полному нежеланию заниматься музыкой. В связи с этим целесообразным представляется введение двухвариантной программы, которая позволила бы дифференцировать профессиональное обучение и общую музыкальную подготовку. Центр тяжести заданий во втором случае необходимо перенести на развитие творческих навыков (подбор по слуху, аранжировка, импровизация), коллективные формы музицирования (хоровое пение, ансамблевая игра), чтение с листа. Соответственно следует подбирать и репертуар для данной категории воспитанников, больше внимания уделяя освоению популярной классической музыки с параллельным уменьшением инструктивно-технического материала.

2) Важным аспектом обучения является национальная основа художественного развития. «Понимание связей «искусства и мира» в целом может быть в большей мере доступным для детей в отношении с народным искусством. Это может обеспечить, по выражению В. Медушевского, «субъективно личностное вхождение человека в художественный мир искусства». Благоприятные условия для эффективности этого процесса создаёт наличие у ребёнка национального «интонационно-слухового запаса» (Б. Асафьев), его использование в игровой деятельности ученика. Творение ментальности ребёнка осуществляется через народное искусство, через активное участие личности в сохранении и приумножении фольклорных богатств, через создание игровых ситуаций, когда индивидуум, как реальный член нашего общества участвует в развитии национальных обычаев, приумножает духовное богатство народа» [14, с.33]. При этом важно, что, участвуя в обогащении и развитии украинских национальных культурных традиций, ребёнок одновременно и сам обогащается и самосовершенствуется. Таким образом, задача национального воспитания заключается в том, чтобы предлагать детям то, что создано поколениями украинского народа, приобщать их к процессу создания, усовершенствования и развития культурных ценностей.

3) Формирование духовности ребёнка, происходящее под воздействием искусства, выявляет необходимость поисков новых подходов в разработке концепции творческой деятельности ученика. Важным моментом в данном вопросе является полихудожественная направленность

развития, основанная на взаимодействии различных видов искусства (музыки, танца, рисунка, сценической игры, литературного творчества), а не ограниченная рамками музыкального искусства. Использование комплексного подхода в процессе педагогической работы содержит в себе большие возможности развития художественной культуры учащихся. Такая тенденция будет способствовать «перенесению усвоенных навыков восприятия музыкального искусства на другие виды художественного отображения действительности» [14, с.30]. И тем самым содействовать духовному, культурному развитию и совершенствованию личности ребёнка.

Таковы основные принципиальные моменты преобразования начальной ступени музыкального образования. Рассмотрим некоторые аспекты, касающиеся трансформации в области высшего образования.

Реформирование высшего музыкального образования, являющегося составной частью системы высшего образования Украины, имеет определённую специфику. Заключается она, прежде всего, в том, что обновление содержания обучения, обогащение его позитивным мировым опытом должно происходить параллельно с максимальным сохранением собственных художественных традиций. Кроме того, по выражению О.Хлебниковой, «музыкальное искусство должно постоянно репрезентировать прогрессивные гуманистические идеи, выработанные человечеством на протяжении столетий, отражать глубочайшие и тончайшие переживания человека, способствовать его стремлению к самосовершенствованию» [13, с.136].

Соответственно этому и определяются приоритеты в обучении студентов высших музыкальных заведений. В соответствии с государственным стандартом высшего образования на данном этапе система способностей и умений должна отражать мировоззренческие, гуманитарные, культурные, личностные требования, предъявляемые к воспитанию будущего специалиста и формированию у него общих и специальных способностей. Это означает, что, с одной стороны, выполнение специалистом определённой профессиональной деятельности требует соответствующей квалификации, являющееся невозможным без овладения им необходимым уровнем образования. Это достигается благодаря реализации образовательно-профессиональных программ подготовки и должно в целом отвечать кругу и сложности профессиональных задач и обязанностей. С другой стороны, как гласит Закон Украины об образовании, целью образования также является «всестороннее развитие человека как личности и наивысшей ценности

общества, развитие её талантов, умственных и физических способностей, воспитание высоких моральных качеств, формирование граждан, способных к осознанному общественному выбору...». Поэтому результатом образовательной деятельности должна быть не только определённая компетентность выпускника ВУЗа, но и определённые запланированные изменения во взглядах личности, её понимании, ценностях, поведении.

Главная цель перестройки вузовского звена – «повышение творческой активности студентов, воспитание в них инициативы, самостоятельности мышления, повышение их заинтересованности в приобретении и усвоении знаний и их применении в практической деятельности» [1, с.126]. Это невозможно без активности и высокой компетентности самих преподавателей. Личность педагога имеет едва ли не решающее значение в успешности функционирования и развития всей музыкально-образовательной системы. Поэтому и вопрос подготовки педагогов-музыкантов приобретает всё большую актуальность.

Общеизвестно, что современное высшее музыкальное образование даёт возможность получить одновременно несколько квалификаций. И если критерий оценки исполнительских качеств выпускника достаточно чёткий и ясный, то с присуждением квалификации «преподаватель» всё не так просто и однозначно. Существующая практика безоговорочного присуждения каждому выпускнику квалификации «преподаватель» без учёта его реальных возможностей, притязаний, уровня подготовки, проведенной работы в данном направлении за годы обучения вряд ли допустима. Естественно, при поступлении прогнозировать конечный результат воспитания и образования профессионала в отношении присуждаемой квалификации достаточно трудно, но за годы обучения вуз должен попытаться помочь студенту в профессиональном самоопределении. Вопрос этот очень спорный, во многом сужающий спектр возможных сфер деятельности, но в некоторых ситуациях применение ограничений необходимо. Рассматривая развивающуюся личность будущего педагога в свете проблематики педагогической психологии, следует глубже исследовать комплекс природной педагогической одарённости и возможности развития таких сторон, как: педагогические навыки и умения, профессиональные качества, направленность, педагогический такт и педагогическая этика, организаторские и коммуникативные способности. Проблему профессионального самоопределения следует рассматривать очень серьёзно, учитывая как общий уровень грамотности студента, степень его

начитанности в области избранной профессии, навыки самостоятельной ориентации в музыкальном материале, так и его непосредственное стремление к педагогической деятельности в целом.

Со своей стороны вуз должен помочь студенту в получении качественных знаний и умений, необходимых в работе педагога-музыканта: прежде всего, обеспечить теоретическую подготовку будущего педагога, основанную на взаимодействии психолого-педагогического и специально-музыкального циклов. Важным представляется именно комплексность курса «Музыкальная педагогика», который включает: историю и теорию музыкального исполнительства и педагогики, возрастную психологию, психологию творчества, сведения из общей педагогики, проецируемые на систему музыкального образования. Далее, в качестве одного из вариантов расширения и улучшения практической подготовки студентов можно предложить экспериментальную программу, предусматривающую высвобождение времени для самостоятельной педагогической практики на последнем году обучения. Такой подход поможет максимально приблизить процесс обучения к реальным условиям работы с учеником. К сожалению, практика работы начальных музыкальных заведений показывает, что большая часть выпускников не удовлетворяет современным требованиям к дипломированному специалисту, а процесс их адаптации к практической деятельности занимает неоправданно долгое время и имеет негативные последствия для учеников.

Сложность педагогического труда в том, что он требует постоянной шлифовки своих творческих умений, творческого обновления личности, полной самоотдачи. Труд музыканта-педагога – это и высокое искусство, и высокая наука воспитания личности. Вот почему в этой профессии нужны люди, готовые к постоянному самосовершенствованию, осознающие необходимость учиться и дальше – у жизни, у коллег, ориентирующиеся в быстро меняющихся требованиях времени, в потоке новой информации, способные творчески подходить к воспитанию своих учеников. В этой профессии нет места для людей «случайных», равнодушных, нетребовательных по отношению к себе: слишком негативно отражается работа таких «специалистов» на воспитанниках и на музыкальном искусстве в целом. Поэтому и вопросы подготовки будущих педагогов-музыкантов требуют скорейшего и внимательнейшего изучения.

Рассматривая особенности музыкально-образовательного процесса в целом, укажем на моменты, которые представляются важными в понимании специфики воспитания и обучения музыканта:

1) роль «методики» на различных этапах. В детском возрасте руководящая роль принадлежит педагогу. Ребёнок ещё не умеет выбирать, а лишь может повторять, впитывать то, что показывает учитель. «На первых этапах активность преподавателя играет решающую роль в учебно-воспитательном процессе: он должен систематически давать материал, своего рода пищу для самостоятельной работы обучающегося. От педагога зависит создание той музыкальной базы, на которой будет строиться общемузыкальное воспитание ученика» [6, с.39-40]. Поэтому значение методики на этапе начального обучения первостепенно.

Обучение специалистов образовательно-квалификационных уровней «младший специалист» и «бакалавр» предполагает наличие определённой профессиональной базы, некоего самостоятельного видения музыкального материала, способности к самооценке. Подготовка же направлена на обучение самостоятельному мышлению и конкретике профессиональных навыков, на воспитание умения к «самостоятельному достижению поставленной цели в звуковыражении на основе комплексности знаний обучаемого о стиле исполняемых произведений, самооценки собственных возможностей художественного выражения и гармонизации этих, нередко противонаправленных возможностей звучания» [3, с.299]. Таким образом, методика, уже не являясь главенствующей, тем не менее, сохраняет свою значительную роль в процессе обучения.

При подготовке специалистов образовательно-квалификационных уровней «специалист» и «магистр» важным представляется понимание того, что на данном этапе студенты – взрослые люди со сложившейся психикой. Однако это не означает, что развитие их личности в этот период замедляется или прекращается. Напротив, развитие во многих отношениях интенсифицируется, принимая иной характер, чем в детском или подростковом возрасте. Так, большую роль приобретает осознание самой личностью происходящих в ней процессов и управление этими процессами: самонаблюдение, самовоспитание, самоорганизация, саморегуляция. Для личности характерно не только решение задач, поставленных «извне», но и стремление к самостоятельному выявлению, формулированию и решению творческих, научных проблем, не только к накоплению знаний, но и их индивидуальной переработке, творческому присвоению. В этом возрасте особенно активно происходит осмысление жизненных ценностей, интенсивное превращение знаний, теоретического и практического опыта в убеждения, а последних – в систему взглядов, мировоззрение. Построение процесса обучения требует соответствующего взаимодействия преподавателя и студента, диалогового подхода, который

основывается на вере в безграничный позитивный творческий потенциал человека, способного к постоянному развитию и духовному самообогащению. Поэтому на данном этапе методические указания носят совещательный характер, а обучающая и воспитывающая функции педагога в их традиционном понимании утрачивают своё значение. В таких условиях, с одной стороны, создаются предпосылки для реализации будущим специалистом собственного творческого потенциала, с другой стороны, преподаватель испытывает постоянную необходимость в изучении индивидуальных особенностей своих учеников и создании на этой основе оптимальных условий для их самостоятельного творческого и художественного развития. Естественно, что в данных обстоятельствах уместно говорить о потребности общества в воспитании педагога-музыканта нового типа, которому были бы присущи не только «высокая гражданская ответственность, духовная культура, потребность в общении со студенческой молодёжью, профессионализм, но и заинтересованный инновационный поиск, научный стиль мышления, стремление к постоянному самосовершенствованию» [13, с.137]. Кроме того, сегодня назрела острая необходимость в выявлении способных музыкантов, имеющих к тому же склонность к аналитической, научно-исследовательской работе и из их числа воспитывать педагогов-музыкантов-лекторов. Этому, несомненно, будет способствовать обучение в магистратуре.

2) *исполнительские качества педагога*. Их роль возрастает с каждым новым этапом обучения. Начальный этап может не сопровождаться высоким исполнительским уровнем педагога, так как репертуар достаточно простой, задачи не отличаются большой сложностью. На следующих же ступенях обучения наиболее благоприятен путь, когда из практики вырастает теория, то есть через исполнительство определяются и отбираются определённые творческие подходы.

Каковы же основные задачи, представляющиеся важными в свете проблематики современного музыкального образования? Во-первых, в музыкальной педагогике достижение высоких результатов во многом связано с индивидуализацией процесса обучения, «личностным» подходом к воспитанию творческих дарований. Иными словами, процесс формирования и развития музыканта-исполнителя должен строиться на основе сотворчества педагога и учащегося. Во-вторых, в программах обучения необходимо полноценно реализовать механизм постепенного усложнения содержания профессиональной подготовки в условиях многоуровневой системы подготовки специалистов. В-третьих,

качественное образование подразумевает обеспечение современной научной и технической базой. Решение этих задач будет способствовать успешному функционированию сферы музыкального образования и музыкального искусства в целом.

Литература

1. Авазашвили М.Д. Специфика педагогической подготовки в структуре музыкальной культуры. – Тбилиси: изд-во «Ганатлеба», 1987. – 336 с.
2. Гинзбург Л. „Все тихии музыка души“ // Музыка, 1994, №4. – С.14-15.
3. Гинзбург Л. В развитие методического опыта трёхступенчатого консерваторского образования // Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы. – Одесса: 1998. – С.296-301.
4. Казурова А. О некоторых активных проблемах современного профессионального образования (90-е годы) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии муз. образования (Материалы научно-практической конференции 25-27 октября 2000г.). – М.: 2003. – С.10-19.
5. Каяк А.Б., Шатковский Г.И. Воспитание творчеством // Ш-У-В: проблемы и перспективы. – Владивосток: изд-во Дальневосточного университета, 1988. – С.58-66.
6. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. – 281 с.
7. Малиновская А.В. Подготовка специалиста в музыкальном вузе и «модель выпускника» // Психолого-педагогические проблемы высшего музыкального образования. Сб. трудов (межвузовский). Вып.43. Гос. Муз.-пед. институт им.Гнесиных. – М.: 1979. – С.21-53.
8. Мельцер И. О некоторых вопросах воспитания пианистов в современных условиях // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (ШУВ). Вып.2. – Новосибирск: 1984. – С.90-96.
9. Садыхова Т. Педагог музыки или «обучатель» игре на фортепиано? // Советская музыка, 1988, №9. – С.96-97.
10. Тимошенко Н.П. Взаємодія загально педагогічних та музично-педагогічних вмінь в діяльності педагога-музиканта // Українське музикознавство, 25. – К.: Музична Україна, 1990. – С.142-149.
11. Фейгин М. О воспитании пианистов-профессионалов // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.2. – М.: Музыка, 1967. – С.67-86.
12. Фомина Н., Федосеева С. Нужен дифференцированный подход // Советская музыка, 1988, №9. – С.95-96.
13. Хлебнікова О. Методологічні засади змісту професійної підготовки музикантів-виконавців // Наук.вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Вып.27. Музичне виконавство. Кн.восьма. – К.: 2002. – С.130-141.
14. Шульгіна В. Творча гра в українській музичній школі // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство, №1(6), 2001. – Тернопіль. – С.28-33.

ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИКОНАННЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Розглядаються педагогічні проблеми освоєння засобів художньої виразності в процесі вивчення фортепіанних творів.

Рассматриваются педагогические проблемы освоения способов художественной выразительности в процессе изучения фортепианных произведений.

Under study are some problems of gaining artistic expressiveness in the educational process of learning piano pieces.

Досягнення високого рівня художньої виразності у виконанні музики є постійним і найважливішим завданням виконавця. Вміння навчити цьому студента – є завжди актуальною метою педагога. Об'єктом дослідження є явище навчання засобам виконавського досягнення художньої виразності. Предмет дослідження складають ті реальні проблеми, що виникають в процесі намагання навчити студента вмінню використовувати виконавські засоби для досягнення художньої цілісності твору. Завдання дослідження полягає у викресленні типових проблем, що виникають у процесі навчання студентів засобам художньої виразності, як на загальнотеоретичному рівні, так і на базі виконавського аналізу двох етюдів А. Кіркора. Саме спроба вирішення цих проблем на базі синтезу добутку теоретичної літератури та власного досвіду педагогічної діяльності і є метою запропонованого дослідження. При цьому наукова новизна цієї роботи обумовлена не лише розкриттям індивідуального досвіду вирішення педагогічних проблем навчання пошуку художньої виразності музичного виконання, але і тим, що використані приклади музичних творів ще не становили предмет виконавського аналізу у літературі.

«У мистецтві, а, стало бути, і в художнім виконанні, істина ніколи не лежить «у кишені», її приходиться щоразу добувати наново, своїм розумом» – у вислові Г. Когана укладене точне розуміння багатозначності, часом, парадоксальності мистецтва, у якому відсутнє єдине, раз і назавжди задане рішення в створенні художнього образу [2. с.328].



*© **СТОГНІЙ Валентина Тимофіївна** – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Творіння мистецтва мінливо та багатогранне по своїй природі, тому кожне виконання, розкриваючи різні грані художнього образу, по суті, є відтворенням наново, завдяки індивідуальній інтерпретації, перерозподілу акцентів сенсу.

Але, незважаючи на безліч можливих тлумачень, індивідуальність творчого рішення, виконання часом викликає відчуття лише технічного відтворення нотного тексту, не досягаючи справжньої художньої виразності.

Безсумнівно, якість виконавської інтерпретації багато в чому залежить від внутрішнього світу учня, його інтелектуального багажу, емоційності, художнього смаку, технічних можливостей і т.п., тобто від особистісних характеристик. Однак досить рідко учень являє собою цілісну сформовану особистість з розвитим музичним смаком, має навичку цілеспрямованої роботи над твором. Найчастіше учень потенційно має зазначені якості, може проаналізувати компоненти музичної мови, але не може їх зрівноважити, «тоне» у подробицях, не сягаючи твір у цілому.

Тому основною задачею педагога є спрямованість не на навчання технічним прийомам, роботу над окремими параметрами фактури, а на розвиток самостійності мислення учня, уміння «вибудувати» твір, скласти про нього цілісне уявлення.

Робота над художнім твором ставить перед педагогом цілий ряд завдань і питань:

- Як досягти яскравого, виразного, хвилюючого виконання?
- Які критерії оцінки виконання? Що є показником художності?
- Як сполучити власний педагогічний досвід з індивідуальністю учня?
- Чи можливий розвиток музикальності учня, чи усе заздалегідь визначено природними здібностями?

Незважаючи на риторичний характер питань, завдання педагогу саме і зводиться до того, щоб відповісти на них практичною роботою, відштовхуючись при цьому від основних положень:

- Досягти яскравого виконання можна лише усвідомивши цілісність музичного твору, що виявляється в гармонійному співвідношенні його складових, аналізуючи (окремі параметри фактури, виразні засоби) і синтезуючи (створюючи єдиний художній образ);
- Виразне виконання виникає при взаємодії емоційності і логіки, енергетичного заряду і «забарвленості розумом»;
- З'єднати власний досвід з особистістю учня можна лише у випадку пошуку, «росту» разом з ним, змінюючи спрямованість і спосіб викладання завдань, пристосовуючи їх до індивідуальності учня;

- Розвиток художнього смаку прямо пов'язаний з розширенням слухового досвіду в процесі вивчення творів, що належать різним історичним епохам і художнім напрямкам.

При цьому безупинний пошук, інтерпретаційна множинність неодмінно повинні сполучатися в педагогічній практиці з ясно сформульованим завданням, а не допусками і загальними уявками. Педагог повинний давати конкретні рекомендації, поступово, поетапно, але чітко формулювати завдання. Н. Перельман у методичних рекомендаціях відзначає, що: «Учитель-художник не йде на поступки. Його художні принципи гнучкі, мінливі, але на кожному етапі певні. Змінювати приходяться лише способи викладу» [4, с.4]. Тому в заняттях з учнями бувають «педальні», «гармонійні», «поліфонічні», «текстологічні», «аплікатурні» уроки, що, звужуючи завдання, одночасно вирішують широкий спектр технічних і художніх проблем, активізуючи аналітичне мислення виконавця.

У той же час виконавські задачі повинні формулюватися з розумінням характеру взаємовідносин між виразними засобами, з яких і складається особливість музичного твору. За словами Г. Нейгауза, «Що є художній образ твору, як це не сама музика, музична мова з її закономірностями і її складовими частинами, іменованими мелодією, гармонією, поліфонією» [3, с.12].

Мелодія і гармонія, ритм і темп, штрихи, динаміка, тип фактури – зазначені виразні засоби складають цілісну систему музичного мислення, індивідуально відтворюючись у кожному творі. Характер співвідношення елементів, їхнє функціональне значення залежить від цілого ряду факторів:

- Художнього напрямку, епохи, який належить художній взірць (бароко, рококо, класицизм, романтизм і т.п.);
- Жанру твору, що диктує співвідношення компонентів (так, не визиває сумніву перевага мелодійного початку в ноктюрні, фактурної глибини в добутках поліфонічного складу, визначальна роль ритмічних формул у танцювальних жанрах);
- Стилю композитора, індивідуального тлумачення і перерозподілу функцій виразних засобів навіть усередині одного художнього напрямку (Моцарт і Бетховен, Шопен і Шуман);
- Переважного типу фактури (гомофону-гармонійна, поліфонічна).

Індивідуальним переосмисленням виразних засобів відзначені також не тільки групи творів, але й окремі твори, тому кожен з них при виконанні вимагає спеціального аналізу.

Починати роботу над музичним твором потрібно з його детального вивчення, при якому предметом аналізу повинні стати як загальні стилістичні і композиційні закономірності, так і індивідуальність авторської концепції. Розглянемо приклад роботи з двома творами зі збірки А. Кіркора «12 п'єс-етюдів».

Етюд №11. Називаючи свої творіння п'єсами-етюдами, композитор вказує на продовження романтичної традиції художнього етюду, заснованої Ф. Шопеном. У творах подібного роду домінуюче значення набуває художній образ, розкриття якого ставить перед виконавцем певні технічні задачі. Тому не випадкова поява повільних етюдів, у яких віртуозність відступає на другий план, поступаючись пріоритети мелодійній кантилені, педалізації, нюансуванню.

В етюді №11 першорядним завданням є точне прочитання фактурного рельєфу, оскільки фактурна вертикаль складена з декількох самостійних ліній: ведучого мелодійного голосу (витримані чверті у сопрано) і гармонійної фігурації.

Сама ж фігурація, у свою чергу, мелодізована – прихований голос, лише намічений у 1-м такті, в другому «виявляє» свою мелодійну сутність, виконуючи функцію підголосся.

Таким чином, у творі виникає три фактурних поверхи (два мелодійних і один гармонійний, фігураційний), що вимагають від виконавця лінарного мислення, точного звукового розподілу і створення адекватного звуковідтворення. Виконавська задача ускладнюється наявністю повільного темпу – *Lento ma non troppo*, авторської виконавської ремарки – *Molto cantabile*, динаміки – *p, pp*. Усе це вимагає уважного «вслуховування», тонкого, гнучкого, кантиленного характеру виконання.

Зміна музичного матеріалу в середньому розділі (етюд написаний у тричастинній репрізній формі з серединою розвиваючого типу), приводить до перерозподілу голосів при збереженні раніше зазначених завдань. Тема переміщується у віолончельний регістр (темброва зміна), доручається лівій руці, доповнюється акордовим супроводом хорального складу. Фігурації в правій руці динамізуються, розширюється загальний звуковий діапазон, підсилюється динаміка, що свідчить про кульмінаційний характер розділу.

Реприза в образному змісті точна, повертає не тільки первісний образний лад, але і його фактурне втілення.

Етюд №7. Як і етюд №11, даний твір є прикладом повільного етюду, що демонструє почергове фактурне розшарування на другий і третій поверхи. Створення «живого», «дихаючого» фону що, то народжує, то поглинає підголоски, – одне з основних завдань твору. Складність

поліпластового озвучування доповнюється колористичним аспектом, необхідністю почути не тільки функціональне значення кожного з голосів, але і відповідне «зафарбування».

Регістрове і фігураційне рішення фактурних ліній дозволяє порівняти їх з інструментами дерев'яно-духової групи з відповідними тембровими і регістровими особливостями. Можливо, подібна паралель допоможе у створенні адекватного звукового колориту.

Обрані композитором музично-виразні засоби сприяють створенню поетичної мініатюри. Світла бемольна тональність (As-dur), повільний темп (*Adagio molto cantabile*), висотна стійкість звукового фону, фігурації на основі акордів з побічними тонами, хвилеподібний рух мелодії та фону, довга педаль сприяють створенню багатомірного простору, що звучить.

Незважаючи на образну єдність і взаємодоповнюючий характер фактурних ліній, кожна з них вимагає самостійного озвучування.

Мелодія в нижньому голосі носить оповідальний характер, вона стійка по своїй ладовій природі (опорні „крапки” – звуки тонічного тризвуку), наративно поєднує висхідний і спадний рух, стрибки і заповнення і відповідно вимагає при виконанні «широкого подиху», точного розподілу на мелодійні фрази.

Фактурний фон також повинен бути «дихаючим», мінливим за настроєм, але ясным за виголосом. Саме фон, завдяки остинатності і звуковій рівності, сприяє «співності» продовжених нот у мелодії.

У п'єсі-етюдї поряд із зазначеними особливостями, що сприяють створенню статичної звукової палітри, співіснують і динамічні фактори. Вже в третьому такті від фігурації «відокремлюється» ще одна мелодійна лінія (у верхньому голосі), що гармоніює з першою, співіснуючи з нею за принципом компліментарності (ритмічної, мелодійної).

У середньому розділі твору, форма якого близька тричастинній репризній, друга мелодія активізується і заміщує початкову. У невеликій репризі мелодійний баланс відновлюється. Таким чином, дві мелодійні лінії і їхня взаємодія стають динамізуючим началом твору, зростання і розвиток однієї приводить до зменшення діапазону і мелодійної розвиненості іншої, і навпаки.

Зазначені особливості твору вимагають дуже чуттєвого підходу до виконання, з'єднання звукової колористичності, відокремлення нашарувань із внутрішньою динамікою розвитку.

Запропонований метод виконавського аналізу спрямований на активізацію логічного мислення учня, націлений на вдумливе виконання. При цьому необхідно усвідомлювати, що аналіз є лише відповідним

крапкою, а не кінцевою метою в збагненні художнього задуму. Він ніколи не повинний залишатися схемою, бути самодостатнім. Складові музичної мови неодмінно повинні усвідомлюватися виконавцем як частини художнього цілого, що несуть визначене смислове навантаження.

На закінчення хочеться привести слова Н. Перельмана: «Займатися на роялі треба довго; думати за роялем – багато; а міркувати біля роялю – коротше» [4, с. 27]

Література

1. Киркор А. 12 пьес-этюдов. – М.-Л.: ГМИ, 1951. – 34с.
2. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – 343с.
3. Нейсауз Г. Об искусстве фортепьянной игры. – М.: ГМИ, 1958. – 319с.
4. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1981. – 96с.

УДК 78.071.1 (477) + 786.2

В. Василец*

ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ УКРАИНЫ

Статья посвящена историографии жанра транскрипции как объекта современного исполнительства.

Статья посвящена історіографії жанру транскрипції як об'єкту сучасного виконавства.

The article is dedicated to the historiographical review of the genre evolution of trascription as to an object of modern performing.

Современный вузовский учебный репертуар по специальности общее и специализированное фортепиано включает в качестве одной из центральных жанровых разновидностей фортепианную транскрипцию. Исходя из опыта кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского государственного института искусств им. И.П. Котляревского, а также из личного исполнительского опыта в учебный репертуар всех курсов входят транскрипции западноевропейских, русских и украинских мастеров. Это составляет весомую часть



*© **ВАСИЛЕЦ Валерия Васильевна** – доцент кафедры общего и специализированного фортепиано ХГУИ им. И.П. Котляревского.

репертуарного целого. И это, безусловно, достаточно весомо. Между тем студентам исполнителям различных специальностей явно не достаёт общей информированности в области истории и теории фортепианной транскрипции. Восполнить в некоторой степени данный пробел призвана эта статья.

Два прошедших столетия (XIX – XX вв.) оставили нам грандиозное творческое наследие в области фортепианной транскрипции. В первой половине XIX в. были широко известны имена таких музыкантов, как С. Геллер, А. Герц, А. Гензельт, Х. Гуммель, Ф. Калькбренер, Т. Куллак, И. Мошелес, С. Тальберг и другие. Эти пианисты-виртуозы создали множество различного рода переложений, транскрипций, вариаций и фантазий на популярные оперные темы в исполнительских и концертно-репертуарных целях.

Объектом статьи выступает один из распространённых в учебном и концертном репертуаре пианистов жанр транскрипции. В связи с недостаточным уровнем его изученности в современном музыковедении [исключение составляет 4, 7, 8] предлагается предмет его освещения и раскрытия в данной статье: стилевые версии жанра в творчестве Ф. Листа.

Цель дwoяка: обзор исторической эволюции транскрипции как жанрового инварианта и влияния творческого принципа Листа на композиторов русской школы: Балакирева, Рахманинова, Зилоти.

Самым крупным мастером фортепианной обработки по праву считается Ф. Лист. Отдавая дань уже творчеству композиторов-гениев, он пропагандировал лучшие творения мирового искусства, а также произведения новых авторов. Листом созданы транскрипции целого ряда швейцарских, немецких, норвежских, итальянских и русских авторов.

Транскрипции Листа берут свое начало от многочисленных хоральных обработок композиторов добаховской эпохи, а также не менее многочисленных попыток обращения к мелодиям современников. Неоценимый вклад в развитие жанра обработки внесли клавирные переложения И.С. Баха собственных сонат и партит для скрипки соло, концертов и других произведений для различных инструментов Телемана, Марчелло, Вивальди.

В транскрипциях Листа отразилось взаимоотношение композиторского и пианистического мышления художника. В огромном количестве выделились основные внутрияжанровые разновидности: парафраза, обработка, фантазия, фортепианная партитура, реминисценция, иллюстрация, переложение. Каждый из этих жанровых имен имеет свои отличительные особенности содержания и формы. Так, известный автор

монографии о творчестве Листа Я. Мильштейн раскрывает жанровые различия фортепианных композиций Листа следующим образом:

Парафраза – это свободная фантазия (или пересказ) какой-либо музыкальной темы взятой из сочинения другого автора (например: «Риголетто» Верди);

Транскрипция – это переложение музыкального сочинения – вокального или инструментального – для фортепиано, свободная передача содержания этого сочинения различными звуковыми средствами (например: песни Шуберта, Шумана, Шопена и других авторов);

Обработка – это приспособление чужих идей к своей индивидуальности, т.е. более или менее значительное изменение своего или чужого произведения;

Фантазия – это произведение, написанное в форме впечатлений от путешествий, природы, искусства (например: «Годы странствий» Листа);

Фортепианная партитура – это переложение оркестрового произведения, в котором как правило, сохранены все голоса оркестровой партитуры, нет сокращений или прибавлений (например: переложение «Фантастической симфонии» Берлиоза);

Реминисценция – это воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном об опере), отголосок этого произведения (например: «Пуритане» и «Норма» Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Дон Жуан» Моцарта и многие другие);

Иллюстрация – это как бы пояснение к опере, внешнее наглядное (иллюстративное) изображение оперного материала (например: «Пророк» и «Африканка» Мейербера и др.). Вместе с тем такого рода деления носят условный характер, поскольку сам композитор не давал их точного определения.

Лист обращался к сочинениям Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Верди, Вагнера, Беллини, Россини, Доницетти, Мейербера, Мендельсона, Гуно, Берлиоза, М. Мошоньи, Дж. Пачини, Ж. Галеви, Паганини, Алябьева, Глинки, Даргомыжского, Кюи, Чайковского, А. Рубинштейна и других авторов. Среди созданного Листом значительное место занимают обработки инструментальных и вокальных сочинений русских композиторов, а также украинских думок. На основе песни «Ой не ходи Грицю» Листом написана фантазия, названная «Украинской балладой» («Думкой»); песня «Віють вітри, віють буйни» превратилась в импровизацию «Жалоба» с подзаголовком «Думка» [4, с.632]. Необходимо отметить, что эти произведения активно исполняются не только на эстраде, но и составляют ядро педагогического материала и используются в

репертуаре средних и высших учебных заведений, в частности, на кафедре общего и специализированного фортепиано Харьковского государственного института искусств.

Транскрипции Листа представляют собой прекрасный образец содружества авторских имен: Шуберт – Лист, Вагнер – Лист, Паганини – Лист, Шопен – Лист, Алябьев – Лист и т.д.

Путь Листа в области фортепианной транскрипции был продолжен такими композиторами-пианистами, как Э. д'Альбер, М. Балакирев, Л. Брассен, Г. Бюлов, А. Зилоти, К. Клинворт, К. Сен-Санс, К. Таузиг, С. Рахманинов. Среди авторов занимавшихся переложениями следует особо назвать: Ф. Бузони и Л. Годовский. Ф. Бузони прославился транскрипциями произведений Баха, Моцарта, Листа, а Л. Годовский – обработками песен Шуберта, вальсов Штрауса, этюдов Шопена, а также обработками 12 клавишных пьес XVII-XVIII столетий, собранных в сборник под названием «Ренессанс».

Далее жанр фортепианных транскрипций листовского типа продолжают крупные деятели транскрипторского фортепианного искусства XX столетия, такие как Н. Выгодский, А. Гедике, Д. Кабалевский, А. Каменский, И. Михновский, С. Прокофьев, М. Регер, С. Фейнберг и многие другие.

Перейдем к обзору жанровой транскрипции в русской музыке на примере сочинений Глинки – Балакирева «Жаворонок», Баха – Зилоти «Прелюдия си-минор» и Чайковского – Рахманинова «Колыбельная песня».

Балакиревские транскрипции – это точное воспроизведение авторского замысла, богатство оркестровых красок, применение специфических фортепианных приемов: октав, мартеллато, терций в обеих руках, смелое использование красок отдельных регистров фортепиано. Балакирев вводил изобразительные штрихи, помогающие воссоздать живописные, яркие поэтические картины, а также использовал своеобразные красочные гармонии и неожиданные тональные сдвиги.

Балакирев обращался к произведениям Бетховена (Каватина из квартета соч. 130 и Аллегро из квартета соч. 11); Берлиоза (Увертюра «Бегство в Египет»); П. Запольского («Грезы»); А. Танеева (Два вальса-каприза); Шопена (Романс из первого концерта соч. 11, Экспромт на темы двух прелюдий). Также Балакирев сочинял на темы других композиторов: Воспоминания об опере «Иван Сусанин» М. Глинки; Испанская серенада на темы, записанные М. Глинкой. Транскрипции Глинки – Балакирева Фантазия, Испанская мелодия, «Арагонская хота» и «Жаворонок» по

своим художественным качествам являются образцом зрелого балакиревского фортепианного стиля. Две последние пьесы сразу привлекли к себе внимание пианистов. В 1873 г. «Арагонскую хоту» исполнил Н.Г. Рубинштейн. Это выступление было прокомментировано П.И. Чайковским так: «Н.Г. Рубинштейн блестяще исполнил «Арагонскую хоту» Глинки в превосходном переложении Балакирева» [9]. В настоящее время эта пьеса исполняется крайне редко, в то время как «Жаворонок» получил широкую известность. Сравнивая романс Глинки «Жаворонок» на слова Н. Кукольника с транскрипцией Балакирева можно увидеть, что Балакирев широко использует возможности фортепиано. Не изменяя основную гармонию романса Глинки, Балакирев усложняет и развивает фортепианную фактуру, добавляя собственные виртуозные эпизоды, изложенные мелкими нотами без обозначения тактов, благодаря чему образное содержание романса Глинки переосмысливается. У Глинки – это тонкая, задушевная, светлая лирика, а транскрипция Балакирева – это глубокое лирико-психологическое переживание драматического характера. В романсе Глинки, во вступлении (передающем трели жаворонка) и в первом куплете изображен как бы сам жаворонок с его полетом и пением. Второй куплет – это элегическая песня человека с его внутренними переживаниями. В музыке Глинки мелодия, состоящая из двух куплетов и вступление повторяются дважды без изменений; в балакиревской транскрипции – это противопоставление мелодии вступления и куплета, полифоническое наложение основной мелодии, которая все время варьируется, на тему жаворонка (вступление) и контрастное соединение обеих тем в коде. «Жаворонок» – это последнее произведение Балакирева, завершившее период становления балакиревского индивидуального стиля перед созданием «Исламея». Пьеса Глинки – Балакирева «Жаворонок» часто используется в учебном репертуаре на кафедре общего и специализированного фортепиано студентами историко-теоретического и композиторского факультетов, а также в репертуаре на специальных фортепианных кафедрах музыкальных училищ.

А. Зилоти – русский пианист, дирижер и музыкальный деятель. Как пианист он стал известен во всей Европе с 1880 г. Как культурный просветитель и дирижер Зилоти проявил свой талант, организовывая ежегодные циклы симфонических концертов в Петербурге с 1903 по 1913 гг., где сам принимал в них участие как дирижер и пианист. Его игра отличалась интеллектуализмом, ясностью и пластичностью фразировки.

Большую часть в его концертах занимали новые произведения русских и зарубежных композиторов, но главными оставались сочинения И.С. Баха.

Для транскрипций Зилоти характерны многие из исполнительских приемов самого Зилоти-писаниста: это вокальный характер интонирования, конструирование исполнительской формы, свойственные романтическому стилю.

В транскрипции Зилоти си-минорной прелюдии Баха благодаря удержанию звуков и игре легато, фактура сжата и прозрачна (в отличие от листовской фактуры, в которой главным является охват всей фортепианной клавиатуры), характер голосоведения подчеркивает непрерывную мелодическую линию, объединяющую в целое всю прелюдию. В этой транскрипции выражено стремление приблизить характер интонирования мелодии к речевой выразительности, подобной живой речи.

Несмотря на свою миниатюрность, транскрипция си-минорной прелюдии Баха – Зилоти является шедевром содержательности, ясности, интеллекта. Си-минорная прелюдия Баха – Зилоти часто звучит в исполнении хорошо подготовленных студентов дирижерско-хорового, историко-теоретического и композиторского факультетов на кафедре общего и специализированного фортепиано, а также в концертных программах аспирантов и педагогов-пианистов.

Транскрипции Рахманинова можно назвать свободными пьесами, каждая из которых является синтезом первоисточника и ярко выраженного рахманинского стиля. Транскрипции Рахманинова – это рождение нового художественного произведения с целым рядом преобразований в области фактуры и гармонии, свойственных Рахманинову.

Транскрипции, в которых особенно ощутим стиль Рахманинова – это транскрипции отдельных частей Партит Баха, песни Шуберта «Куда?» и «Колыбельной песни» Чайковского, а также транскрипции двух вальсов Крейсlera «Муки любви» и «Радость любви».

В транскрипциях «Менуэта» Бизе, «Скерцо» Мендельсона, «Гопака» Мусоргского и «Полета шмеля» Римского-Корсакова менее ощутимо воздействие стиля Рахманинова на стиль первоисточника. Скорее – это переводение оркестровой фактуры в фортепианную.

Особое место занимают транскрипции собственных сочинений Рахманинова. Среди них «Сирень» и «Маргаритки» – вокальные романсы. Важным явилось не только сходство, но и глубокие преобразования, связанные с перенесением вокальных первоисточников на фортепиано.

Всего у Рахманинова одиннадцать фортепианных транскрипций, сочиненных в период с 1903 по 1941 гг. Первоисточники рахманиновских транскрипций – образцы различных жанров, стилей, исторических эпох. Для Рахманинова основной задачей создания транскрипций была задача популяризаторства. Рахманиновские транскрипции контрастны по характеру, образному и эмоциональному содержанию. Рахманинов – величайший гений, играя произведения других композиторов – уже играл свою транскрипцию. Это выражалось и в изменении авторского текста, и в свойственной только ему «интонации» исполняемого произведения, и в мелодической фигурации, и в гармонической наполненности музыкального текста. Для транскрипций Рахманинова также характерно стремление к полной мелодизации и многослойности фактуры, специфический характер голосоведения, а также непрерывность мелодической линии.

Вся творческая жизнь Рахманинова связана с русской культурой, сила которой заключается в богатстве содержания и глубокой жизненности. Не случайно творчество русских композиторов является источником познания для всего музыкального мира. Историческую роль русской музыки одним из первых заметил Ф. Лист. Он писал к А.П. Бородину в 1877 году: «...У вас же течет живая струя; рано или поздно она пробьет себе дорогу и у нас». [7]

Именно эти композиторские музыкантские качества прослеживаются в его транскрипции «Колыбельной песни» Чайковского на слова А. Майкова. Создавая концертную фортепианную миниатюру, Рахманинов сохранил приметы вокального первоисточника, в котором предполагается дуэт певца и аккомпаниатора, а также использовал прием «квази» фортепианных проигрышей, которые помещаются между проведением мелодических фраз.

Как чуткий художник Рахманинов сохраняет особенности песни Чайковского и, создавая транскрипцию, сугубо фортепианными средствами компенсирует отсутствие поэтического текста. Такое прочтение песни открывает возможности для обогащения фортепианной фактуры, которая обнаруживает многослойность, выраженную через диалог основной мелодии и звукоизобразительных приемов. Насыщается гармонический язык песни, расширяется регистровый диапазон, усложняются созвучия, посредством использования приемов перекрещивания рук, арпеджированных аккордов, арфообразных пассажей, педали. Транскрипция Рахманинова «Колыбельной песни» Чайковского глубокая по содержанию, обладает удивительной вокальностью и изысканностью. Вышеизложенный материал дает,

думається, достаточне ясне представлення як о масштабі розвитку жанра фортепіанної транскрипції і всіх родственных піджанрових варіантів в фортепіанній музиці избранного періода, так і о цілесобразності більш активного використання масива фортепіанної транскрипції в учебном репертуарі училищ і консерваторій.

Література

1. Житомирський Д. Композитори кінця ХІХ початку ХХ вєков – М., 1945.
2. Калмыков В. Формирование фортепианного стиля Балакирева // Очерки по истории и теории музыки / Под ред. М. Друскина и Ю. Тюлина. – Л., 1958.
3. Келдыш Ю. Русские композиторы второй половины ХІХ века. – М., 1960.
4. Мильштейн Я. Лист. – Том 1. – М., 1971.
5. Музыкальная энциклопедия. – Том 2. – М., 1974.
6. Письма А.П. Бородина. Вып. II – М., 1938.
7. Скирта М. «Партитуры для фортепиано» Ф.Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Х.: РА-Каравелла, 2002. – С. 137-142.
8. Скирта М. Транскрипции С. Рахманинова: К проблеме интерпретации музыкального первоисточника // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – Х.: Каравела, 1999. – Вып. 4. – С. 133-142.
9. Ференц Лист та піаністична культура ХХ століття: Зб. статей. – Кіровоград, 1999.
10. Хентова Н.М. Пианисты ХХ века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1974.
11. Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки. – М., 1893.
12. Шип С. Музыкальна форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998 - 368 с.

УДК 786.2.071

О. Гнатовська*

РОБОТА НАД ПОЛІФОНІЄЮ В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

В статті розглядаються питання виконання ідентичної і комплементарної ритміки в поліфонічній музиці на прикладах двуголосних і трьохголосних інвенцій І.С. Баха. Освітлені найбільш характерні проблеми. Предложено методи рішення поставлених в роботі задач.

В статті розглядаються питання виконання ідентичної та комплементарної ритміки в поліфонічній музиці на прикладах



*© ГНАТОВСЬКА Олена Борисівна – ст. викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

двоголосних і трьохголосних інвенцій І.С. Баха. Висвітлені найбільш характерні проблеми. Запропоновано методи рішення задач, що поставлені в роботі.

The article deals with the issues of performance of identical and complementary rhythmic in polyphonic music analysed as an example in two-voiced and three-voices inventions by I.S. Bach. The author offers solution methods of the most typical problems considered in the work.

Поліфонічні жанри, як ніякі інші жанри в музиці, результативно розвивають слухові здібності, оскільки вони будуються на принципі багатоголосся. Важливість утримання цілісності усіх голосів, слідкування за логікою їх розвитку, за виразністю їх інтонаційного наповнення – це достатньо складне завдання, яке вирішується не за один рік навчання.

Треба зауважити, що склад студентів, які проходять курс загального фортепіано, не рівний за своїми можливостями. Деякі з них навчаються вже багато років, деякі тільки-но починають вчитися (наприклад, студенти вокального факультету), тому й коло вимог у кожному разі індивідуальне, особисте. Але, який би рівень у студента не був, нехай самий низький, поліфонічні твори слід вивчати вже з початку проходження курсу.

Працюючи на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано на протязі багатьох років, спілкуючись зі студентами різними за рівнем підготовки, спостерігаючи їх розвиток в процесі навчання, авторка статті пропонує деякі висновки та поради, практичні рекомендації в галузі вивчення поліфонічних творів, напрямки вирішення деяких актуальних виконавських проблем, які спіткаються у цьому процесі.

Обмежені рамки статті вимагають зупинитися тільки на деяких проблемах, тому пропонуємо подальше розглядання тем, що пов'язані з найбільш важливішими моментами, які найчастіше часто зустрічаються у педагогічній практиці і виконавстві поліфонічної музики. Насамперед це: 1) проблема виконання комплементарної ритміки у поліфонічних творах та 2) проблема виконання ідентичної ритміки. Ці питання будуть розглядатися нами на прикладах 2-х та 3-х голосних інвенцій І.С. Баха, які широко використовується в практиці загального фортепіано на вокальних, народних, інколи струнних факультетах. Авторка сподівається, що її робота допоможе викладачам та студентам цього курсу придбати деякі навички виконання поліфонічної музики різних типів та подолати труднощі, які зустрічаються на цьому шляху.

1. Комплементарна ритміка голосів у виконавстві поліфонії.

Комплементарна ритміка у поліфонічних творах, імітаційних та неімітаційних за складом – одне з найголовніших питань у практиці виконання. Доповнюючи один одного на контрастній основі, голоси у той же час знаходяться в одних і тих самих образних позиціях, що ніби-то порівнює їх контрастування, робить спорідненими та наближає до належного рівня. Цей факт потрібно постійно пам'ятати виконавцю, щоб запобігти формального, схоластичного виконання будь-якого протилежного за ритмо-інтонаційним значенням посидання двох або декількох голосів музичній фактурі. Протилежність, властива комплементарній ритміці у поліфонічних творах, насамперед повинна працювати на досягнення спільності сполучення всіх голосів в їх єдиному художньому втіленні.

Серед усіх труднощів щодо виконання комплементарної ритміки у поліфонічній фактурі найголовніші – це моменти, пов'язані зі звучанням довгих нот. Традиційно довгі ноти, відносно нот більш дрібних, являються пріоритетними і грають головну роль в загальному звучанні. Це явище обумовлене тим, що мотиви чи фрази, які мають більш дрібну ритміку прослуховуються завдяки своїй швидкості без особливих зусиль виконавця, тоді як довго витриманий звук в силу специфіки інструменту поступово зникає. Якість і термін звучання довгої ноти на фортепіано залежать від багатьох обставин, найголовніша з котрих – глибина натискання клавiші. Одночасно, крім цього не менш важливо знайти оптимально збалансоване ведення протилежного контрастного голосу з більш дрібною ритмікою, слідкувати не тільки за його виразністю, а й за тим, щоб він не “закрив” довгу ноту. В вирішенні цієї проблеми велику роль грає насамперед динаміка, правильне розподілення її між голосами. Чим тісніше один до одного розташовуються голоси, тим контрастнішою повинна бути динаміка, і, навпаки, чим більш голоси віддалені, тим менш важлива різниця між динамікою голосів, яка може бути зовсім однаковою. Зрозуміло, що цей висновок – не аксіома, і в кожному разі проблема вирішується індивідуально, відповідно художньому замислу та конкретним музичним характеристикам, тому не слід його сприймати буквально. Важливо усвідомити лише тенденцію, а як її використати – рішення виконавця чи викладача.

У багатьох випадках довга нота у процесі мелодичного потоку виникає в результаті підготовки попередніми мотивами чи фразами, тобто вона ніби-то стає інтонаційним центром, куди збігається та прямується звукова послідовність. Цей факт допомагає найкраще відчутти повноту та глибину натискання клавiші, тому що вона (довга нота) стає кінцевим, або

відносно кінцевим логічним результатом фразування. Розповсюдженою помилкою учнів є як раз те, що вони не відчують логіку цієї послідовності, і тому довгі ноти в їх виконанні справляють враження штовхання, яке у результаті роздроблює мелодичну лінію та її інтонаційну виразність та цілісність. Щоб здолати цю перешкоду, треба запропонувати учневі неодноразово програти цей фрагмент мелодичної лінії, відокремлюючи його від усіх інших голосів поліфонічної фактури. Яскравим та наочним прикладом таких випадків є заключний фрагмент першої До-мажорної двоголосної інвенції І.С. Баха (тт. 15-17). Тут ми спостерігаємо стрімкий потік шістнадцятих, який прямує у довгий звук половинної ноти. Глибина та динаміка натиску цієї ноти залежить безпосередньо від цього потоку, спрямування його інтонації. Окрім цього, важливо витримати правильний розподіл динамічних рівнів при вступі імітації у партії лівої руки. Розбіг двоголосся у даному фрагменті дорівнює децимі/дуодецимі, що дає можливість зрівняти динаміку голосів, поставити їх на однаковий рівень, або виконати другий голос трохи тихіше. Іншими словами, контраст між голосами у даному випадку має бути мінімальним, зближеним. Прозорість та тонкість звучання цього моменту у п'єсі повинні поєднуватись з такою ж прозорістю поліфонічних ліній, де тривалість довгих нот не порушується і не застигається рухом шістнадцятих.

Проблема виконання довгих нот стає серйознішою, коли справа стосується трьохголосся. Зі зростанням кількості голосів звужується простір музичної фактури, тому в багатоголосних поліфонічних композиціях частіше зустрічається тісне розташування, яке тягне за собою проблему пріоритетного звучання того чи іншого голосу порівняно з іншими на основі динамічного контрасту та контрасту інших параметрів виконавської виразності. Тісне розташування у трьохголоссі сприяє використанню однієї руки для виконання більш ніж одного голосу у фактурі, тому, крім вирішення попередньої проблеми, настає й проблема фізичного розподілення однієї руки на різні якісні відчуття. Для студентів курсу загального фортепіано в деяких випадках розв'язування цієї проблеми стає вагомою нерешкою у досягненні бажаного результату і потребує надзвичайних зусиль та клопіткої роботи як з викладачем, так і самотійно.

Розглянемо приклад з першої До-мажорної трьохголосної інвенції І.С. Баха (тт. 1-2). Стрімкий взльот мелодичної лінії у партії правої руки, складений з шістнадцятих, прямує у ноту "мі" 2-ої октави, наповнюючи її глибиною та яркістю. Далі у другому такті в альтовому голосі вступає імітація (відповідь), у момент котрої верхній голос переходить до ноти

“фа-дієз” (чверть), яку, порівняно з шістнадцятими, теж можна рахувати довгою ногою. На момент початку звучання довгої ноти “мі”, імітацію починає виконувати ліва рука, яка знаходиться якраз у необхідній позиції до настушної другої долі такту. Таким чином, на першій долі задача виконання голосів з комплементарною ритмікою полегшена за рахунок розподілу між різними руками. Але вже на другій долі такту виконання імітації переходить до партії правої руки, внаслідок чого вона поєднує і довгі ноти, і шістнадцяті. В цьому випадку права рука розподіляється на два якісні відчуття: одне – більш напружене, глибоке (довгі звуки “мі” та “фа-дієз”), друге – полегшене (шістнадцяті).

Теж саме відбувається і у партії лівої руки на першій долі другого такту цього фрагменту, тому що ліва рука теж виконує і довгу ноту (“до” 1-ої октави) і шістнадцяті (початок імітації). Крім того у цьому голосі довга нота нібито “ушкоджується” мелодичною лінією імітації, тому що імітація теж починається з ноти “до” 1-ої октави. Ускладнене виконання цього невеличкого фрагменту полягає у тому, що довга нота повинна і залишитися продовж чверті, і повторитися як необхідність початку імітації. Ускладненням є і передача шістнадцятих з партії лівої руки до партії правої. Вона повинна бути виконана без помітних штовхань, дуже плавно.

Таких прикладів у поліфонічних творах чимало. Рамки статті не дозволяють перелічити усі і, тим більш, включити до їх аналізу.

У тих же Інвенціях І.С. Баха зустрічаються багато різноманітних видів довгих нот, які включаються до комплементарної ритміки поліфонічних голосів. Цікавий випадок можна привести з дуже популярної у практиці курсу загального фортепіано двоголосної інвенції ре-мінор. Ця не дуже важка за своїми виконавськими параметрами інвенція включає два фрагменти, які є для студентів з невеличкою підготовкою дуже тяжкою перешкодою. Мається на увазі термін звучання довгої ноти у вигляді трелі спочатку у партії правої руки, а потім у перехрещенні вертикального подвижного контрапункту у партії лівої руки (тт. 19-21).

Розповсюдженою помилкою майже кожного студента є виконання цієї трелі з напруженням та перевагою порівняно з тематичним матеріалом партії протилежного голосу. Це приводить до порушення ритмічного пульсу а також, як правило, до затримання темпу. Якщо ж увагу зосередити не на довгій ноті, а на виконанні “теми”, рівновага ритмо-темпу стане на своє місце. Даний фрагмент є випадком того, що в мистецтві нема твердих законів та догм. Довга нота, яка має орнаментальне викладення (трель), виконується тихіше і легше, чим протилежний голос. Але цей

висновок не суперечить попереднім висловлюванням, оскільки трель сама по собі рухоміша за ритмом, ніж матеріал “теми”, до того ж інтонаційне наповнювання та ритмічна одноманітність ставлять її на другий план відносно тієї ж “теми”, а звідси й виконавські задачі полягають в тому, щоб довга нота-трель звучала тихіше, ніж протилежний голос.

Аналогічний випадок зустрічається у двоголосній інвенції Сольмажор (тт. 20-25); у трьохголосній інвенції до-мінор (тт. 7, 15, 16, 30).

Надання довгій ноті орнаментального прикрашення відмінює її пріоритетне значення у загальній поліфонічній фактурі та підкоряє більш виразній мелодичній лінії.

Сполучення голосів, стосунки яких складаються за допомогою комплементарної ритміки, можуть мати багату різноманітність проявів. Але нас цікавлять лише ті випадки, які найчастіше виникають при роботі зі студентами у класі загального фортепіано. Наприклад, можна навести багато моментів, пов'язаних з виконанням у поліфонічній тканині баса, викладеного рівними чвертями чи восьмими, яким протистоїть більш розвинута лінія другого голосу (найчастіше верхнього). Подібна фактура знайома усім музикантам з дитинства, тому що вона є характерною для багатьох дитячих поліфонічних п'єс (наприклад, п'єс зі збірки А.М. Бах). Інвенції І.С. Баха теж мають такі випадки, розглянемо деякі з них.

У вже знайомій нам ре-мінорній двоголосній інвенції ми зіштовхуємося з випадком з'єднання двох голосів за допомогою комплементарної ритміки. Один з голосів викладається восьмими долями (у розмірі 3/8), а другий має більш розвинену ритмоінтонаційну структуру (тт. 5-10). Цей матеріал являється стадією розгортання у періоді, типу розгортання, яка будується на основі секвенції. Подібна фактура міститься у Ре-мажорній двоголосній інвенції, де вона теж розташована у аналогічній стадії.

Характерно, що студенти, граючи подібну поліфонічну фактуру, майже завжди не сприймають її як поліфонічну, тому виконують басову лінію, не показуючи її виразність, розвиток, інтонаційне спрямування та інше. Викладачеві інколи стає багатьох зусиль переконати свого учня у тому, що басова лінія – це не другорядне нашарування, яке при виконанні треба сховати подальше, а така ж виразна самостійна і індивідуальна мелодійна лінія, як і другий більш жвавий голос, тільки-но ритмічно дещо спрощена. Граючи поліфонічний твір, студент повинен завжди мати на увазі цей момент, пам'ятати, що поліфонія припускає рівноправність усіх голосів, і цей аргумент треба втілювати у виконанні.

Зробимо деякі попередні висновки:

1. У виконанні комплементарної ритміки голосів поліфонічній музиці важливу роль грають довгі ноти, які, як правило, звучать набагато помітніше, глибше та динамічніше порівняно з усіма іншими голосами.

2. Довгі ноти не виникають самі по собі, вони завжди пов'язані з попереднім розвитком голосу, являються або центром інтонаційного спрямування, або кульмінаційною нотою, з якої починається поступове сходження. Це потрібно враховувати при виконанні і запобігати необміркованих штовхань довгих нот.

3. Більш дрібна ритміка голосів, які протистоять довгим нотам, повинна бути збалансованою і не закривати динамічного звучання довгої ноти.

4. Широке розташування голосів дає можливість свободніше поводитися з динамікою та іншими параметрами виконавського мистецтва. Різні регістри за рахунок тембрових розбіжностей вирішують цю проблему без втручання виконавця, і тому є змога використовувати загальну динаміку як в звучанні довгої ноти, так і в звучанні більш дрібних нот.

5. Тісне розташування, особливо у поліфонічних творах здебільше, ніж на два голоси, потребує контрастнішої динаміки, артикуляції, штрихів та інших засобів виконавського мистецтва, щоб досягти прозорості та поліфонії голосів.

6. Враховуючи те, що у тісному розташуванні найчастіше одна рука виконує і довгу ноту, і голос з більш дрібною ритмікою, необхідно навчитися розподіляти руку на два різні якісні відчуття. Найважливішим помічником у цьому є вправи – неодноразові програвання цих голосів окремо від інших. Слід відмітити ще одне зауваження, яке не аналізувалося у рамках статті, але має значення – це раціональна, логічна та зручна аплікатура. Вона повинна дозволити без перешкод виконати поставлену задачу, бути першим помічником у виконавському здійсненні музичного твору, його розкритті.

7. Комплементарна ритміка двох голосів, один з котрих викладається однаковими долями, частіше чвертями чи восьмими, повинна сприйматися як сума самостійних ліній, кожна з яких індивідуальна за інтонацією, розвитком та драматургією. Ритмічне спрощення будь-якого голосу не повинно відбиватися по якості та виразності його виконання.

2. Ідентична ритміка голосів у поліфонічній фактурі

Ідентична ритміка голосів у двох- та трьохголосі, які мають ще й загальну інтонаційну структуру, зветься второю (або подвоєнням).

Характернішою особливістю втори є темброве розширення голосів, які у ній задіяні. У наслідок втори, один з голосів (при двоголосі)

стає головнішим, а другий підкоряється, переходить на побічний план, відтіняє його. Це діється і впливає з необхідності зберегти поліфонічність, уяву самостійності голосів, бо інакше, при рівновазі, втора буде сприйматися як один єдиний шар, особливо при тісному розташуванні голосів.

Крім цього, втора, або ідентична ритміка взагалі, становить питання синхронності звучання голосів, виконання якої потребує майстерності і не аби яких навичок. Ритмічна синхронність у виконавстві – момент дуже важливий. Він гарантує стрункість загального звучання фактури, впливає на організацію процесу музичного руху, тому цьому питанню повинно відводити стільки часу, скільки потрібно для досягнення результату.

Необхідно зауважити, що не кожна ідентична ритміка є второю. У поліфонічній музиці І.С. Баха зустрічається багато прикладів з'єднання голосів, ритмічна організація яких співпадає, але відрізняється інтонаційний стрій. Це привносить додаткове ускладнення у виконавську роботу, тому що крім синхронності ритміки, має бути виконана самостійна для кожного голосу інтонаційна виразність. Структурний розподіл фраз та мотивів у цьому випадку може співпадати, але може і відрізнятись. Таким чином, проблема виконання такого поліфонічного прикладу складається із наступних компонентів: а) ритмічна синхронність голосів; б) темброве розшарування голосів; в) самостійне фразування кожного голосу, якщо структурний розподіл фраз або мотивів не співпадають.

Подібних прикладів багато у творчості І.С. Баха, достатньо їх і у його інвенціях. Зокрема, у двоголосній інвенції До-мажор. Нема такого учня, який би не вчив цей твір. Усі початківці, які вже ознайомились з фортепіано на 1-2 році навчання, вводять його до складу свого репертуару. Доступна технічно та у втіленні художнього образу, ця інвенція придбала популярність і серед студентів курсу загального та спеціалізованого фортепіано. Кожен викладач може сказати, що найскладнішим місцем у цьому творі для починаючого студента є фрагмент сполучення голосів, об'єднаних ідентичною ритмікою та самостійною інтонаційною структурою, який знаходиться у другій частині інвенції при переході до ля мінорної фінальної стадії (тт. 13-14). Окрім зазначених вище проблем, додаються ще й ті, які впливають з контексту та особливостей даного фрагменту, а саме з тієї ролі, яку грає цей фрагмент у драматургії всього твору. Це кульмінація, що підготовлено попереднім поступовим зростанням динамічної лінії обох голосів. Ця кульмінація підкреслюється ще й кадансовим зворотом, який робить її більш випуклою, більш яскравою та емоційно підвищеною.

При більш докладному розгляді цього фрагменту виявляється, що стосунки двох голосів увесь час знаходяться у змінних станах, тому що їх мелодичні лінії на початку співпадають (втора), потім на деякий час розходяться у самостійні течії, після чого знов мають ідентичну ритмоінтонацію. Швидкий темп цієї інвенції не дає змоги деталізувати виконання цього невеличкого фрагменту, чітко слідкувати за змінами стосунків голосів. До того ж у даному випадку найважливішим являється динамічне напруження кульмінації, її смислове значення у музичному матеріалі. Таким чином, виконавська задача ставить насамперед питання відображення індивідуальної інтонаційної виразності кожного з двох голосів. Темброве розшарування голосів, яке характерне для втори, тут не грає особливої ролі, актуальність його відтворення зникає завдяки динаміці та натиску обох голосів у загальному кульмінаційному потоці. Треба відмітити ще одну з головних умов успішного виконання цього фрагменту – це синхронність руху усіх шістнадцятих нот у партіях правої та лівої рук. Інколи студенти для співпадіння руху синхронної ритміки у швидкому темпі роблять акценти на перших нотах кожної чверті, або кожної половинної долі. Це можливо у підготовчій частині роботи над цим твором, до того ж в малих дозах; але в момент виступу чи виконання у класі – неможливе. По-перше, будь який акцент (хіба що він виставлений як штрих) сприяє дробленню фрази або мотиву, перешкоджає цілісності музичного потоку. По-друге, вивчення з акцентами не завжди приводить до бажаної синхронності обох рук. Кожний піаніст знає, що одна з його рук слабкіша за другу, у більшості – це ліва рука, тому є сенс вести обидві синхронні лінії, прислухаючись до лівої руки; вона повинна бути у даному випадку ведучою, тоді як права має їй підкорятися.

У підсумку аналізу цього прикладу слід підкреслити рухливість будь-яких теоретичних висновків, які змінюються, або оновлюються, коли музичний матеріал влучає у незвичайні умови, у іншій контекст, коли йому надається особлива роль, статус у цілісній драматургії твору.

Аналогічні приклади ми зустрічаємо у таких двоголосних інвенціях як до мінор, Ре-Мажор, ре-мінор, Фа-Мажор, фа-мінор, Соль-Мажор, соль-мінор та інших.

У трьохголосі мелодичні лінії, які мають ідентичну ритміку, отримують більше варіантів для своїх співвідносин, і це логічно. У свою чергу, це явище тягне за собою нові виконавські труднощі та перепони. Одна з таких – ідентична ритміка при різних інтонаційних структурах серед змінних голосів поліфонічної тканини, коли голоси ніби-то передають один іншому свої функції. Такий випадок ми зустрічаємо у

троьголосній інвенції До-мажор (т. 13-14). Спочатку ідентична ритміка стосується двох верхніх голосів поліфонічної фактури (сопрано + альт), а вже у другій половині такту ці стосунки відбуваються між другим та третім голосами (альт + бас). Рівність та синхронність руху шістнадцятих не повинна порушуватись при включенні та відключенні голосів з ідентичною ритмікою. Перший контрольний момент – це перехоплення правою рукою руху шістнадцятих у двох верхніх голосах на першій долі такту, другий – підключення басового голосу на слабкій долі після шістнадцятої паузи. Легкість перехоплення та непомітність підключення – проблеми, вирішення яких забезпечить цільність та непорушність потоку стрімких шістнадцятих нот, сприяє його інтонаційній виразності, якості загального звучання. У цьому фрагменту труднощі виконавської роботи складаються не тільки з тих компонентів, що проаналізовані в попередніх прикладах, до них додаються ще й технічні проблеми. Викладачеві варто запропонувати студентові попрацювати над цим місцем, розподіливши його на групи – спочатку перша половина такту (перехоплення), потім друга (підключення). Треба відмітити, що у першій половині такту ідентична ритміка голосів спочатку супроводжується різною інтонаційною структурою (протилежний напрям руху), потім на другій долі такту лінії якби сходяться у єдиному напрямку і створюють втору (паралельний рух у терцію). При переході до втори голоси сходяться до тісного розташування, тому виконавець у цей момент повинен виділити якийсь один з голосів яскравіше, помітніше за рахунок іншого. Таким голосом у даному випадку має бути найбільш колоритний голос – сопрано, високий дзвінкий регістр якого надасть звучанню ніби-то сонячного світла, зафарбує його та паралельно стане сприяти більш чіткішому розподіленню двох тісно розташованих голосів. Таким чином, втора у тісному розташуванні потребує тембрового розшарування, зафарблення одного з голосів у яскравіший звуковий колір, що, власне, і сприяє збереженню поліфонічності фактури у виконанні.

Розглянемо приклади, де діє втора, іншими словами, сполучення голосів, співвідношення яких представляє ідентична ритміка та ідентична інтонаційна структура. Треба зазначити, що у двоголосних інвенціях таких прикладів порівняно небагато, тому що поліфонічність як явище принципово запобігає будь-якого співпадіння, особливо в інтонаційних лініях голосів. Ідентичність сама по себе вивірнює самостійність та індивідуальність кожного компонента, і, таким чином, суперечить ідеї поліфонічності як такої, особливо у імітаційному її складі. Але такі приклади у інвенціях І.С. Баха все ж є. По-перше, І.С. Бах використовує

втору (подвоєння) як локальне явище, фрагментарно та без конкретної системи реалізації. По-друге, в деяких інвенціях цей прийом діє порівняно систематично і його використання більш масштабне. Фрагментарне використання втори виникає, в основному, завдяки загальній інтонаційній структурі голосів. Музичний матеріал майже всіх інвенцій розвивається на основі початкової теми, її зерна, ритміки, тощо. Розвиток мелодичних ліній, які мають спільну ритмічну та інтонаційну структуру, логічно приводить до моментів співпадіння, тобто до втори. Короткочасність використання втор (подвоєнь) у загальній поліфонічній фактурі та безпосереднє сусідство з фактурою імітаційного складу з комплементарною ритмікою забезпечує виділення цієї фактури порівняно із загальним звучанням, в самостійний пласт, який відтіняється за допомогою динаміки, штрихів, педалізації, тощо.

У двоголосній інвенції І.С. Баха Мі-Мажор розвиток матеріалу другої частини п'єси приводить до фрагментарного використання втор (тт. 46 та 50). Дрібна ритміка тематизму, яка характерна для цих подвоєнь, потребує дуже пильної синхронності обох рук. Достатньо чітке прослуховування голосів завдяки широкому розташуванню забезпечує "автоматизм" тембрового зафарблення цих фрагментів, але в ту ж саму мить робить дуже чуйною синхронність руху. Задача ускладнюється ще й тим, що фрагменти виконуються наприкінці фрази паралельно з поступовим згасанням звучності, що робить звучання ще більш прозорим.

Треба зазначити, що виконання цих двох фрагментів в інвенції становить для студентів велику перешкоду в основному у плані синхронності рухів обидвох рук та ідентичної інтонації мелодійних ліній. У деяких випадках, відчуваючи важкість виконання цих моментів, учень дуже суттєво випинає фрази, які повинні йти на *diminuendo*, відрізнитися від попереднього звучання більш легшим та прозорим колоритом, більш м'яким туше. Немає сенсу пропонувати учню вчити це місце з вагомими наголосами, акцентами; у цьому випадку це не піде на користь: матеріал викладається дуже стисло, його характер та інтонаційність позбавлені будь-яких грубих поштовхів, які обов'язково проявляються у чистовому варіанті виконання, якщо вчити з акцентами. Слід запропонувати у цьому випадку спиратися тільки на особистий слуховий контроль та прослуховування до руху менш розвитої руки, що не допустять її відставання. Викладачеві та студентам необхідно завжди пам'ятати, що будь-які "рецепти" для подолання тієї чи іншої перепони у фортепіанному виконавстві не повинні розглядатися окремо від суттєвих характерних рис твору, контексту даного фрагменту, тієї ролі, яку він виконує у цілісній

формі твору. Слід пам'ятати, що найголовніше в інтерпретації (а звідси і у педагогіці) є сама музика, яка диктує свої "рецепти" виконання, коректує їх у кожному разі по-своєму.

У інвенціях І.С. Баха можна бачити й більш розповсюджене і поширене використання подвоєнь чи втор у поліфонічній тканині. Розглянемо 2-х голосну інвенцію Сі-бемоль Мажор, тт. 14-16. Довгий ряд подвоєнь, в основі яких – головний тематичний мотив інвенції, пов'язаний з кульмінацією п'єси, її апофеозом, потребує виконання з напруженням та тиском при достатньо високій динаміці. Саме ці умови впливають на рівновагу в галузі звукозображення та значення голосів у фактурі. На перший план у цьому випадку виходить синхронність руху, єдність інтонації та цілісність спрямування напрямку обох голосів. Використання розглянутого прийому втори є єдиним випадком у п'єсі, що відокремлює цей фрагмент від усієї іншої поліфонічної фактури, індивідуалізує його, підкреслює його особливу роль у загальному розвитку матеріалу. Практика свідчить, що у багатьох випадках студенти намагаються прискорити темп виконання у цьому фрагменті, тим самим знижуючи вагомість кульмінації. Це не дозволено в ніякому разі. Напроти, щоб показати кульмінаційне напруження, його результативний зміст, треба виконувати цей фрагмент ширше, напруженіше, підкреслюючи кожний мотив, його інтонаційну спрямованість.

Зробимо деякі висновки.

Використання ідентичної ритміки в інвенціях І.С. Баха має різні прояви. По-перше, це голоси, які мають спільну ритмічну основу, але відрізняються індивідуальною інтонаційною структурою. По-друге, це голоси з повною ідентичністю ритміки та інтонації (втора або подвоєння).

У першому випадку може бути часткове фрагментарне співпадіння інтонацій, а у трьохголосі можливе використання зміни голосів з передачею своєї функції. Узагальнюючи, слід зазначити, що виконавські задачі складаються з таких компонентів: 1) синхронність виконання усіх діючих голосів; 2) темброве розшарування голосів; 3) самостійність, або загальність інтонаційної спрямованості голосів. Розв'язання цих задач залежить від музики, її характеру, місця та ролі у творі. Тісне розташування голосів при вторі вимагає тембрового забарвлення кожного з них. Ця вимога має виконуватися для того, щоб зберегти поліфонічність фактури, відокремлення голосів. Якщо тісне розташування темброво відокремлюється завдяки особистісного наміру виконавця, то при широкому розташуванні голосів це відбувається завдяки різним регістрам

фортепіано, тому виконавець у цьому випадку має змогу зосередитися на інших засобах музичної виразності.

Використання втори у поліфонічній фактурі так чи інакше відокремлює цей фрагмент від усього іншого матеріалу, робить його особливим, сприяє індивідуальній зафарбленості. Якою вона буде, залежить від різних обставин, у тому числі і від місця і ролі цього фрагменту в п'єсі, його вагомого навантаження.

Наприкінці слід зауважити, що робота над поліфонією у класі загального фортепіано – це один з найцікавіших пластів учбового процесу. Розкриття законів виконання багатоголосної фактури на фортепіано виховує у студентів дуже важливі слухові навички, допомагає їм користуватися надбаними знаннями та досвідом у вивченні інших музичних творів та жанрів, сприяє більш глибокому пізнанню свого фаха.

Література

1. Баренбойм А. *Фортепианная педагогика*. - М.: Музгиз, 1937. -213с.
2. Должанский А. *24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича*. - Л.: Советский композитор, 1970. -258 с.
3. Тиц М. *О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений*. - К.: Музична Україна, 1972. - 280 с.
4. Южак К. *Полифония. Сборник тематических статей*. - М.: Музыка, 1975. - 290 с.

УДК 784.3

Т. Жарких*

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ФОНЕТИКИ НА ВОКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

В статье изложен опыт анализа влияния французской фонетики на вокальное интонирование.

У статті викладено аспекти впливу французької фонетики на вокальне інтонування.

Some aspects of French phonetics influence on vocal intoning.

Одной из характерных черт нашего времени является расширение международных контактов, в том числе и в сфере исполнительского искусства. Это вызывает необходимость овладения культурой иностранной



© ЖАРКИХ Татьяна Васильевна – преподаватель кафедры слепической речи ХГУИ им.И.П. Котляревского.

речи. Для исполнителей-вокалистов, которые активно принимают участие в международных фестивалях, это является очень важным. Как правило, исполнение вокальных произведений иностранных композиторов на языке оригинала представляет определенную трудность. Методика обучения вокальному исполнению на иностранном языке до 1994 года практически не разрабатывалась. Связь языка, музыки и исполнения впервые серьезно была рассмотрена в диссертационной работе Т. Мадышевой «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)», автор которой имеет и лингвистическое и вокальное образование. В вышедшей монографии «Співак та мова» (2002 г.) того же автора основное внимание уделяется немецкому, в меньшей степени английскому, итальянскому и французскому языкам.

Целью предлагаемой статьи является более углубленная разработка методов обучения пению на французском языке и попытка доказать целесообразность исполнения произведений на языке оригинала.

Объект статьи - звуковые структуры французского языка в качестве основы музыкальной интонации.

Предметом статьи являются конкретные случаи влияния французской фонетики на вокальное интонирование. Материалом служит произведение Пуленка «Дороги любви». Слова Ж. Ануя в русском переводе Т. Сикорской.

При овладении системой иностранного языка происходит невольное сравнение с системой родного языка. В данной работе мы остановимся на сравнительном анализе фонетических систем французского и русского языков. Это позволит:

- выработать представление о вокальных возможностях того или иного языка;
- преодолеть типичные ошибки в произношении вследствие фонетических привычек при овладении фонетической системой другого языка.

В мире существуют языки, признанные как наиболее мелодичные. Французский язык является одним из таких языков. Это достигается особенностями его фонетической структуры. Мелодичность языков обязана прежде всего количеству и качеству гласных звуков, а четкая дикция – четкому и напряженному произношению согласных звуков.

При овладении фонетической структурой французского языка, следует знать, что в живом потоке французской речи трудно услышать границу между словами. Слова цезурно не отделяются друг от друга, как

это имеет место в русском языке. Благодаря этому достигается непрерывное течение слогов. Это происходит за счет таких явлений, как:

1. Сцепление (*enchainement*) - когда одно слово оканчивается на произносимый согласный или группу неделимых согласных, а следующее за ним слово начинается с гласного, то конечный произносимый согласный предыдущего слова образует слог с начальным гласным следующего слова:

Elle est. Il aime.

2. Связывание гласных (*liaison vocalique*) - когда одно слово оканчивается на гласный звук, а следующее слово тоже начинается с гласного, то при переходе от гласного к гласному вибрация голосовых связок не прекращается:

Il va a Paris.

3. Связывание согласных с гласными (*liaison*) -- если одно слово оканчивается на произносимый согласный, а второе начинается с гласного или с немого *h*, то этот произносимый согласный первого слова становится произносимым, сливаясь с начальным гласным следующего слова и образуя с ним один слог.

Ils vont a la mer.

Из примеров видно, что во французской речи образуются слоги и звукосочетания, отсутствующие в отдельно взятом слове.

Фонетическая несамостоятельность французского слова подкрепляется и его частой грамматической несамостоятельностью: в предложении знаменательный элемент обрастает различными служебными словами, образующими вместе с ним синтаксическое единство. Вследствие этого французская фраза, в отличие от русской, состоит не из отдельных слов, а из блоков – ритмических групп или синтагм. Под этим термином понимаются отдельные синтаксические интонационно-смысловые единицы текста. Ритмическая группа воспринимается как одно фонетическое слово.

Поэтому даже при хорошем переводе разрушается ритмическая структура, а значит и мелодика речи, отталкиваясь от которой композитор пишет музыку.

Звукам французского языка по сравнению с русским языком свойственна большая четкость и устойчивость артикуляции. В нем нет дифтонгов, нет согласных звуков, сопровождаемых придыханием (как в английском или немецком языках). В отличие от русского языка, французские звуки не изменяются в устной речи (гласные не изменяются и не редуцируются в неударных слогах, согласные звуки не оглушаются на

конце слов). Четкость в произношении французских звуков является результатом внутреннего напряжения артикуляционного аппарата, что при исполнении вокальных произведений обеспечивает более активную подачу звука, его большую пластичность.

Кроме того, многие активные органы речи (губы, нижняя челюсть, язык, небная занавеска, голосовые связки) при исполнении произведений на французском языке работают более активно, чем при исполнении на русском языке.

Во французском языке имеется 15 гласных фонем а, α, е, ε, о, í, и, у, ø, œ, ā, ē, ÷, œ. В русском языке их всего 6 – а, э, о, и, у, ы.

Большее количество гласных во французском языке способствует его большей мелодичности. Следует отметить также, что для русского языка характерно разноместное ударение: оно может падать на любой слог в слове. Во французском языке ударение фиксированное, т.е. падает на последний слог слова, стоящего в конце ритмической группы, синтагмы или всей фразы. Вследствие этого трудно сделать перевод на русский язык, в котором бы ударения той или иной текстовой единицы совпадали. Далее будет рассмотрена связь между ударным гласным звуком и длительностью ноты в вокальном произведении.

В качестве примера приведем сравнительный анализ французского и русского текстов в произведении Ф. Пуленка «Дороги любви».

В нижеприведенных примерах речь пойдет лишь о фонетических несоответствиях и неудобствах. Объем данной работы не позволяет подробно разобрать смысловые несоответствия при переводе. Переводчик в подобных случаях всегда решает сложную задачу одновременной передачи смысла, интонации, ритма и даже стиля оригинального произведения. Задача эта практически невыполнима даже для перевода самого высокого уровня, так как даже высокопоэтическое воспроизведение авторского замысла ведет к созданию как бы иного произведения, отличного от органики оригинала. “Адекватный переклад с возможным, коли перекладач являє собою рідкісне поєднання: перекладач – поет - вокаліст” [3, с. 129]. Выводы о смысловых различиях можно будет сделать при сравнении приведенного ниже подстрочного и поэтического переводов. Подстрочный перевод будет заключен в скобки, а поэтический перевод выделен курсивом.

Мы попытаемся доказать, что в русском переводе разрушается ритмическая структура, а значит и мелодика французского языка, присущая тексту оригинала.

Les chemins qui vont a la mer.

(Дороги, идущие к морю).

Дороги в приморской тиши.

Во французской фразе 8 полнозвучных гласных звука, так как гласные французского языка не редуцируются в неударных (т.е. слабых), позициях.

В русском языке таких гласных звуков только 3 в ударных позициях, в неударных позициях гласные редуцируются и звучат менее четко. Данное явление будет встречаться во всех приведенных ниже примерах.

В русском тексте в слове «приморский» имеется 3 согласных, что неудобно для пропевания. Во французском языке три согласных в слове и на стыке слов всегда разбиваются гласным звуком. Например: *livre vert, rendement.*

Ont garde de notre passage

(Сохранили от наших следов)

Хранит ли их чуткое эхо

Во французском тексте в первой ритмической группе «ont garde» ударение падает на конец ритмической группы (3 слог от начала), что совпадает с длительностью ноты музыкальной фразы произведения, в русском же переводе ударение падает на второй слог слова «хранит», что не соответствует длительности ноты. Во французском тексте согласные в конце слов произносятся четко и не оглушаются, а звучат даже четче и напряженнее, чем в середине слов. В русском тексте согласные на конце слов оглушаются, звучание их нечеткое и вялое, от чего теряется четкость дикции. Количество полнозвучных гласных во французской фразе – 9, в русском – 5.

Des fleurs effleurees et l'echo sous leurs arbres de nos deux rires claires.

(Цветы, которых мы едва касались и эхо нашего светлого смеха под своими деревьями).

И шепот, и звон беззаботного смеха, и песнь моей души.

В словах “arbres”, “rires” непронизносимое в обычной речи окончание “es” в поэтической речи начинает произноситься как гласный [oe], что добавляет в данном случае еще два гласных звука. Что касается метроритмической организации, то по законам русского произношения в слове «смеха» неударный гласный звук «а» редуцируется, и в произведении русского автора ему соответствовала бы нота более короткой длительности, чем нота, соответствующая ударной гласной. В данном же примере редуцированные гласные в русском языке вынужденно начинают звучать как полные, что приводит к «насилию» над природным певческим аппаратом. Во французском тексте в слове “arbres”,

соответствующем тем же нотам, что и слово «смеха» гласный «е», хотя и звучит с некоторой редуцией, но он тем не менее более длителен, чем звук «а» в слове «смеха».

Helas! des jours de bonheur

(Увы, дни счастья)

Как жаль тех радостных дней.

Здесь можно еще раз сказать о количественном несоответствии полноценных гласных.

Radieuses joies envolées

(Улетевшей лучезарной радости)

Незаметно жизнь миновала.

В данном примере то же явление, что и в предыдущем примере. Непроизносимое в устной речи окончание “es” в словах “radieuses” и “envolées” увеличивают количество гласных, а также полугласный “i”, произносимый в обычной речи как согласный призыв, подобный русскому звуку «й» также в вокальной разновидности речи начинает звучать как самостоятельный гласный. Таким образом, во французской фразе 9 полноценных гласных, а в русской – только 3 под ударением, остальные в той или иной степени редуцируются.

Je vais sans retrouver traces dans mon coeur.

(Я иду, не находя следов в своем сердце).

И гаснет память о ней в душе моей.

Редуцированный гласный “e” в слове “гаснет” вынужденно произносится более длительно, чем это обусловлено фонетическими законами русского языка.

Chemins de mon amour

(Дороги моей любви)

Никто б найти не смог

В русской фразе все окончания – глухие, а оглушение ведет к нечеткому сценическому звучанию и дополнительным усилиям голосового аппарата.

Chemins perdus, vous n'etes plus.

Утерянные дороги. вас больше нет.

Их нет, их нет, исчез их след.

Во французском предложении все слова – и отдельно взятые и “фонетические” оканчиваются на гласные звуки. В русском предложении – все слова соответственно оканчиваются на согласные звуки, которые акцентируют ритм в ущерб мелодичности. Этим создается иное эмоциональное состояние. Конечные гласные во французском языке.

благодаря потоку воздуха, при помощи которого они образуются, создают ощущение воздушности, непрерывности движения и недосказанности. В русском языке согласные, завершающие речевые такты, нарушают плавное, воздушное движение.

Et vos echos sont sourds

(И ваше глухое эхо)

И берег тот далек

В русском переводе все окончания глухие и их необходимо утрировать, что создает неудобство при исполнении.

Chemins du desespoir

(Дороги отчаяния)

Туманной скрыты мглой

В слове «мглой» следуют три согласных подряд, которые трудны для исполнения.

Chemins du souvenir. Chemins du premier jour.

(Дороги воспоминания) (Дороги первого дня)

Пути надежд моих. Пути минувших лет.

Divins chemins d'amour.

(Божественные дороги любви)

Пути любви былой.

Французские конечные носовые звуки создают ощущение «занавеса», завершенности произведения, а в русском переводе конечные гласные всех речевых тактов такого ощущения завершенности, последней точки не создают.

Из вышеизложенного можно сделать следующие выводы, относительно специфики интонирования отдельных языковых единиц французской речи:

1. Частые случаи оглушения согласных в конце слов в русском переводе ведет к нечеткому сценическому звучанию и дополнительным усилиям голосового аппарата.
2. Несовпадение правил ударения гласных в русском и французском языках ведет к нарушению мелодического рисунка произведения, так как ударение напрямую связано с длительностью тона.
3. В русском переводе часто возникает необходимость удлинять редуцированные гласные, что приводит к нарушению законов русского произношения.

4. Во французском тексте всегда больше полноценных гласных, что содействует большей мелодичности и вокальному удобству французского языка.
5. Четкие, не оглушаемые согласные французского языка способствуют активной подаче звучания.
6. Носовым звукам французского языка нет аналогов в русском языке, а им свойственно придавать определенное эмоциональное настроение. Неправильное их произношение мешает воссоздать фонетическую структуру текста.

В своей монографии Мадышева Т.Н. пишет: «Визнання узагальненого характеру інтонаційно-фонетичного підходу до вокального виконавства дозволило розглянути виконавство як результат виявлення логіки розвитку цілого комплексу засобів мовної виразності. Мовна інтонаційність не тільки розширює межі засобів виразності, вона також намічає додаткові резерви фонічної експерсивності співу, розкриває численні фонетико-семантичні грані музично-поетичного образу та можливі трактування, що також відкриває нові шляхи удосконалення виконавської культури.» [3, с.143].

Таким образом, исполнение вокальных произведений на языке оригинала необходимо для максимально точной передачи настроения и замысла композитора.

Типичные речевые ошибки

Наиболее часто речевые ошибки возникают тогда, когда полностью отсутствуют фонетические аналогии в русском языке.

1. Звук [oe] произносится либо как русский «о», либо как «е».
2. Звук [y] произносится или как русские «у» или как «ю».
3. Носовые звуки произносятся как чистый гласный звук без носового призвука или же с согласными звуками «н» и «м».
4. Менее четкое, вялое произношение согласных звуков по аналогии с русским произношением.
5. Оглушение согласных в конце слов.
6. Произношение вместо звука [o] звука [a] в безударной позиции.
7. Произношение всегда мягкого «l» как твердого русского «л».
8. Закрытый звук [e] произносится как звук близкий к русскому «ы».
9. Палатализация согласного перед гласным [i], чего нет во французском языке.

Подобные ошибки, помимо того, что они производят общее неблагоприятное впечатление от “плохого” французского языка у слушателя, создают и для самого исполнителя вокальные неудобства.

Например: произношение открытых носовых гласных переднего ряда [ɛ́], [œ́] произносятся как закрытые гласные переднего ряда. При этом звук не резонирует, не выводится в зал.

Так носовые звуки заднего ряда [ã], [õ] неудобны для вокализации, следует их произносить как открытые звуки переднего ряда.

Неправильное произношение звуков [u] вместо [y] могут привести к нарушению смысла слов.

Например: russe – русский, rousse – рыжий; rig – чистый, roug- для; jeune- молодой, jaune – желтый и т.д.

Оглушение французских согласных звуков в конце слов ведет к нарушению вокальной дикции. Во французском языке не только звонкие, но и глухие согласные образуются при помощи голоса, более того конечные согласные часто приобретают призвук гласного [oe], что ведет к количественному изменению (увеличению длительности) звука. Например: в слове *grande* имеется один слог, который соответствует одной ноте, но призвук [oe], с которым произносится звук [d] как бы образует дополнительную ноту меньшей длительности.

Предлагаемые упражнения

| [y] - [u] | [o] - [oe] | [a] - [ε] | Носовые звуки |
|---------------|----------------|---------------|-------------------------|
| [py]–[pu] | [po]–[poe] | [pa]–[pε] | [pâ] - [pê] - [pœ]–[põ] |
| [my]–[mu] | [so]–[soe] | [ma]–[mε] | [mâ]–[mê]–[mœ]–[mõ] |
| [sy]–[su] | [do]–[doe] | [sa]–[sε] | [sâ]–[sê]–[sœ]–[sõ] |
| [dy]–[du] | [to]–[toe] | [da]–[dε] | [dâ]–[dê]–[dœ]–[dõ] |
| [ty]–[tu] | [lo]–[loe] | [ta]–[tε] | [tâ]–[tê]–[tœ]–[tõ] |
| [ly]–[lu] | [mo]–[moe] | [la]–[lε] | [lâ]–[lê]–[lœ]–[lõ] |

Изложенный материал является теоретическим обобщением личного певческого опыта и не претендует на исчерпывающую полноту. И все же заявленная проблема имеет большое практическое значение не только концертной деятельности, но и в учебном процессе, в частности при постановке спектаклей оперной студией ХГИИ, учебных отрывков спектаклей театрального отделения.

Литература

1. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные исполнители//Зарубежная музыка XX века. – М.: Музыка, 1975. – С. 112-126.
2. Васина-Брасман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.
3. Мадышева Т.Н. Співак і мова. - Харьков, 2002. - С.23 - 26.

4. Мадышева Т.Н. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) – Киев, 1994. - С.15 - 22.
5. Мадышева Т.Н. Некоторые аспекты вокальной дикции. - Харьков, 1991. - С. 31 – 38.
6. Мадышева Т.Н. О влиянии особенностей фонетики на перевод вокальных текстов. - Харьков, 1998. - С. 25.
7. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. – Л.: Наука, 1988. – 155 с.

УДК 78.03 + 371.3

Е. Михалева*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА

В статті розглядається структура та значення біографічного підходу на прикладі курсу історії музики.

В статье рассмотрены структура и роль биографического подхода на примере курса истории музыки.

The article is about perspectives of a biographic approach to the study of composer's creative work are also considered.

Каким был Бах или Чайковский? Почему великие художники Гайдн, Бетховен, Малер, Вагнер, Чайковский, наши современники Скорик, Губаренко писали именно так, а не иначе? И как рассказать о событиях их жизни и творчества, чтобы не превращать материал в сухую информационную справку? Как придать художественную форму биографическому изложению? Эти вопросы очерчивают проблемный круг биографического подхода в преподавании истории музыки, который и составляет *объект* научного исследования. На эти вопросы пытается ответить каждый преподаватель, приступая к работе над творческим портретом композитора в различных жанрах: будь то урок музыкальной литературы, педагогической или лекторской практики, концерт-беседа для детей или лекция для филармонической аудитории.

Ответ зависит от многих причин: в первую очередь. От целей и установок учебного курса и, конечно же - от личности педагога. Именно он



*© **МИХАЛЕВА Евгения Яковлевна** – преподаватель Луганского государственного института культуры и искусств.

способен к отбору конкретного предмета – алгоритма действий. Цель статьи – раскрыть содержание различных этапов методики биографического анализа.

Итак, начало. Именно оно во многом определяет интерес аудитории к объекту повествования, который сразу же теряется в случае трафаретного зачина вроде: «Фридерик Шопен – великий польский композитор и пианист. В детстве у него проявились большие музыкальные способности, первой учительницей музыки стала мать. Когда мальчик подрос, его отдали в класс замечательного польского педагога Войцеха Живного». Начало рассказа должно иметь эффект неожиданности, то есть содержать нечто занимательное, любопытное, на первый взгляд, не имеющее отношения к теме лекции, но позволяющее сделать «внезапную модуляцию» к ней.

Вот один из возможных вариантов:

«Утром 8 сентября 1901 года маленькая чешская деревушка Нелагозевес украсила свои улицы флагами и знаменами. Гулкий выстрел пушки оповестил жителей о начале праздника. Крестьяне, раздетые в свои лучшие одежды, отправились в храм слушать торжественную мессу. Ее исполняли артисты из Праги. Потом состоялся праздничный обед и большой концерт. Лодочными прогулками по реке Влтаве и шумным народным гуляньем завершился праздник в Нелагозевсе. Маленькая точка на земном шаре – чешская деревушка. Она стала известной всему миру только лишь потому, что там появился на свет гений – Антонин Дворжак. Это его шестидесятилетие отмечали в Нелагозевсе словно национальный праздник чешского народа. Юбиляр жил теперь в Праге и не приехал на торжество. Его не было и на юбилейных вечерах, которые проходили в Пражском национальном театре на протяжении двух месяцев. Выходец из простой крестьянской семьи, Дворжак терпеть не мог «парадной шумихи». А далее можно вернуться к истоку, детским, юношеским годам, не нарушая их последовательности, при этом выбирая из обширного материала самое интересное и существенное.

Началом повествования может стать зарисовка природы или быта, то есть места действия будущего композитора, а иногда его родного города. В качестве возможного варианта предлагается начало лекции о Й. Гайдне для детей: «Если человеку еще нет пяти лет, и он живет в деревне, а мимо деревни проходит широкая почтовая дорога, в деревне – каждый месяц базар, отец – каретный мастер, крестный отец – мельник, у соседа есть рыжая собака, а около деревни протекает река, – представьте, сколько неотложных дел набирается каждый день? Из камыша на реке можно

вырезать чудесные дудочки; их свист не очень похож на музыку, но зато на него охотно откликаются птицы. У рыжей собаки – пестрый шенок. Сегодня он первый раз съел кусок вареной картошки. Малыш Зепперль и сам был не очень сыт, но отдал картофелину щенку: Зепперлю уже скоро пять лет, а щенку всего два с половиной месяца...» [2, с.12-13]. «Но самое интересное, когда начинается базар, и в деревушку Рорау съезжаются цыгане, жители соседних деревень, а старый Вильге достает свою визгливую скрипку и начинаются танцы. Малыш Зепперль с рыжей вихрастой головой не отходит от музыканта. У него тоже есть скрипка и смычок, он смастерил их из двух деревяшек. Зепперль очень любит музыку и хочет учиться. Вот почему, когда ему исполнилось пять лет, он навсегда покидает родительский дом. Его везут в город Гайнбург в школу учителя Франка. Он обещал сделать из Зепперля музыканта...».

Беседу о Моцарте можно было бы начать следующим образом: «Есть города на земном шаре, о которых мы узнаем только лишь потому, что там появился на свет гений. Маленький австрийский городок Зальцбург... Он необыкновенно красив с его кривыми, узкими, но поразительно чистыми улицами. Широкие арки мостов переброшены через ослепительно голубую ленту реки Зальцах. Со всех сторон город обступили зеленые холмы и горы. Здесь в 1756 году в семье придворного музыканта Леопольда Моцарта появился на свет маленький Вольфганг, которому суждено было навсегда остаться в памяти людей». Эти слова могут звучать на фоне темы вариаций первой части сонаты A-dur для фортепиано.

А вот иной пример: «В доме грозной и капризной бабушки не было музыки. Из жарких, ужасно натопленных комнат нельзя было выходить на улицу ни зимой, ни весной, ни осенью. Дом был красив. Прекрасен и окружающий его сад, и поля, и луга, и все село Новоспаское. И все это принадлежит ему – любимцу бабушки. Но зачем ему все это? Ведь нельзя выходить на улицу, играть с деревенскими ребятами. А как здорово звонят колокола в церкви! А какие прекрасные песни поют девушки под окном! Но все это там, далеко, куда ходить не дозволено. От священника, который ходил к бабушке Миша выучился читать и писать, а когда ему исполнилось десять лет, и бабушки уже не было в живых, его начали обучать арифметике, истории, географии, иностранным языкам, музыке и рисованию». Далее слушателю становится понятным, что речь идет о детстве М.И. Глинки.

Естественно, что временные рамки позволяют выбрать из жизненного и творческого пути композитора самое главное, определяющее суть данного явления. И здесь вступает в свои права правда факта. Именно

через анализ фактов из жизни и творчества, а не путем перечисления или назидания раскрывается личность композитора, его творческие деяния. Вместо трафаретных фраз, типа «Ф. Лист успешно выступал в различных странах. Ему аплодировали слушатели Парижа, Рима, Вены, Киева, Будапешта. Он умело сочетал гастрольную деятельность с педагогической работой, занимался благотворительностью» желательно сказать следующее: «Ослепительной кометой метался Лист по Европе, озаряя светом своего дарования европейские столицы. В Париже он впервые исполнил Концерт для фортепиано с оркестром №3 Л. Бетховена, в Риме дал первый в истории музыки сольный концерт. Не забыл он заехать и в родные края. В Пеште пианист вышел на сцену в национальном костюме, после концерта ему вручили серебряную шпагу, украшенную бирюзой и рубинами. Собранные же от концерта средства он перечислил в фонд помощи пострадавших от наводнения, а в Киеве дал концерт в фонд помощи детского приюта. Где бы Лист ни появлялся, его всюду сопровождали ученики, так называемая «листовская колония». Он воспитал их более трехсот, и среди них немало знаменитостей».

Стоит ли распространяться о бедственном материальном положении Моцарта, его ничтожных заработках и долгах? Достаточно процитировать А. Улыбышева. «Мастер, мне нужны немецкие песенки для моей дочери, вот на эти слова». – «А мне итальянская ария для жены». – «Мне фанфары и военные сигналы для моей роты кирасиров». – «Мне хорошенькая пьеска в фа-миноре (я люблю этот тон) для курантов карманных часов. Какая будет ваша крайняя цена?» – «Слушайте, мастер Вольфганг, полдюжины менуэтов, столько же контрдансов, столько же лендлеров, и поскорее, потому что для бала князя Х.» – «Мое дело более спешное, я даю завтра музыкальный вечер – моя именины; приходите играть да выберите что-нибудь получше, я не поскуплюсь: пять дукатов и ужин» [3, с.124].

Говоря о воспитании М. Мусоргского в богатом помещичьем доме, уместно подчеркнуть роль няни в познании будущим композитором обрядов и обычаев родного народа, любовь к которому будет озарять всю его жизнь и воплотится в могучих «пудовиках» (по выражению В. Стасова) – операх «Борис Годунов» и «Хованщина». И как же здесь не вспомнить слова М. Глинки: «Эх, надо бы на Руси нянькам памятник поставить! Они первые сдружили нас с народом». Тогда даже самому непросвещенному слушателю становится понятным, почему в музыку Мусоргского вошли некрасовские герои – «юродивые и нищие, спивающиеся с горя женщины, бурсаки-семинаристы; высокую поэтическую лексику, пушкинское слово вытеснили «тычашие кукиш

бабы» и «лапти с подковыркою», «лясы» и «рыла», «подзатыльники и пинки» [4, с.72]. Вполне объяснимо и то обстоятельство, что при перечитывании тысяч страниц истории России голова композитора раскалывалась от дерзких мыслей, сердце болело от сострадания за судьбу родного народа, и он испытывал горячее чувство стыда, что является помещиком, пусть не очень богатым, но все же владельцем крепостных душ. И тогда в известной степени аргументирован отказ Мусоргского от наследства в пользу брата, чтобы его крепостные получили землю после реформы 1861 года без выкупа.

На этапе тщательного отбора наиболее значительных фактов не следует опускать и второстепенные, позволяющие «освежить» восприятие, частности, в заключительной части рассказа. Можно ли пройти мимо таких забавных деталей, как пересчитывание листьев на деревьях А. Брукнером или ежедневное посещение главного вокзала Праги А. Дворжаком, знающим номера всех паровозов и имена всех машинистов? А обучение последнего у А. Лимана, который давал своему подопечному столько загрецины, сколько он делал ошибок на нотных страницах? Говоря о Д. Россини, не стоит упускать факт провала оперы «Севильский цирюльник».

Один из самых главных аспектов в работе над творческим портретом композитора – это духовно-нравственный облик его личности. К примеру, Й. Гайдн был очень добрым человеком, любил детей, А. Дворжак отличался удивительным благородством, И. Брамс – скромностью, полным равнодушием к славе; С. Рахманинов и Д. Шостакович любили Россию, о чем лучше утверждают не априори, а на основе доказательного анализа соответствующих фактов их биографий с верным комментарием.

Й. Гайдн скупает на ярмарке все игрушки и дарит их детям. В конце жизни, поселившись в предместье Вены Гумпендорф, он созывает всех мальчишек и девчонок со своей улицы, чтобы они «обнесли» его роскошный сад. А. Дворжак на первый внушительный гонорар устанавливает надгробный памятник своему первому учителю музыки А. Лиману.

Пожалуй, не стоит много распространяться о скромности, самокритичном отношении к своему творчеству и безразличии к регалиям И. Брамса. Достаточно вспомнить его высказывания: «Я никогда не доверяю своему новому сочинению и сомневаюсь, чтобы оно могло кому-то нравиться». В письме к Кларе Шуман он говорит: «Напиши мне длинное письмо о моих вещах и разругай все, что плохо звучит, скуку, неуклюжую искусственность и холодность души» [5, с.243]. Брамс

отказывается от звания доктора Кембриджского университета, а по случаю присвоения ордена Леопольда – высшей награды Австрии – пишет следующее: «Красивая мелодия мне милее всякого ордена, а если такая мелодия поможет успеху целой симфонии, то она будет ценнее всех почетных гражданств».

О неразрывной связи С. Рахманинова с отечеством свидетельствует множество фактов и прежде всего сама музыка. Все лучшее, написанное в разлуке с Россией, обращено к ней. А кроме того, реальная материальная поддержка в годы Великой Отечественной войны, когда композитор перечисляет гонорары от своих концертов в фонд помощи Красной Армии. В это же время другой гений русской музыки Д. Шостакович, будучи бойцом противопожарной команды в блокадном Ленинграде, спасает город от зажигательных бомб, откапывает людей из-под обломков разрушенных зданий, а в свободные часы пишет Седьмую «Ленинградскую» симфонию.

Бескорыстие Дмитрия Дмитриевича, его скромность, доброта, высочайшая порядочность заслуживают особого внимания. Именно через факты, раскрывающие эти лучшие стороны человеческой личности, осуществляется воспитательная функция, заложенная в каждой беседе. Достаточно вспомнить работу над циклом 24 прелюдии и фуги, когда Д. Шостакович почти каждый день под предлогом «проверить только что написанный фрагмент» приглашал к себе домой пианистку Т. Николаеву. Кстати, он прекрасно владел фортепиано и сам мог бы все сыграть. Однако этот предлог служил единственной цели – накормить талантливую студентку обедом в голодный 1951 год. Как тут не вспомнить о письме А. Глазунова к первому наркому просвещения А. Луначарскому: «Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич! В Петроградской государственной консерватории обучается по классу теории композиции и игры на фортепиано даровитейший ученик, несомненно будущий композитор Дмитрий Шостакович. Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно сказывается на его болезненном организме, ослабевшем от недостатка питания. Покорнейше прошу Вас не отказать поддержать ходатайство о нем в смысле предоставления талантливейшему мальчику способов питания для поднятия его сил».

Это и есть та священная преемственность поколений, когда А. Глазунов передавал пятнадцатилетнему Д. Шостаковичу не только эстафету русской музыки, но и присущее русской творческой интеллигенции чувство сострадания, заботы и внимания к ближнему.

В личности Шостаковича немало удивительного, но его скромность просто поразительна. Он всегда стеснялся собственной известности, известности гения, ведь при жизни его имя поставили в один ряд с именами Данте, Микелянджело, Шекспира, Баха, Бетховена. В данной связи уместно упомянуть, сколько хлопот доставлял ему выход на сцену к аплодирующей публике во время авторского концерта. Как замечательно пишет об этом Е. Евтушенко:

На сцене
очкастый человек стоит – не бог
Неловкость – в пальцев
судорожной сцепке
и в галстукe, торчащем
как-то вбок.
Неловко он стоит, дыша неровно,
Как мальчик, взгляд смущенно опустил.
И кланяется тоже так неловко
Не научился. Этим победил»

[6, с.101-102].

Лаконизм рассказа (60-75 минут вместе с музыкой) так или иначе предполагает обширное информационное поле. Следует обязательно коснуться крупных исторических процессов эпохи, особенностей стиля композитора, его связи с великими современниками. Здесь огромную роль играет «полифункциональность факта», порождающая множественность информации. Говоря о поездке Моцарта в Италию, можно описать его триумфальные выступления, признание, венцом которого стало почетное членство в Болонской музыкальной академии и получение ордена Золотой шпоры. Следует рассказать о том, что Италия – родина почти всех музыкальных жанров, многих музыкальных инструментов, что в Сикстинской капелле, где Моцарт услышал, а потом записал с одного прослушивания *Miserere* А.Аллегри, потолок и алтарная стена расписаны гениальным Микелянджело. Именно его шедевры «Сотворение мира» и «Страшный суд» влекут в капеллу любителей искусства около 500 лет.

Творческий портрет Мусоргского неотделим от русской истории. Здесь и происхождение рода от князя Смоленского, потомка Рюрика (по линии матери среди родственников значится М.И. Кутузов), и гвардейский Преображенский полк, организованный при Петре Первом, и традиции воспитания русского офицера, и реформа 1861 года.

Повествуя о творчестве А. Бородина, невозможно уйти от информации о развитии русской науки в целом и химии в частности, парижский период жизни Ф. Шопена дает представление о панораме

художественного творчества французской столицы, деятельности А. Мицкевича, Г. Гейне, Э. Делакруа, И. Тургенева, П. Виардо, Р. Шумана и Ф. Листа.

Важнейшим компонентом любого рассказа являются цитаты. Они должны заменить декларирование тех или иных положений, иногда стать исповедью от первого лица, четко и ясно формулировать мысль. Как лаконично и емко говорит Бетховен о значении Баха: «Не ручей – море должно быть ему имя». Или обращение А. Дворжака к своим восторженным поклонникам: «Не говорите обо мне как о полубоге. Я простой чешский музыкант и навсегда им останусь» [1, с.87]. А признание в любви к своему отечеству, сделанное Чайковским? «Я не встречал еще человека, более меня влюбленного в матушку-Русь вообще и в ее великорусские части в особенности. Я страстно люблю русского человека, русскую красоту лиц, русский склад ума, русские обычаи...»

Особого внимания заслуживают цитаты, выражающие суть творческого облика композитора, оттолкнувшись от которых, можно детализировать заложенный в них смысл. Вот несколько таких примеров.

«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» (А. Пушкин).

«Малер – мощная художественная личность, какие насчитываются в истории искусств лишь единицами, и несмыслимую печать ее он накладывает на все, к чему только не прикоснется» (Оссовский).

«Серьезный или несерьезный», Гершвин – композитор – человек, который живет музыкой и выражает все чувства – серьезные и несерьезные – музыкой, потому что это его естественный язык. Я знаю многих серьезных композиторов, умеющих только складывать ноты. Они серьезны, поскольку лишены чувства юмора. Нет сомнения в том, что Гершвин – новатор. То, что он сделал с ритмом, мелодией и гармонией, переходит границы понятия «стиль» (А. Шенберг) [7, с.77].

Иногда через противоречивые высказывания можно вместе с аудиторией попытаться дойти до истины, вызвав живой интерес к личности композитора, стремление узнать: а каков же он на самом деле? Сделать, к примеру, сравнительный анализ таких художников, как Г. Малер и С. Прокофьев на основе высказываний авторитетных личностей: «Это огромные, массивные, циклопические постройки. Мелодии, легшие в основание этих построек, представляют собой плохо обтесанные глыбы посредственного достоинства» (Р.Рошан о первых симфониях Г.Малера [9, с.9].

«Пресловутый демократизм» Малера сводится к простой мелодической вульгарности и банальности (В.Каратыгин) [9, с.10].

«Музыка Малера почти жестока в своих откровениях. Она – как фотокамера, поймавшая западное общество в момент начала его упадка. Но все это было невидимо для слушателей Малера: они отказывались (или были не в состоянии) увидеть себя в изображении в его гротескных симфониях...». Л. Михеева [8, с.93].

«Что пленяет в его музыке? Прежде всего – глубокая человечность. Малер понимал высокое этическое значение искусства. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого создания, его волновали самые высокие идеалы...». Д. Шостакович [8, с.94].

А вот полярные высказывания о дебюте молодого С. Прокофьева в 1912 году с Концертом для фортепиано с оркестром №1, цитируемые в книге Ф. Розинера «Токката жизни»:

- Жесткая и грубая, примитивная и какофоническая музыка!
- Концерт – талантливое произведение, свежее и смелое по замыслу!
- Совершенно бессмысленный и пренеприятный концерт!
- В его концерте сверкает солнце живой фантазии! [10, с.8].

Закономерным становится вопрос, какую же музыку включать в рассказ? Понятно, что это должны быть самые популярные сочинения или их фрагменты. А вместе с ними шедевры, неизвестные аудитории в силу тех или иных причин. Рядом с «Ленинградской» симфонией Д. Шостаковича необходимо озвучить фрагмент из симфонии №8, кроме знакомой «Неоконченной» симфонией Ф. Шуберта нужно показать образец «божественных длиннот» вторую часть симфонии №9 До-мажор. В лекции-концерте, посвященном жизни и творчеству Ф. Мендельсона, известного большинству слушателей по Свадебному маршу из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», следует обязательно показать увертюру, написанную в 17 лет, фрагменты «Итальянской» и «Шотландской» симфоний.

То, что музыкальные произведения должны вписываться в общий контекст беседы, звучать непосредственно в момент рассказа об их издании – прописная истина. Однако, дабы избежать стереотипа восприятия по схеме рассказ – музыка, необходимо прибегать к небольшим концертным страницам из нескольких короткометражных произведений.

Таким образом, все действие укладывается в стройную форму со вступлением, экспозицией образа, его развитием и заключением. Итак, финал. Как же поставить точку? Это может быть яркая цитата о композиторе, либо его высказывание, выражающее суть его творческих устремлений, обязательно подтвержденное музыкой. Примером могут

служить слова П. Чайковского: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и поддержку» [11, с.179]. Можно дать серию не очень длинных цитат, принадлежащих личностям из разных эпох, закончив самой значимой. Если речь идет об И.С. Бахе, то уместно завершить словами Л. Бетховена, если о В. Моцарте, то это должен быть А. Пушкин.

«Блаженный день и несравненный миг,
Когда тебе внимал я потрясенный
И дар твой сердцем пламенным постиг».

Томазо Линли.

«По моему глубокому убеждению Моцарт – есть высшая, кульминационная точка, до которой достигла красота в сфере музыки. Никто не заставлял меня так плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к тому, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно».

П. Чайковский.

«Совершеннейший классик».

Б.Асафьев.

«Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь».

А. Пушкин.

Иногда возможен вариант репризности, когда используется фрагмент вступления к лекции или ее зачина, что придает повествованию черты закругленности и логического завершения.

При множественности решения поставленной задачи, необходимо всегда помнить о главном, что хотел выразить художник своим творчеством, какие идеи, какие миры открыть слушателю, какими средствами и во имя чего.

«Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучше» (Г. Гендель).

Таким образом, можно сделать выводы: алгоритм урока, выбор материала и способы изложения биографического метода анализа творчества композитора – это еще не до конца разработанная, открытая к научно-методическому поиску область педагогического творчества. В ней еще идут споры, рождаются новые оценки, осваивается критический опыт, предлагается анализ перспектив развития биографического подхода в новых условиях развития музыкального образования в стране.

Литература

1. Гулинская З. Антонин Дворжак. – М., 1973.
2. Дилакторская М. Повесть о Гайдне. – Л., 1961.
3. Улыбышев А. Новая биография Моцарта, т. II. – М., 1890-1892.
4. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. – М., 1975.
5. Царева Е. Йоганнес Брамс. – М., 1986.
6. Хентова С. рассказы о Шостаковиче. – М., 1988.
7. Вольинский Э. Джордж Гервин. – Л., - М., 1988.
8. Михеева Л. Густав Малер. – Л., 1972.
9. Барсова И. Симфонии Малера. – М., 1975.
10. Розинер Ф. Токката жизни. – М., 1978.
11. Альбом. П.И. Чайковский. – М., 1985.
12. В мире мудрых мыслей. – М., 1962.
13. Попова Т. Моцарт. – М., 1957.
14. Галл Д. Лист. – М., 1968.
15. Брошкевич Е. Образ любви. – К., 1979.

УДК 378.14.(09)

О. Слепцова*

М.І.АНТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ ПРО ВИХОВАННЯ СПІВАКІВ

У статті розглянуті питання підготовки співаків на матеріалі творчої та педагогічної спадщини вітчизняних вокальних викладачів.

В статье рассматриваются вопросы подготовки певцов на материале творческого и педагогического наследия отечественных вокальных педагогов.

The article deals with the question of singers education on the material of creative and pedagogical heritage of native vocal teachers.

Вокальна педагогіка, незважаючи на багатовікову практику та величезний досвід, має немало теоретичних положень, що узагальнюють окремі моменти навчання та виховання співаків, але не становлять собою науки. Вивчення творчої та педагогічної спадщини вітчизняних вокальних викладачів забезпечить зберігання, використання і подальший розвиток вокальних традицій в Україні, що є актуальним у наш час.



*© **СЛЕПЦОВА Олена Вікторівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сольного співу ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Фахова підготовка співаків ретельно розглядалася відомими вокальними педагогами [1, 4], однак іще не всі аспекти цієї проблеми вивчено, що зумовило вибір, об'єкта, предмета, мети дослідження.

Видатна українська співачка, лауреат Державних премій, заслужений діяч мистецтв, народна артистка СРСР, професор М.І. Литвиненко-Вольгемут, спираючись на власний досвід (понад сорок років роботи на професійній оперній сцені) та багаторічну практику викладання в Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського, у доповіді на Всесоюзній нараді з питань вокального виховання кадрів (Київ, 1953), пропонувала звертати увагу на ряд питань, що, на її думку, сприяли б поліпшенню навчально-виховної роботи вокальних кафедр та факультетів України, їх розгляд становить мету нашої статті. Вивчення рекомендацій М.І. Литвиненко-Вольгемут із фахової підготовки вокалістів є об'єктом дослідження, предмет – формування вокальних знань, умінь та навичок в процесі занять із сольного співу.

Важливу роль, стверджувала співачка, у її професійному становленні відіграв початок вокальної освіти. З семи років вона змушена була через важке матеріальне становище працювати в церковному хорі, де регент вимагав від співаків високого головного звучання, ідеальної чистоти інтонації, повної відсутності крику при великому широкому диханні, розвитку кантилени і плавного голосоведення, в більшості випадків на зручному поєднанні інтервалів.

У подальшому М.І. Литвиненко-Вольгемут навчалась у Київському імператорському музичному училищі, в класі професора М.П. Алексєєвої-Юневич, яка продовжувала розвивати правильні співацькі навички своїх студентів і найрішучіше не давала закріпитися будь-якому, можливо навіть і модному, псевдозвучанню, терпляче протягом тривалого часу (3-5 років) навчала своїх студентів на легкому репертуарі української та іноземної класики.

Володіючи прекрасним голосом, навіть у похилому віці, й іноді користуючись ним для показу в процесі навчання, М.П. Алексєєва-Юневич забороняла сліпе наслідування своїм студентам, маючи на увазі збереження індивідуальної природи голосу майбутнього вокаліста й природної для нього манери співу. Розвинути справжні блискітки таланту і, навпаки, своєчасно усунути все наносне, фальшиве, чуже – ось що було її основним педагогічним принципом.

“На великий жаль, – підкреслювала М.І. Литвиненко-Вольгемут, – цього принципу немає у багатьох, навіть провідних педагогів. Запопадливо турбуючись про ярлик так званої “своїї школи”, вони прищеплюють

студентам свою фізіологію, свій характер співу, свої кривляння і стрибки, які йдуть в абсолютно точній послідовності, чим, безумовно, травмують розум, психіку і голос свого учня. Він, позбавлений певної свободи творчості, ініціативи, перетворюється в мавпу, губить свою індивідуальність, творче лице, свій талант.

Три роки навчання у професора дали мені змогу зараз же працювати в оперному театрі. Починається новий етап мого удосконалення як вокаліста. Голос у створенні оперного художнього образу, будучи домінуючим засобом виразності, органічно взаємодіє з іншими видами мистецтва. В цих умовах утворення звуку, його технологія вже здійснюється без контролю свідомості, в силу надбаних під час навчання навичок і відчуттів, які вже перейшли в звичку. Залишається контроль над палітрою готових вокальних барв, необхідних для майстерності. Співацька практика, а також система технічних вправ, закріплюючи дійові навички і відчуття, сприяє їх подальшому розвитку” [3, с.4].

Основні вимоги, що М.І. Литвиненко-Вольгемут ставила перед учнями свого класу в процесі постановки голосу, полягали в тому, щоб, перш за все, створення звуку відбувалося на вірній щільній дихальній опорі, щоб звук на основі головного звучання був високим на всьому діапазоні, був би яскравим, опуклим, кантиленним і ясним у дикційному відношенні. Під правильною щільною дихальною опорою вона розуміла сприятливі умови, які створюються підзв'язочним дихальним тиском у взаємодії з роботою гортані й артикуляційних органів для створення компактного, яскравого звуку, який добре лине. Така опора може бути створена, якщо за основу співацького дихання буде прищеплюватися нижнє ребро-діафрагмальне дихання (косто-абдомінальний його тип).

При цьому вдих повинен супроводжуватись таким відчуттям подиху, коли м'яке піднебіння уходить глибоко вверх, горло широко розкрите, м'язи всього тіла еластичні, гнучкі. При вдиху повинен відчуватися поступ повітря мов би в задню частину легень, в спину. В цей час нижні ребра розширюються, діафрагма, підтримує органи дихання, сама упираючись на "підігнуті" м'язи живота, залишається завжди пружною, що забезпечує її від затиснення, тобто від втрати нею рухливості, гнучкості в робочому стані.

Професор радила визначений тип дихання прищеплювати шляхом показу його на собі, за допомогою систематичного спостереження за диханням студента та системи вправ, які носять характер широкої кантилени, — для раціонального використання об'єму легень

стакатированих, синкопированих арпеджіо, щоб привести до дії й тренувати всі м'язи, які беруть участь в процесі дихання.

Прийнятий за основу один тип дихання (особливо в навчальному процесі) не виключає інших. Вони часто спричинені положенням тіла співака, пов'язаного з мізансценами, режисерським задумом в умовах оперної вистави. Тільки тоді тип дихання визначається не тренажем, а поставленим звуком, зручним для даних сценічних обставин, тому що, в принципі, звук і дихання визначаються завжди один одним.

У зв'язку з тим, що правильний звук і правильне дихання взаємозалежні, співачка радила вправи для дихання ніколи не проводити ізольовано від звуку, лише на звуці тренувати дихання, слідкувати за тим, щоб увага учня була звернена не на більшу кількість набраного повітря, а на вмiле його витрачання.

При надмірному наборі повітря неможливо регулювати видих, через що зв'язки при вібрації нормально не замикаються, а перезмикаються, від чого голос звучить інтонаційно не чисто, форсовано. Боротьба з форсованим звучанням – це, перш за все, встановлення дихальної опори.

Під високим звуком на всьому діапазоні професор розуміє такий звук, який звучить в нижньому, середньому регістрах на основі механізму гортані високого звучання. Тому слід звертати велику увагу на розвиток верхнього регістру голосу студента.

Розвитку яскравого, металевого звучання дуже добре сприяє спів гам й інших вправ у швидкому темпі на голосні, перш за все "А", а потім на "Є", "І", "О". Швидкий темп не дає часу для мудрування з позицією, внаслідок чого звучання буде чисте від всіляких домішок, яскраве, найбільш природне.

Яскраве звучання голосу на еластично-щільній основі дихання створює підґрунтя для розвитку техніки цього голосу. Техніка голосу виробляється системою вправ, заснованій на складності мелодійних зворотів, послідовності, тренажі й систематичності.

Звук, будучи яскравим, металевим, повинен бути в той же час і округлим, зібраним, прикритим. Ці якості звука набуваються тільки внаслідок розвитку правильної щільної дихальної опори, а не маніпуляцій у порожнині рога і глотки.

Перегляд матеріалів свідчить, що М.І. Литвиненко-Вольгемут вважала кантилену одним з могутніх засобів впливу співу, головною запорукою його виразності. Здібність учня співати легато слід виховувати з перших кроків його навчання. Засобом навчання кантиленного співу

служать вправи, спочатку лише з голосними, а потім і з приголосними, які співаються на одній ноті або з інтервалами на невеликому, легкому звуці.

В комплексі з завданням кантиленного співу необхідно навчати студентів співу форте, піано та іншим динамічним відтінкам звучання голосу, в тому числі й філіровці звука. Навчання починається з першого курсу до останнього з поступовим наростанням складності завдань.

Особливу увагу слід приділяти хорошій дикції в художньому співі. Вона забезпечує формування звука, емоційність, сприяє розкриттю ідейного змісту вокального твору, робить весь процес співу ясным, простим, натуральним, виразним. Це не тільки означає артикулювати приголосні, а й правильно форсувати голосні як форму співацького звука, що є основою чистої, ясної дикції.

Вправи для розвитку артикуляційних органів складаються як з одних голосних, так і в сполученні з приголосними. Часто вправою може служити будь-яка фраза, взята з арії, романсу, пісні або просто придумана з характерним сполученням голосних і приголосних.

У системі навчання співу велике значення для учня має виховання у нього відчуття ритму як основи музикального руху, сполучення в часі всіх елементів музичної мови – метра, мелодії, гармонії динамічних відтінків, що служить організуючим, дисциплінуючим початком вокальної творчості не тільки в створенні художнього образу, але і в процесі постановки голосу.

Головним засобом виховання почуття ритму, крім ритмічних вправ, стає спостереження педагога за тим, щоб учень кожний свій звук витворював у певному ритмі, щоб характер ритму був йому відомий також, як відомі йому у всіх подробицях тональність, мелодія, гармонія й зміст виконуваного твору.

Людині властиво створювати все за законами краси і зручності. Ці естетичні почуття і переконання необхідно прищеплювати студентам щодо манери триматися при співі. Співати необхідно не лише добре, але зручно й красиво. Захопленість, натхненність, грація – чудові співники добре поставленого звука в створенні художнього образу.

Вивчення літератури показує, що М.І. Литвиненко-Вольгемут у справі виховання справжнього співака велику роль приділяла добору навчального і виконавського матеріалу. Це завдання дуже велике, складне і потребує індивідуалізації згідно з характером і зрілістю голосу. Протягом 5-7 років необхідно виховувати співака на легкому і середньої складності репертуарі. Співати треба, особливо коли виконавець іще вчиться, кращі

твори кращих авторів. При співі хорошої музики з часом виховується гарний смак, який, в свою чергу, визначить художню майстерність.

На думку співачки, особливої уваги заслуговує щира й тепла атмосфера в класі під час занять, яка сприяє навчанню і вихованню співака.

Професор підкреслює, що значий вплив на розвиток вокаліста має робота його в оперній студії та оперному класі. Диригент в консерваторії повинен враховувати всі можливості студента, брати активну участь в доборі найбільш корисної для нього партії оперного твору. Він повинен, уміло працюючи з учнем над образом, не відхилятися від правильної звукової основи цього образу, бути уважним, чутливим до всіх відчуттів студента, що вперше вийшов на сцену.

Наступне питання, яке розглядає М.І. Литвиненко-Вольгемут, – це роль концертмейстера, що працює з педагогом в навчальному процесі постановки голосу. Концертмейстер після того, як педагог дав завдання і в загальному плані висвітлив ідейний і музичний зміст, безумовно повинен слідкувати в процесі занять із студентом за інтонаційною чистотою і ритмічністю його співу.

Концертмейстеру необхідно на першому уроці, розучуючи з учнем твір, визначити конкретні фрази і емоції, які б суворо збігалися з вимогами педагога. Далі слід звертати увагу й на звук, знов-таки керуючись вказівкою педагога та виконанням учнем завдань педагога.

Щоб концертмейстер міг упоратися з цим, він повинен бути на високому рівні професійної майстерності, всебічно розвинутим і обов'язково знати школу педагога, з яким працює. Викладачеві не слід випускати з поля зору керівництво заняттями з концертмейстером у необхідних випадках.

Підвищення відповідальності концертмейстера забезпечить його моральну зацікавленість, створиться перспектива його зростання й удосконалення.

Вивчення літератури свідчить, що облік і оцінка знань допомагають не тільки оцінити знання, вміння та навички студента, а також і роботу, що була проведена викладачем. У цьому питанні професор підкреслює визначну роль педагогів кафедри сольного співу, а також регулярного проведення засідань кафедри, що сприяють багатогранному та педагогічно доцільному розвитку навчально-виховного процесу.

Перегляд матеріалів свідчить, що М.І. Литвиненко-Вольгемут вважала за необхідне підпорядкувати заняттям з вокалу заняття з інших дисциплін у розкладі вокального факультету через особливу складність

перших. Вона підкреслювала необхідність проводити заняття з вокалу після нічного відпочинку, коли організм з більшою легкістю реагує на всі вказівки педагога, яскравіше зберігаються відчуття, пов'язані зі створенням звука.

Таким чином, виходячи з власного досвіду, М.І. Литвиненко-Вольгемут зазначала, що кожен вокаліст поєднує в собі комплекс психічних, професійних і педагогічних здібностей, і успіх його майбутньої виконавської та педагогічної діяльності залежить від гармонійного сполучення цих властивостей.

Вивчення матеріалів показує, що у доповідях на Всесоюзній нараді 1954р., спираючись на свої досягнення на професійній сцені та у викладацькій діяльності у вузах Києва та Харкова видатні українські співаки і вокальні педагоги обґрунтували нові теоретичні положення.

Народний артист СРСР Б.Р. Гмиря головними показниками якісної підготовки студентів-вокалістів вважав такі: рівень спеціально-методичних і педагогічних знань, умінь та навичок, розвиток пізнавальних і творчих здібностей, ступінь загальної, естетичної та національної культури, прагнення до самоосвіти і самовиховання.

Заслужений діяч мистецтв України, професор П.В. Голубев визначив етапи загальнопедагогічної підготовки: вивчення індивідуальних особливостей і перспектив розвитку студентів; формування у них спеціально-методичних і педагогічних знань, умінь та навичок і розвиток здібностей студентів, впровадження результатів набутої підготовки в процес майбутньої фахової й педагогічної діяльності.

Заслужений діяч мистецтв України, професор М.Г. Михайлов розглянув питання використання викладачами музичних закладів педагогічно доцільної термінології, а також формування самостійності та активності студентів, організації їх домашньої роботи.

Подальший розвиток цих ідей спостерігається в діяльності кафедри сольного співу Київської державної консерваторії у 50-60 рр. минулого сторіччя. Підтвердженням цього є витяг з протоколу засідання кафедри про заходи, схвалені кафедрою сольного співу з метою подальшого підвищення рівня підготовки співаків.

Вивчення документа свідчить, що однією з вагомих причин існування низки недоліків навчання та виховання вокалістів часто стає недостатність, а нерідко й повна відсутність ініціативи й активності у фаховій роботі з боку студентів. Самостійна робота студентів, відповідно керована педагогами і концертмейстерами, повинна стати обов'язковим компонентом навчально-виховного процесу.

У самостійній роботі студентів слід особливо акцентувати фактор усвідомлення, глибокого вивчення, аналізу виконуваного матеріалу як засіб підвищення культури й художнього рівня виконання. Частина завдань вони виконують цілком самостійно, іншу – залежно від характеру і складності під керівництвом і за допомогою викладача. На кожному перевірочному, або перехідному екзамені, крім виконання встановлених кафедрою творів, студент мав перевірятися щодо засвоєння ним певних музикально-культурних основ виконавства, а також відповідних форм самостійної роботи.

Проілюструймо цю думку таким прикладом. При переході з 1 на 2 курс вокаліст мусив демонструвати розуміння змісту виконуваного твору; правильне відтворення нотного і словесного тексту та грамотність фразування; чисте інтонування; відповідні успіхи у професійному розвитку голосу (природне формування та вирівнювання регістрів у межах робочого діапазону тощо), мав здійснювати елементарний виконавський аналіз виконуваних творів, подавши тональність кожного з них, а також виявити знання музичних термінів, які зустрічаються в творах тощо.

Таким чином, вивчення різних джерел показує, що ідеї М.І. Литвиненко-Вольгемут стосовно удосконалення підготовки вокалістів суголосні науково-методичним пошукам її сучасників у галузі співацького мистецтва та актуальним завданням вокальної педагогіки. У подальшому вбачається за необхідне простежити використання ідей та досвіду видатної співачки у сучасній вокальній педагогіці.

Література

1. Дмитриев Л.Б. *Основы вокальной методики*. – М.: Музыка, 1963. – 675 с.
2. *Заходи по підвищенню рівня підготовки співаків у Київській консерваторії*. – Рукопис. Фонди ДМТМК, інв. №8421.
3. Литвиненко-Вольгемут М.І. *Доповідь на Всесоюзній нараді з питань вокального виховання кадрів "О вихованні співаків в консерваторіях"*. – Рукопис. Фонди ДМТМК, інв. № 8443.
4. Швачко Т.А. *Марія Литвиненко-Вольгемут*. – К.: Муз.Україна, 1986. – 125 с.

Н. Дрожжина

АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ПОДГОТОВКИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Статья посвящена проблеме синтеза эстрадно-джазового вокала и пластики. На основе анализа научно-методической литературы по сценической пластике и вокалу, изучения творчества выдающихся отечественных и зарубежных эстрадных и джазовых певцов, а также собственного исполнительского и педагогического опыта, автор предлагает свое видение решения этой проблемы, где главным является целостный подход в воспитании современного синтетического эстрадно-джазового певца, профессиональное мастерство которого включает высокий уровень не только вокальной, но и пластической культуры.

Статья посвящена проблеме синтеза эстрадно-джазового вокала и пластики. На основе анализа научно-методической литературы по сценической пластике и вокалу, изучения творчества выдающихся отечественных и зарубежных эстрадных и джазовых певцов, а также собственного исполнительского и педагогического опыта, автор предлагает свое видение решения этой проблемы, где главным является целостный подход в воспитании современного синтетического эстрадно-джазового певца, профессиональное мастерство которого включает высокий уровень не только вокальной, но и пластической культуры.

This article is devoted to the synthesis of the pop-jazz vocal and plastics. Building on the analysis of the guidance literature on scenic plastics and vocal, the study of the creative work of the prominent home and foreign pop-jazz singers, and own performing and training experience, the author offers his own view on the solving of this problem, focusing on the integral approach to the modern synthetic pop-jazz singer training, whose workmanship implies the high level of vocal culture, as well plastic one.

В настоящее время эстрадно-вокальное искусство заняло достойное место в мировой музыкальной культуре, справедливо считается одним из самых сложных видов сценического искусства, а феномен телевидения



© **ДРОЖЖИНА Наталья Владимировна** – ст. преподаватель кафедры инструментов эстрадного оркестра ХГУИ им. И.П. Котляревского.

сумел за короткий срок сделать его наиболее популярным видом искусства.

Эстрада XXI века требует от певцов владения большим арсеналом выразительных средств. Среди них важное место занимают пластическая культура, хореография. Если в драматических театрах при подготовке актеров этой области уделяется постоянное внимание, то в музыкальных – уровень пластической подготовки вокалистов все еще отстает от современных запросов. На низкий уровень пластической культуры актеров-вокалистов с большой тревогой указывает Б. Покровский в своей книге “Об оперной режиссуре”: “...пластичность, умение сделать свое тело выразительным, находится в оперном театре на очень низком уровне. Всякого рода движения, пластический тренаж делаются актером крайне осторожно. Певцу кажется, что это может отразиться на вокальном мастерстве, сбить с дыхания, заставить петь “без опоры” и т.д., и он всячески игнорирует этот важный элемент в общем комплексе сценического мастерства... Вообще вопросы внешнего артистизма – проблема важная” [14, с.278].

Идея настоящей статьи созвучна концепции, выдвигаемой Б. Покровским в отношении оперных вокалистов, так как те же проблемы актуальны и для эстрадно-джазовых певцов.

В своей книге “Как стать звездой” выдающийся американский вокальный педагог Сет Риггс, основатель прогрессивной универсальной школы вокального мастерства, говорит: “Независимо от того, что вы поёте – поп, рок, оперу или мюзикл, вы должны владеть такими приемами пения, которые позволяют вам расслабиться и сконцентрироваться на актерской игре” [15, с.2]. Среди учеников Сета Риггса не только звезды эстрады, театра, кино, телевидения, но и оперные певцы, представители всех музыкальных направлений, профессионалы экстра-класса, (Майкл Джексон, Хулио Иглесиас, Стиви Уандер, Мадонна, оперные солисты Ла Скала, Ковент Гардена, Статс-опер – Джеймс Вагнер, Анжела Бласи). Сорок процентов учеников Риггса занимаются оперным искусством, шестьдесят – поп-музыкой и мюзиклом.

И Сет Риггс и Борис Покровский говорят об основных объективных законах вокальной культуры и сценической пластики, общих для всех стилей и жанров. Пение – это искусство, это сфера, требующая тончайшего инструмента для воплощения творческих задач. Для певца этим инструментом является его тело и голос, которые в результате огромной работы должны стать совершенными и выразительными. Эти качества и есть то, что называют профессионализмом.

Объект исследования в статье – эстрадно-джазовое вокальное искусство. Предметом исследования является синтез эстрадно-джазового вокала и пластической культуры.

Цели данной статьи: на основе изучения творчества выдающихся отечественных и зарубежных эстрадных и джазовых певцов, анализа научно-методической литературы по сценической пластике и вокалу, а также собственного исполнительского и педагогического опыта определить особенности пластической культуры эстрадно-джазового вокалиста, связанные со спецификой профессии и творческо-сценической деятельности; выявить насущные проблемы в воспитании исполнителей, профессиональное мастерство которых включает высокий уровень вокальной и пластической культуры, отвечающий требованиям современного музыкального искусства эстрады.

Находясь на эстрадных подмостках, реализовывать свои творческие замыслы и держать внимание зрителей – это большое мастерство. Иногда очень обидно наблюдать на сцене исполнителей, которые прекрасно владеют голосом, но обнаруживают полное отсутствие представления о культуре сценического поведения. Как бы ни был хорош голос певца, но его внешность и манеры, и сам выход на сцену – все способствует или мешает успеху у слушателей. К.С. Станиславский говорил: “На сцене актер нередко глубоко и тонко чувствует, но при передаче своего переживания он до неузнаваемости уродует его грубым воплощением неподготовленного телесного аппарата”. Станиславский сравнивал такого актера с прекрасным музыкантом, который вынужден играть на испорченном инструменте. Музыкант пытается передать чудные звуки, а фальшивые дребезжащие струны искажают все, доставляя артисту невыразимые муки.

На сцене каждое движение рук, ног, фигуры, мимика лица – все воспринимается зрителем, создавая имидж певца. Иногда отчетливо видно, как неудачная “выходка” исполнителя мгновенно разрывает те ниточки внимания, которые соединяют его и зал, разрушая тот образ, который выстраивался.

“Многие певцы не всегда с достаточной ясностью осознают, что за свои жесты (игру) на сцене они ответственны не менее, чем за пение. Творчество певца-актера не должно опираться на одну интуицию или случай. Интуиция, без надлежащей специальной подготовки, не всегда может подсказать верный жест. Всякое мастерство, а сценическое в особенности, требует выработки соответствующей техники” [11, с.127].

“Недостатки, которые свободно сходят с рук в жизни, становятся заметными перед освещенной рампой и назойливо лезут в глаза зрителям” [17, с.146], – говорил в своей книге “Работа актера над собой” К.С. Станиславский.

Одним из существенных недостатков подготовки эстрадно-джазовых певцов остается отсутствие комплексного воспитания, т.е. тесной взаимосвязи учебных дисциплин, в том числе профессионально-прикладных, а также недостаточное использование средств пластической выразительности. При всей очевидной остроте проблемы пока не разработана эффективная комплексная система пластического воспитания вокалистов-эстрадников, нет единой для всех вузов программы, ее теоретического и методического обоснования.

Критерии оценки вспомогательных прикладных дисциплин крайне разноречивы, особенно у педагогов по вокалу, вплоть до того, что некоторые из них непоколебимо уверены в бесполезности воспитания пластической культуры. Однако эстрадная музыка обладает смысловой конкретностью, для ее воплощения необходим синтез разных видов искусств.

Таким образом, актуальность избранной нами темы определяется явным отставанием теоретического обобщения педагогического опыта в подготовке пластической культуры эстрадного певца от современных требований.

Существует также проблема переноса навыков и умений из учебных дисциплин, воспитывающих основы пластической культуры, в вокальные. Недостаточная подготовленность преподавателей пластических дисциплин в области эстрадно-джазового вокала ведет к отсутствию единомыслия между педагогами-вокалистами и педагогами пластического воспитания. С одной стороны, преподаватели вокала зачастую считают пластические дисциплины вспомогательными и второстепенными (в то время, как учебные предметы по пластической культуре являются органической частью воспитания современного эстрадно-джазового певца), а с другой – преподаватели пластических дисциплин плохо знают специфику подготовки эстрадных вокалистов.

К настоящему времени накоплено значительное количество материала, на основании которого можно сформулировать предложения о формах и методах комплексного развития пластической и вокальной культуры академического вокалиста (оперного певца, артиста театра музыкальной комедии). И совершенно отсутствует теоретическое

обобщение педагогического опыта в подготовке пластической культуры эстрадного певца.

Обобщая опыт известных эстрадных и джазовых исполнителей, собственный опыт творческой и педагогической работы, научно-методические работы по сценической пластике и вокалу, определим особенности пластической культуры, связанной со спецификой профессии и творческо-сценической деятельности эстрадного вокалиста.

Важные отличительные особенности указала выдающаяся эстрадная певица Клавдия Шульженко в книге “Когда вы спросите меня...”: “На сцене театра актриса обычно располагает большим драматургическим материалом: она имеет возможность на протяжении трех, а то и пяти актов до мельчайших подробностей раскрыть характер героини, передать смену настроений, проследить за всеми изменениями ее внутреннего мира, эволюцией ее чувств, мировоззрения и т.п. В песне зачастую это нужно сделать в считанные минуты, на протяжении трех небольших куплетов. Поэтому хотелось бы сравнить певицу с мастером сценической миниатюры... Задача, стоящая перед певицей, нередко более сложная: ей бывает необходимо сыграть не одну эпизодическую роль, а сразу несколько” [19, с.20]. “Эстрадное пение считается искусством индивидуальным, и исполнитель, в конечном итоге, выходит к зрителю один на один” [19, с.165]. “Он сам и швец, и жнец, и на дуде игрец” [19, с.116]. “Певец, мне кажется, он должен продемонстрировать не просто вокальные данные, а исполнительство, творчество” [19, с.168].

Эстрадно-джазовый певец ни на секунду не остается вне поля внимания зрителей. От начала и до конца номера исполнитель обычно находится на площадке. Главное же заключается в том, что само эстрадное выступление требует огромной концентрации творческих усилий для воплощения художественного и музыкального образа при минимальном лимите времени. Эстрада требует иных чем в опере и даже в камерном репертуаре художественных средств, иных приёмов: умения мгновенно перевоплощаться, переходить от одного образа, одного характера к другому, от одной жизненной ситуации к другой, менять психологическое состояние, настроение, жест, мимику. Мастерство трансформации выявляет истинный профессионализм певца в эстрадном репертуаре. Ведь хронометраж песни 2-4 минуты – и новый образ, новое настроение.

“Актер один должен занять зрителя в те несколько минут, которые положены ему... Эти условия работы эстрадного актера заставляют его максимально уплотнять выступление, то есть выбирать наиболее характерное в жесте, в мимике...” [5, с.9].

Интересно мнение народной артистки СССР, солистки Большого театра Тамары Синявской: "...по-разному дается песня оперному исполнителю: подчас даже прославленный артист с блестящими вокальными данными при встрече с "нехитрым" песенным опусом оказывается совсем беспомощным, потому что не поставленный большой голос здесь решает успех, не тщательность выпевания вокальной строчки, а сердечная полнота выражения, искренность, глубина чувств и обязательно осмысленность слова... Песня – это сконденсированная драма, трагедия, комедия, поэма, эпос... Далеко не каждый оперный артист имеет право на исполнение песенного репертуара. В самом деле, разве редко случается, что даже признанный, весьма уважаемый мастер оперной сцены громким голосом "хоронит" замечательные песенные шедевры. Так что петь на эстраде ничуть не легче, чем в оперном спектакле, - напротив, труднее, потому что исполнитель невольно становится верховным судьей в решении песенных судеб: от его интерпретации, от глубины понимания авторского замысла и умения заинтересовать им, увлечь аудиторию зависит, заживет ли произведение на эстраде, подхватят ли его, запоют ли" [13, с.12].

Эстрадный певец должен иметь свой неповторимый стиль, должен уметь самовыразиться, запомниться публике только ему свойственной манерой исполнения, ярким сценическим образом. "Я считаю, что в жанре эстрадного вокального исполнительства будущее за личностью певца. Ничто не должно мешать душевному разговору между певцом и слушающей его аудиторией" – говорит известная эстрадная певица Валентина Толкунова [13, с.145].

"Каждый претендующий на свое слово в искусстве, какой бы жанр он не выбрал, должен идти своим путем, а не следовать за кем-то" – мнение эстрадно-джазовой певицы Ларисы Долиной [13, с.199].

"Современный эстрадный певец обязательно должен быть артистом – подвижным, сценичным, обаятельным и, конечно же, должен уметь танцевать. Вспомним звезд мировой эстрады – Лайзу Минелли, Майкла Джексона. Они и прекрасно поют и великолепно танцуют. Это профессионалы высочайшего класса", – таково мнение грузинской певицы Тамары Вердцители [13, с.295].

Одним из основных компонентов выступления эстрадного певца на сцене сегодня является хореография. От правильного понимания её задач и возможностей, от органичного сочетания элементов хореографии с вокалом во многом зависит полнота раскрытия идей и образов песни.

Танец, как активный творческий компонент, усиливает эмоциональное воздействие песни на зрителей.

“В наше время недостаточно только петь... надо подключать другие средства художественного арсенала – танцы, элементы цирка, спорта и т.д. Таково мое ощущение песен. Для меня, когда я пою, очень важным является то, что можно было бы назвать ощущением полета. Всегда наступает такой момент, когда приходит душевный подъем, полное освобождение. И тогда музыка рождает или вплотную подводит к таким дополнительным средствам выразительности, как мимика и танец”, – так говорит популярнейший эстрадный певец Валерий Леонтьев, выступления которого на эстраде превращены в спектакль-шоу, где музыка и визуально-зримая сторона выступают на равных [13,с.220]. Вокал, артистизм – сильное средство выражения его чувств и мыслей, но не единственное, оно усилено танцем и движением.

“Эстрада любит актера, обладающего одновременно многими умениями, то есть синтетического актера. Тем самым для зрителей как бы компенсируется недостача внешней зрелищности, отсутствие некоторых театральных компонентов... С развитием и совершенствованием общественных систем повысились эстетические критерии во всех сферах искусства. И от эстрадного исполнителя стали требовать одинаково высокого владения пением и танцем, причем не порознь, а в соединении этих двух искусств” [7, с.111].

Понимание необходимости образной пластики должно являться фундаментом творческой работы над любым эстрадным произведением.

Часто педагог-вокалист воздерживается от замечаний студенту о невыразительности его тела, об элементарном неумении двигаться и пластически выражать мысль на сцене, т. к. эти вопросы затрагиваются коллегами – специалистами в смежных жанрах – балетмейстером, преподавателем сценического движения, актерского мастерства, ритмики. На уроке по эстрадно-джазовому вокалу педагог-вокалист должен продолжить работу специалистов по пластике, так как по роду своего жанра эстраднему певцу очень важно умение сочетать вокал с движением и танцем, т.е. владеть техникой вокально-двигательной координации тела, “соединять в едином сценическом действии и речь (пение), и движения тела в одинаковых, разных и меняющихся по ходу исполнения темпоритмах” [8, с.84]. Во время вокальных занятий необходимо настойчиво искать вместе с учеником точные выразительные жесты, мимику, при необходимости – танцевальные движения, обращаясь к специалистам-хореографам в случае затруднительности.

В учебно-методическом пособии И.Э. Коха “Основы сценического движения” подчеркивается, что “подвижность процессов высшей нервной деятельности в области движения у вокалистов в среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти...” [8, с.468]. Это объясняется целенаправленным вниманием к процессу пения. Учитывая это, рекомендуется танцевальные и пластические движения доводить до автоматизма сначала без вокала, а потом уже соединять их с пением.

К.С. Станиславский указывал: “Для того, чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и прекрасно разработанным голосовым и телесным аппаратом” [2, с.164].

Сложные задачи по воспитанию высокого уровня психофизических качеств и пластичности тела решаются, прежде всего, тренировкой при помощи специальных упражнений на уроках курса “Основы сценического движения”, современного эстрадного танца, ритмики, “Актерского мастерства”.

Но в задачи этих предметов не входит обучение технике вокала во время движения и танца. Моя исполнительская и педагогическая практика показала, что певцы испытывают как раз самые большие затруднения в умении соединять вокал с движением, неподготовленные певцы испытывают одышку во время пения с танцем, что значительно снижает качество вокального исполнения.

Нельзя не признать правоту педагогов по вокалу, когда обученные так называемому статичному дыханию вокалисты при движении на сцене “сбивают” дыхание. Это происходит из-за лимитированного дыхания, рассчитанного на статичное положение тела. Однако очевидно, что для эстрадного певца необходима постановка голоса и дыхания не в статике, а в динамике, чтобы в творческой деятельности он мог свободно и легко распределять свои силы в мизансценах в предлагаемых обстоятельствах. Общеизвестно, что существует разница между “спокойной”, “поющей” и “динамической” тренировкой дыхания. Действительно, так называемое статичное дыхание расстраивается во время активного движения, утрачивает условный рефлекс, возникает мышечный зажим, голос лишается опоры, что может привести к серьезным вокальным проблемам.

Пение во время танца – процесс сложный для исполнителя. Поэтому необходимо включать в процесс систематических вокальных занятий танцевальные движения. Такие комплексные занятия благотворно влияют

на работу голосового аппарата, активизируют дыхательную мускулатуру, снимая физические “зажимы”. В противном случае певцы, имеющие вокальную подготовку, вынуждены приспособлять выработанные у них навыки пения в статичном состоянии к пению во время и после танца. Это обычно труднее, чем в тех случаях, когда навыки пения и танца вырабатываются параллельно.

На важность комплексного параллельного обучения указывают Чарели Э., Шишков Б. в научно-методических записках “Воспитание навыков правильного дыхания вокалистов во время сценического движения и танца” [18]; Виткаускене А.Ю. в автореферате диссертации “Пластическое воспитание актера-вокалиста на современном этапе развития музыкального театра” [3]; Александрова Н. в статье “Роль ритмики в воспитании оперного певца” [1].

Наибольшие затруднения певцы испытывают в умении пользоваться дыхательным аппаратом во время пения с движением.

Воспитывая навыки правильного дыхания во время вокала со сценическим движением и танцем, рекомендуется придерживаться следующих принципов общей тренировки дыхательного аппарата певца, связанных с воспитанием:

- навыков носового дыхания;
- правильного дыхания в усложненных условиях;
- навыков активизации мышц брюшного пресса во время пения с движением, танцем;
- умения подобрать танцевальные движения, не нарушающие вокальную линию и работу органов дыхания;
- умения в пластике, движении, танцевальном действии выразить характер, образ героя.

С первых уроков педагогу-вокалисту следует обращать внимание учеников на естественность вдоха носом и постепенному развитию способности сохранять вдыхательную установку. Основным типом певческого дыхания является смешанное (реберно-диафрагматическое), так как оно наиболее выгодно для певца и дает наилучшие результаты при пении с движением. “Профессиональный тип певческого дыхания – это дыхание глубокое, как правило, - нижнереберно-диафрагматическое, брюшное, нижнебрюшное” [10, с.188].

Очень важен не только момент объяснения типа дыхания, но и неустанные наблюдения за его сохранением в течение всего обучения, поскольку учащимся свойственно терять и видоизменять механизм дыхания.

Упражнения для развития дыхания у вокалистов во время сценического движения и танца, какими бы способами они не осуществлялись, должны быть направлены на устранение одышки и привести к умению пользоваться дыхательным аппаратом в любом положении тела, свободно переходить с танца на пение, не задыхаясь при движении. Координация движений с речью и пением – сложный навык, возникающий в результате целенаправленных тренировок не только звукообразующей мускулатуры, но и всего тела.

Итак, необходимые условия: хорошо тренированное тело, правильное положение головы и корпуса. Певцы со слабыми мышцами быстро утомляются, мышцы их тела устают, дыхание становится поверхностным.

Педагогу следует обратить особое внимание на воспитание навыков активизации мышц брюшного пресса во время пения в движении, так как упругие, подобранные мышцы брюшного пресса – одно из главных условий правильного пения в движении. Благодаря сокращению мышц брюшного пресса происходит тренировка и развитие мышц диафрагмы, а хорошо развитая диафрагма обеспечивает замедленный выдох – необходимое условие при пении во время танца и сценического движения.

К каждому ученику необходим индивидуальный подход. Педагог должен знать всю психическую и физическую настройку каждого студента. Понимать и ощущать, в чем затруднения в данный момент у данного индивидуума. И в соответствии с этим предлагать танцевальные движения дифференцированно, так как пение во время танца ставит перед исполнителем сложные дополнительные задачи, которые могут быть непосильными для физически неподготовленных студентов.

Важное значение имеет применение на уроке эстрадно-джазового вокала упражнений, которые тренируют способность распределять движение в пространстве и времени в соответствии с музыкальным ритмом. Вокально-ритмические упражнения показывают и степень овладения “мышечным аппаратом”, целенаправленность и целеустремленность действия. При интенсивной вокально-двигательной подготовке достигается органичное поведение певца на сцене, когда тело подвластно импульсам создаваемого живого образа и свободно подчиняется рисунку исполняемой музыки.

Разумеется, такие задачи требуют тренированного тела и культуры движения, которые нужно развивать в тесном сотрудничестве с педагогами-хореографами, преподавателями актерского мастерства, сценического движения, ритмики.

В работе со студентами на вокальных уроках следует максимально возбудить творческую инициативу учащегося, его фантазию, заставить его выявить своё понимание данного произведения в пластике и танце.

Выводы. Мы рассмотрели особые специфические качества, которыми должен владеть эстрадно-джазовый певец. Эстрада любит исполнителя, обладающего одновременно многими умениями, то есть синтетического актера-певца-музыканта. Но, говоря о синтетичности, нельзя забывать, что в самых сложных сочетаниях жанров мерилом успеха все равно остается мастерство. “Совместительство” двух жанров в одном лице возможно лишь в случае, когда артист равно силен в обоих” – утверждали Л. Мирон и М. Новицкий в статье “Все краски мюзик-холла” [12, с.7]. С развитием и совершенствованием общественных систем повышаются эстетические критерии во всех сферах искусства. И от эстрадного певца-актера требуется высокое владение пением, танцем, пластикой не порознь, а в соединении этих искусств. Пение на современной эстраде превратилось в искусство создания вокально-драматической миниатюры.

Перспективы развития современной музыкальной культуры требуют подготовки таких исполнителей – певцов – актеров, профессиональное мастерство которых включает высокий уровень не только вокальной, но и пластической культуры, владеющих всем арсеналом выразительных средств, в современном широком спектре их понимания.

Литература

1. Александрова Н. Роль ритмики в воспитании оперного певца. Сборник статей “Музыкальное исполнительство” вып. 9. – М.: Музыка, 1976. – 198 с.
2. Антарова К.Я. Беседы К.С. Станиславского. – М.: Искусство, 1952. – 164 с.
3. Виткаускаене А. Пластическое воспитание актера-вокалиста на современном этапе развития музыкального театра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: ГИТИС, 1986. – 24 с.
4. Вопросы вокальной педагогики. Составитель Чаплина В. – Вып. 4. – М.: Музыка, – 231 с.
5. Воскресенский С. Эстрадные жанры. – М.: Музыка, 1930.
6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
7. Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. – Л.: Искусство, 1987. – 191 с.
8. Кох И. Основы сценического движения. – Л.: Искусство, 1970. – 566 с.
9. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. – М.: Искусство, 1952. – 282 с.
10. Морозов В. Искусство резонансного пения. – М.: Искусство и наука, 2002. – 496 с.
11. Назаренко И. Искусство пения: очерки и материалы по истории теории и практике художественного пения. – М.: Музгиз, 1963. – 512 с.

12. Новицкий М., Мирон Л. Все краски мюзик-холла. // Сов. эстрада и цирк, №9.
13. Певцы советской эстрады. Составитель Успенская М. – Вып. 3. – М.: Искусство, 1991. – 304 с.
14. Покровский Б.А. Об оперной режиссуре. – М.: ВТО, 1973. – 308 с.
15. Риггс С. Как стать звездой. – М.: Guitar College, 2000. – 110 с.
16. Скорородов Г. Звезды советской эстрады. – М.: Советский композитор, 1986. – 184 с.
17. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 1. – М.: Искусство, – 424 с.
18. Чарели Э., Шникоу Б. Воспитание навыков правильного дыхания вокалистов во время сценического движения и танца. Научно-методические записки. – Вып. 7. – Свердловск: 1972.
19. Шульженко К. Когда вы спросите меня... – М.: Молодая Гвардия, 1981. – 222 с.
20. Яковенко Г. Певец у микрофона // "Музыкальная академия" №2, 2001.

УДК: 781.66;786.2:784.95

Д. Гендельман*

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВОСПИТАНИИ ПЕВЦОВ

В статті йдеться про основні етапи концертмейстерської роботи як педагогічного процесу.

В статье рассматриваются основные этапы концертмейстерской деятельности как педагогического процесса.

This article deals with the main stages of the concertmaster work as an educational process.

Объектом данной статьи выступает процесс профессионального общения пианиста-концертмейстера с вокалистами в классе сольного пения.

Предмет ее – этапы совместной работы концертмейстера и студента-вокалиста.

Процесс обучения певца включает в себя все основные факторы профессионального обучения студента: курс музыкально-теоретических дисциплин, изучение итальянского языка, обучение студентов в оперном классе, в оперной студии, в классе концертно-камерного пения. Но основная лаборатория, где формируется певец – это класс сольного пения. Именно педагог по специальности и концертмейстер, ежедневно встречаясь во время индивидуальных занятий со студентом, капля за



*© **ГЕНДЕЛЬМАН Диана Аркадьевна** – ст. преподаватель и ведущий концертмейстер кафедры сольного пения ХГУИ им. И.П. Котляревского.

капель должны прививать ему те певческие и художнические навыки, с которыми будущий певец войдет в творческую жизнь, которые лягут в основу его творческих исканий и педагогических принципов.

Зачастую на вокальные факультеты принимают людей, обладающих хорошими или даже отличными вокальными данными, сценической фактурой, но не имеющих должной музыкальной подготовки (в лучшем положении оказываются выпускники музыкальных училищ). И вот человек, не всегда даже владеющий азами музыкальной грамоты, должен пройти в стенах ВУЗа огромный путь познания, научиться владеть своим голосом, постараться выработать собственное творческое кредо, воспитать художественный вкус.

Успех в этом нелегком предприятии гарантирован только в том случае, когда студент все годы работает с полной отдачей, и если работа всей системы «педагог – концертмейстер – студент» проходит слажено при полном взаимном доверии.

Работа концертмейстера в классе сольного пения очень специфична. Она, безусловно, требует хорошего пианизма, но это всего лишь первое из необходимых требований к концертмейстеру. Грамотный, чуткий аккомпанемент – это бесспорное качество, не обладая которым концертмейстер не может считаться профессионально пригодным. Но сфера деятельности концертмейстера в классе сольного пения не ограничивается аккомпанементом, пусть даже и самым квалифицированным. Работа со студентом-вокалистом требует от концертмейстера целостной системы качеств: безграничной любви к своему делу, терпения и такта, умения найти индивидуальный подход к каждому студенту. Концертмейстер обязан быть грамотным, широко образованным человеком, иметь, любить и знать поэзию, театр, другие смежные виды искусства с тем, чтобы иметь моральное право на формирование своего творческого кредо певца – музыканта и художника. Концертмейстер является верным помощником педагога по специальности, чутким ансамблистом и, по существу, «художественным руководителем» дуэта.

Способы самостоятельной работы со студентами различны, поскольку различны уровень одаренности вокалистов, их профессиональное развитие и конкретные задачи, стоящие перед ними на том или ином этапе обучения.

Совершенно определенно можно утверждать: урок с концертмейстером не должен дублировать урок с педагогом, хотя понятно,

что он должен проводиться в русле требований педагога по специальности и с учетом вокально-методических задач, поставленных педагогом перед студентом на данном этапе обучения.

Концертмейстер не должен игнорировать качество вокала на своих уроках, должен уметь настроить студента во время распевки. Опытный концертмейстер всегда найдет способ сделать нужное замечание, исходя из музыкальных задач исполнения произведения, особенно, если работа проводится со студентом-старшекурсником. В подтверждение сказанному приведем мнение известного пианиста-аккомпаниатора Е. Шендеревича. В своей книге «В концертмейстерском классе» он пишет: «Длительный период пребывания в вокальном классе вырабатывает у концертмейстера так называемый вокальный слух. Что же это такое? Умение проанализировать, в чем заключается ровность звуковедения (особенно при смене регистров), и напомнить певцу вокальные установки педагога. Слух концертмейстера должен фиксировать различные параметры вокальной партии: манеру подачи звука, то есть близость позиции, моменты звуковысотности — в одном случае, внимание к ритму, поэтическому тексту, артикуляции и дикции вокалиста — в другом» [5, с. 70].

Многолетний опыт работы позволяет подчеркнуть мысль о том, что контингент студентов, обучающихся на вокальном факультете, обычно очень неоднородный. Даже в рамках одного и того же курса оказываются люди с разной музыкальной подготовкой, с разным уровнем интеллекта, культуры и, конечно, разной степени одаренности. Поэтому так важен индивидуальный подход к каждому из них.

Поскольку рамки небольшой статьи не позволяют подробно осветить каждый из необходимых аспектов работы концертмейстера, хотелось бы остановиться только на некоторых из них, которые представляются наиболее важными (в частности, для работы со студентами-старшекурсниками).

В работе над произведением очень важен начальный этап — этап ознакомления. Если это произведение несложное (по форме, интонационному содержанию, исполнительским задачам), для данного студента то очень желательно, чтобы разбор его студент мог сделать самостоятельно. Если же произведение по своему языку сложно для данного студента, то концертмейстер должен так представить его студенту, чтобы вызвать у него интерес к произведению и желание его спеть. Это особенно важно в случае, если произведение не входит в число широко известных. Зная уровень музыкальной подготовки своего студента,

концертмейстер может предвидеть, какие трудности возникнут у студента в освоении музыкального текста и как помочь в их преодолении.

Далее следует подробно проанализировать стиль, эпоху, к которой относится данное произведение, особенности композиторского письма, поэтический текст.

Если работа ведется над оперной арией, учащийся должен знать в какой момент действия она поется, а также биографию своего героя. Если изучается романс, не менее важно объяснить, какие чувства хотел выразить автор, почему выбран тот или иной поэтический текст. Кроме того, студент под руководством концертмейстера должен уметь сделать композиционный разбор изучаемого произведения, понимать его структуру. Конечно, не приходится ждать от студента младших курсов, что он сможет самостоятельно разобрать произведение, тем более, что, как правило, большинство из них поглощено мыслями о вокале. Однако, если концертмейстер не будет с первых же шагов приучать вокалиста к тому, что изучаемое и исполняемое им **произведение есть музыка**, то студент и на старших курсах не сможет грамотно ориентироваться в музыкальном материале.

Очень важно, чтобы вокалист научился оценивать произведение не по вокальной строчке, а по музыкальной форме в целом, поэтому концертмейстер должен с первых же уроков приучать певца слушать, любить и понимать музыкальное сопровождение.

После знакомства с произведением наступает этап изучения. И если нежелательно, чтобы со студентами младших курсов вокальную строчку выучивал концертмейстер, то со студентами старших курсов это совершенно недопустимо, так как подобное «выстукивание» мелодии порождает иждивенческое отношение вокалиста к концертмейстеру. Оно приносит вред певцу еще и тем, что «обезоруживает» его перед будущим вхождением в самостоятельную творческую жизнь.

Итак, задача концертмейстера на данном этапе не выучить (т.е. «выдолбить») текст, а научить студента-вокалиста работать над текстом самостоятельно, скрупулезно, с огромным уважением относиться к воле автора. Тщательный контроль концертмейстера должен осуществляться не только над грамотным исполнением музыкального материала, но и, безусловно, текста поэтического.

Очень важно обратить внимание студента на музыкальную терминологию, встречающуюся в тексте; хотелось, чтобы студент не просто вы зубрил буквальное значение специальных слов, но понимал, что тот или иной музыкальный термин – не случайность или формальность,

что он возник в тексте там, где есть необходимость сменить темп или характер, окраску звука. Студенту полезно знать, что музыкальная терминология неоднозначна, что *sf* у Моцарта неэквивалентно *sf* у Мусоргского, что *allegro* в классической 'арии никак не соответствует *allegro* в произведениях современных композиторов, и т. д.

После того, как произведение досконально разобрано и текст выучен, наступает момент «впевания». На этом этапе педагог очень тщательно работает над техникой звукоизвлечения, отрабатывает со студентом определенные приемы, помогает преодолевать вокальные трудности. Но очень важно, чтоб и на этом этапе вокалист не забывал, что вокальная техника – это только средство, а не самоцель, что преодоление технических трудностей необходимо для того, чтоб в итоге как можно полнее и свободнее выразить суть исполняемого произведения. Концертмейстер на своих уроках, уделяя серьезнейшее внимание фразировке, слову, должен учитывать все требования педагога к вокалу у студента. Очевидно, в этот период не следует увлекаться динамическими оттенками, особенно, со студентами младших курсов. Излишнее *piano* в «невпетом» произведении может повлечь снятие с опоры, излишнее *forte* – к форсировке, поэтому работа над произведением в период «впевания» должна вестись в наиболее удобном для певца вокальном режиме.

Работа над фразой иногда начинается с самого элементарного – с расстановки сильных и слабых долей, смысловых акцентов, так как очень часто фразу подчиняет несовершенному вокалу, а не вокал фразе. В результате ноты более высокие поются громче других, что не всегда совпадает со структурой фразы, часто также «выталкиваются» безударные слоги и т.д. Даже когда эти недостатки устранены, нельзя считать работу над фразой завершенной. Фраза вокального произведения подчинена темпо-ритму поэтической речи, который неразрывно связан с интонацией как важнейшей основой выразительности. *Без ощущения темпо-ритма живой речи, без верно найденной естественной интонации пение превратится в механическое звукоизвлечение, не способное не только выразить эмоции, заложенные в произведение, но и отвлечь самого исполнителя от проблем «чистого» вокала.* Верно выбранный темпо-ритм, пульсация исполнения отдельных фраз и произведения в целом рождается там, где образ произведения лично прочувствован. Здесь вокалисту и приходит на помощь весь накопленный опыт и знания об исполняемом произведении. Помимо этого важно подсказать студенту его роль как создателя музыкальных образов в процессе исполнения, что образ рождает он сам, и многое зависит от его воображения. Можно с полной

уверенностью сказать, что концертмейстер на своих уроках должен формировать образное воображение певца, стимулировать тем самым его самостоятельный поиск.

Вот что пишет о роли воображения в творчестве выдающийся дирижер А. Пазовский в своей книге «Дирижер и певец»: «При участии воображения протекает все творческая работа над превращением нотных знаков в выразительное осмысленное действенное пение... Только при помощи воображения артист может почувствовать и раскрыть глубокую красоту музыки. Воображение воздействует на чувства певца, «окрыляет» его эмоции» [4, с.43].

Известнейший пианист-аккомпаниатор Важа Чачава, многие годы работающий с блистательными певцами (достаточно вспомнить его дуэт с Е. Образцовой), утверждает: «Если человек не обладает воображением, он, вообще говоря, не имеет права носить звание художника. Воображение – основополагающее свойство, решающая черта личности, определяющая способность человека к художественному творчеству» [2, с.8-9].

Итак, верно понятый образный строй произведения диктует исполнителю характер фразировки, темпо-ритм как каждой фразы, так и всего произведения в целом, помогает в выборе нужной звуковой палитры. Можно с уверенностью сказать, что чем ярче и конкретней образ, который родился в воображении исполнителя в результате вдумчивой работы над произведением, тем богаче арсенал выразительных средств, к которым прибегает исполнитель, тем рельефней предстанет само произведение перед слушателями.

Еще раз подчеркнем, что переходить к работе над звуковой палитрой произведения можно лишь тогда, когда произведение качественно выучено, добротнo «впето».

Особый и очень важный этап в работе концертмейстера со студентом – это работа над словом, которая включает в себя не только строгий контроль за правильным произношением (соответствующим языковым нормам) и четкой дикцией, но и внимательное, чуткое отношение к интонированию смысла, заключенного в поэтическом тексте. Знание законов орфоэпии, умение произносить текст в соответствии с литературными языковыми нормами необходимо не только актерам, но и певцам. Слово, спетое на сцене, должно быть таким же грамотным, благородным и отчетливым, как и слово, произнесенное со сцены. Если произведение исполняется на иностранном языке, которым концертмейстер не владеет, нужно направить студента на консультацию к педагогу, преподающему этот язык, тут важен не только контроль над

правильным произношением, но и знание подстрочного перевода студентом, бессмысленно произносить слова нельзя, на каком бы языке ни пел студент.

Плохая дикция – «бич» не очень умелых певцов. Поэтому и педагог по вокалу, и концертмейстер следят за дикцией студента с первых шагов обучения, дикционные навыки нарабатываются одновременно с техникой вокала. Очень часто четко произнесенное слово помогает красиво оформить звук. Студенты же в погоне за кантиленой иногда совсем опускают согласные, которые мешают им «проливать звук», или впадают в другую крайность: желая тщательно выговорить каждую букву текста, прерывают вокальную линию. И то, и другие одинаково плохо. Процесс овладения по-настоящему правильной певческой дикцией сложен, он требует от певца и его педагогов большого терпения и длительного периода времени. Но даже, если слово в произведении грамотно и четко выговорено, то это не означает, что работу на этом этапе можно считать законченной: ведь в пении не должно быть бездумно произнесенных слов. Слово в пении важно не само по себе, а тем внутренним смыслом, которое в нем заложено. «Одно и тоже слова можно произнести на тысячу ладов» – говорил М.И. Глинка [3, с.1323]. По воспоминаниям современников М.И. Глинка, не обладая большим голосом, умел заворочить слушателей своим пением, озаренным ярким внутренним светом, проникновенным, чутким отношением к поэтическому тексту, богатством интонационной палитры.

Ведь именно осмысленный, правильно проинтонированный поэтический текст делает осмысленной собственно музыкальную фразу. К сожалению, часто студент-вокалист относится к поэтическому тексту механически, как к названиям нот в сольфеджио. Это особенно обидно, когда исполняются произведения, в основе которых лежат тексты поэтов, составляющих гордость русской и мировой культуры, где каждое слово поистине «на вес золота». Поэтому надо добиваться от певцов любой степени умения бережного и заинтересованного отношения к тексту. Ведь очень полезно предложить студенту продекламировать стихотворение, лежащее в основе романса, находя нужные интонации. А потом эти найденные в речи интонации надо «перенести» в пение, совместив их с музыкальной интонацией. Даже если студент и не сможет в силу своего неумения выполнить эту задачу до конца, зато он научится со вниманием относиться к поэтическому тексту, будет знать, что процесс осмысленного интонирования является такой же неотъемлемой частью работы над произведением, как и работа над звукоизвлечением.

Б. Асафьев в своей книге «Речевая интонация» пишет о необходимости воспитывать в студентах ощущение интонации. Недопустимо во время исполнения самых различных произведений пользоваться «некой обобщенной экспрессией на все случаи жизни» [1, с.4]. Асафьев обращает внимание на то, что композиторы, давшие высшие образцы мелодической речи, такие как Монтеверди, Глюк, Вагнер, Даргомыжский, Мусоргский, воплощали в своей музыке интонации своей эпохи.

В работе над арией, оперным отрывком поиск интонации определен драматической коллизией исполняемого отрывка и всего предшествующего драматургического развития. К примеру, начальная фраза из ариозо Любаши (2-е д. «Царская невеста») «Вот, до чего я дожила, Григорий» прозвучит убедительно, если исполнительница будет помнить, что этой фразе предшествовал дуэт с Бомелием, что фраза эта как бы подытожила судьбу героини, доведенной до крайней степени отчаянья, что душа ее уже погублена...

Еще один пример: ария госпожи Форд из оперы О. Николаи «Виндзорские насмешницы». Преодоление технических трудностей, которыми изобилует эта ария, еще не гарантирует успеха при ее исполнении. Интересно исполнена она будет лишь тогда, когда исполнительница вникает в суть ее содержания, найдет нужные эмоциональные краски для каждой фразы. А для этого необходимо не только знать партитуру оперы, но быть знакомой с пьесой Шекспира «Фальстаф», лежащей в основе либретто.

Главное, что следует помнить молодым концертмейстерам, что образный мир произведения зависит от звучания фортепианной партии: льющаяся кантилена, богатая динамическая палитра и проинтонированная фраза в аккомпанементе оказывают огромное влияние на формирование и воспитание певца как музыканта и художника.

И последнее. Концертмейстер, который хочет быть верным помощником педагога, в классе которого работает, не должен считать свое образование завершенным, а личный опыт исчерпывающим. Напротив, он должен использовать любые возможности для углубления своих познаний как в музыке, так и в других сферах искусства, постоянно развивать свой профессиональный уровень, а также искать все новые формы в работе со студентами.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Акомпанемент безупречного технического и художественного уровня – это только первое из необходимых свойств концертмейстера, работающего в классе сольного пения.
2. Концертмейстер – верный помощник педагога по специальности в деле воспитания певца-художника.
3. Задачей пианиста, работающего со студентами в классе сольного пения, является раскрытие содержания вокальных произведений, охват их формы, стилевых особенностей.
4. Концертмейстер помогает молодому певцу в создании образной сферы произведения, воздействуя на воображение студента, формирует основные требования к исполнению музыкального произведения: обращает его внимание на фразировку, темпо-ритм, четкую дикцию и осмысленное интонирование в целом.

Литература

1. Асафьев Б. *Речевая интонация*. М.; Л.: Музыка, 1965. – 135 с.
2. Мур Дж. *Певец и аккомпаниатор*. М.: «Радуга», 1987. – 396 с.
3. Серов А. *Воспоминания о М.И. Глинке // Серов Крит. Статьи. Т. III*. С-Петербург, 1985. – С.1314-1356.
4. Пазовский А. *Дирижер и певец*. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 157 с.
5. Шендерович Е. *В концертмейстерском классе*. М.: Музыка, 1996. – 203 с.

УДК 784.92 + 612.21

Чжан И*

РОЛЬ ДИХАННЯ У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК СПІВАКА

В статті розглядається процес формування дихання як проблема вокальної педагогіки.

У статті розглядається процес формування дихання як проблема вокальної педагогіки.

This article deals with the process of breath formation viewed in light a problem of vocal pedagogics.

Вокальне мистецтво веде свій початок з найдавніших часів. Художній спів існував вже до нашої ери у Єгипті, Малій Азії, в східних



*© **ЧЖАН И** – асистент-стажист кафедри сольного співу ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

країнах і - особливо в Древній Греції. Довгий та тернистий шлях розвитку жанру вокалу привів нас сьогодні до одного з кращих, досконалих зразків в музичному мистецтві. Майстри співу в роботі над голосом ставлять перед виконавцями одні і ті ж цілі: співати вільно, гарно, не примусово, віртуозно та виразно. Шлях до вільного, віртуозно-виразного співу складний та не легкий. Тільки терпляча і систематична праця підкріплена знаннями дає хороші результати.

Актуальність теми. В постановці голосу і формуванні вірного співочого тону не менш важливе значення має вірне положення гортані під час співу. Вірне положення гортані відображується позитивно на якості тембрального забарвлення голосу, являється важливішим фактором у формуванні голосу. Утримання положення гортані в стані вдиху, і є та необхідна готовність при формуванні співочого тону.

Наукове завдання – висвітлити головний фактор у формуванні співочого звуку – дихання. З диханням пов'язано відчуття темпу, ритму, пауз, цезур. Оволодіння диханням дає співаку творче самоволодіння, дає можливість вирішувати більш складні задачі. Це важливий елемент співу: “він як смичок у скрипки, видобуває співочий тон і регулює подачу звуку, надає плавність, летючість, рухливість, силу і звучність”.

В методах викладення Паризької консерваторії про дихання говориться, що при диханні під час співу живіт повинен “уплощатися”, в протилежність вдиханню звичайному і при розмові, коли живіт трохи вздувається в своїй верхній частині.

Для того щоб зберегти дихання і керувати можливо довго повітрям, що знаходиться в легенях, погрібно випускати це повітря повільно, без штовхань груддю, - щоб воно ніби само витікало.

Без великої кількості повітря, яким погрібно вмільо і повільно керувати і яке потрібно затримувати, голос не набуває ні сили, ні тембру, крім того без цього вміння неможливо добре фразувати”.

Книга Менштейна, також як і “Метод Паризької консерваторії”, дає абсолютно точну відповідь на це питання. При співі живіт повинен бути втягнутим, а груди повинні підніматися непомітно, щоб набраного повітря вистачало на можливо довгий час. Дихання повинне виникати без штовхань і розширення живота.

Мануель Гарсія-син в своєму “Трактаті про мистецтво співу” про дихання писав: “Неможливо стати вмільим співаком, не оволодівши мистецтвом керування диханням” [3].

Легені, щоб отримати повітря зовні, потребують щоб грудна клітина, розширюючись, утворювала порожнину, в якій вона могли б також вільно

розширюватись. Цьому збільшенню об'єму сприяє при опущенні діафрагма - широкий і випуклий в сторону грудей м'яз, який, служачи основою для неї, відділяє її від черевної порожнини.

Для того щоб легко вдихнути, тримайте голову прямо, розгорнувши плечі без натяжки, груди вільно; опустіть діафрагму без штовхань і підніміть груди повільним і спокійним рухом. З цього моменту, як ви почнете ці два рухи, легені будуть розширюватись до тих пір, поки не наповняться повітрям.

Цей подвійний прийом, на якому я наполягаю, збільшує об'єм легенів спочатку донизу, потім в боки і дозволяє їм розширюватись до кінця і прийняти стільки повітря, скільки вони можуть вмістити. Радити виключно абдомінальне (тобто черевне) дихання було б рівносильно бажанню звести наполовину найбільш необхідну для співака силу дихання.

Легені, наповненні повітрям поступово і без штовхань, зберігають його довго і без стомленості. Проходження повітря через гортань не повинне супроводжуватись ніяким шумом, що могло б завадити ефекту співу, а також висушити і зробити жорсткою гортань.

Механізм вдиху протилежний механізму видиху. Він складається у відтворенні шляхом грудної клітини і діафрагми послідовного і повільного тиску на легені, наповненні повітрям. Штовхання, удари грудною клітиною, швидке опускання ребер, різке ослаблення діафрагми будуть заважати плавному видиху. Піддаючи легені особливій вправі, можливо у високій ступіні розвинути їх еластичність і могутність. Ця вправа складається з чотирьох різних і послідовних дій:

- 1) спочатку вдихають повільно у продовж декількох секунд стільки повітря, скільки груди можуть вмістити;
- 2) видихають це повітря з тією ж повільністю, з якою його вдихали;
- 3) зберігають легені наповнені повітрям стільки часу, скільки це можливо;
- 4) їх тримають, навпаки, пустими стільки часу, скільки дозволяють сили.

Ці чотири вправи, дуже складні на початку, повинні виконуватись окремо і з досить довгими інтервалами. Дві перші, а саме повільний вдих і видих, будуть виконуватись більш вірно, якщо майже закрити рот, залишаючи для проходу повітря самий маленький отвір. Дихання, яке тримає весь голосовий апарат під своїм керуванням, має самий великий вплив на характер звучання і може його зробити : міцним або

тремлюючим, плавним або поривчастим, енергійним або млявим, виразним або безвиразним.

Джакомо Лаурі-Вольпі, видатний італійський співак-тенор, професор, в своїй книзі "Паралельні голоси", яка була видана у 1960 році, розглядав питання дихання як засіб розвитку співака у поєднанні із системою йогів. Він писав: "Говорячи вокально-технічно, спосіб дихання для співака має не тільки рішуче значення, але і представляє все-таки життєву необхідність.

Існує три основних способи співоного дихання: "ключичний", "діафрагмо-реберний" і "діафрагмо-реберно-черевний". Ті, у кого під час співу набрякають жила, хто червоніє і напружується коли бере кожну ноту, - ті не вміють правильно дихати, регулювати повітря і контролювати різні частини голосового апарату. Вони не вміють пов'язувати в момент співоного звукоутворення "пневматичну трубку" з "резонаторною трубкою" та іншими резонаторами. Останні залишаючись роз'єднаними, заважають проходженню повітряного потоку і звукових хвиль, які утворені віброуючим апаратом, а також заважають їх вільному розповсюдженню і збагаченню гармонічними обертонами.

Своєчасне вміле опущення віброуючого язичка м'якого піднебіння збуджує резонанс маски обличчя, полегшує формування важких перехідних і високих нот і дозволяє повітрю проникати в носові порожнини і тим самим розповсюджуватися до лобних, щелепних та інших резонаторів; так можна уникнути непотрібних м'язових напружень і пов'язаних з ними приливів крові до шиї і лица.

Ключичний спосіб дихання являється деяким уподібненням "удушення" співака.

Діафрагмо-реберний засіб - це більш правильне співоче дихання. Обидва ці дихання частіше всього зустрічаються у жіночих голосів.

Найбільш складним і повним являється дихання, в якому одночасно приймають участь грудна клітина, діафрагма і живіт, але воно в той же час може стати самим важким і ризикованим, якщо не знати законів рівноваги співоного дихального ритму.

На сході існує досить довершена техніка дихання, яка базується на матеріальній і духовній основі, що носить назву системи йогів і в своєму поєднанні сприяє утворенню неймовірного явлення феноменального артистичного співоного дихання. Мова іде про створення контролю волі над тілом, який досягається за допомогою зв'язку між свідомістю і диханням.

За системою йогів співак зосереджує свою волю на язичці м'якого піднебіння, досягаючи цим одухотвореного, вічно юного звучання свого голосу”.

В російській вокально-методичній літературі дев'ятнадцятого сторіччя досить вагоме місце займає “Школа співу”, створена видатною співачкою і педагогом Генрієттою Ніссен-Саломан. Диханню в цій книзі присвячено цілий розділ. Г. Ніссен-Саломан пише: “Одна із важливіших умов у співі - це вміння володіти диханням. Правильне співоче дихання діє позитивно і на здоров'я учнів: вірний вдих і видих - найкращий засіб для зміцнення легенів” [3]. Звичайно, багато залежить від вірного поводження з диханням; при поганих вказівках і гут можна нашкодити і навіть не рідко розладнати здоров'я. Невірне дихання робить звуку особливий простуджений тембр - дія, яка спостерігається досить часто і в причині якої розуміючий справу педагог не може сумніватися довго. Дихання повинне призволитися без надмірного зусилля, не повинне бути помічене ні слухом, ні оком сторонніх (плечі піднімати не слід), воно не повинне зупиняти або псувати яким би то не було чином ритм виконуючої п'єси.

Вдих потрібно робити, втягуючи трохи плечі, тримаючи груди вільно, голову - прямо, живіт - трохи втягнутим. Легені при такому положенні тіла наповнюються повітрям повільно, без зусилля, і тоді видих можна робити також повільним, по бажанню співака. Пізніше потрібно буде робити вправи також і в короткому і швидкому диханні.

В багатьох із відомих мені методів навчання співу звертають дуже мало уваги на дихання. Між тим, вчитель повинен з перших же елементарних вправ звернути на цей пункт особливу увагу, тому що в цьому випадку (як і в багатьох інших) важко виправити вже здобуті недоліки (наприклад, важке, помітне дихання іноді схоже на хропіння). Якщо дозволяти учню дихати часто і вільно, наприклад, після кожної фрази (якою б короткою вона не була), він так звикне до цього, що потім йому буде дуже важко виконувати довгі, нескінченні фрази на одному диханні; а між тим у співі існує багато випадків, коли все залежить від доброго, непомітного і довгого видиху.

Як голос робиться сильніше, ширше, звучніше, завдяки заняттям, що добре проводилися, так точно в наслідок вправ посилюється і дихання; воно робиться більш слухняним, дозволяючи учениці керувати ним досить усвідомлено і долати труднощі, які здавалися нездоланими; воно дозволяє досягати таких ефектів, про які спочатку важко собі уявити. Пізніше (а може виходячи з обставин, і з самого початку) слід привчати ученицю дихати так швидко, як тільки можливо, не дозволяючи ні в якому

разі зупинитися під час співу, переривати музичну фразу. Потім вже можна регулювати швидкість темпу, дивлячись на індивідуальні здібності учня. З цієї ж причини темп на початку вправ береться відносно повільний; прискорюють його тільки поступово - по мірі того, як учениця здобуває навички довгого видиху, а звідси - і можливість швидко змінювати дихання. Тому слід звернути увагу на те, щоб кожна вправа витримувалася з початку і до кінця в одному і тому ж темпі. Якщо учениця стане несвідомо затримувати або прискорювати темп, тоді потрібно починати спочатку і проспівати всю вправу з самого початку повільніше. Необхідно, однак, спочатку вшевнитися - в чому полягає причина невдачі: у невмінні робити довгий видих, або ж в недостатній натренованості горла; після цього приймають ті чи інші міри, дивлячись по необхідності.

У протизагу деяким школам співу, де про дихання говориться або зверхньо, або порівняно пізно, я вважаю досить важливим з самого початку занять звертати певну увагу на вірний розподіл і поступовий розвиток дихання.

Вірне дихання повинне дати учениці можливість співати довго і безперервно, не запасаючись новим диханням; таким чином, завдяки правильній і турботливій гімнастиці легенів, коротке і важке дихання може зробитися сильніше, триваліше і вільніше. Однак тим у кого від природи немає довгого дихання, потрібно розвивати його поступово, з великими пересторогами. Щоб не втомлювати даром голос, можна тренуватися в глибокому вдиху і в повільному видиху повітря без співу, повторюючи ці вправи декілька разів на день.

Потрібно привчати учнів з самого початку брати глибоке дихання перед кожною тривалою нотою, перед кожною новою тривалою музичною фразою, так щоб вони самі відчували наповненість своїх легенів. Слід також привчати їх як можна довше утримувати дихання під час співу, не випускаючи його одразу, але по можливості повільно, рівною кількістю, майже так, начебто мова іде про постійно рівний, вірний вдих.

Треба підкреслити, що тільки учні почнуть співати п'єси зі словами, зараз же слід наполягати, щоб вони ради дихання ніяк не припиняли цілісність мовної фрази: остання залишає одне ціле з музично-ритмічною фразою. Як би не здавалися простими і природними ці вказівки, але часто трапляється, що навіть досить відомі артисти і артистки не виконують їх.

При необхідності витримувати дуже довго звук або співати занадто довгу фразу, досвідчені співаки можуть змінювати дихання безшумно, непомітно навіть для уважного слухача; але тут потрібно велике мистецтво і деяке вміння керувати диханням.

Якщо сам учень не може визначити найкраще місце для взяття дихання і тим самим - перерив у мовній фразі, то його слід примусити голосно і зі смыслом прочитати мовний текст. Те, що при читанні уявляється нерозривним, не повинне розриватися при співі.

Зміни дихання у співі можуть бути взагалі порівняні з розділовими знаками у розмовній мові. Подібно до того як в звичайній розмовній мові досконало закінчена за думкою побудова відділяється від іншої крапкою (роль якої для мелодії виповнює завершена каденція), так само ж в мелодії існують короткі моменти відпочинку (наприклад незавершені каденції), рівнозначні двокрапці або крапкам з комами у розмовній мові; нарешті моменти, де мелодія “зупиняється” на ще більш короткі миті, дрібні цезури, можна порівняти з мовними комами.

Якщо без особливої необхідності не можна ділити мовну фразу диханням, то ще менш можливо ділити яке несуть слово.

Дихання завжди береться за рахунок останньої, тільки що заспіваної, ноти. В неї віднімають трохи її ритмічної тривалості, тоді як наступна за нею нота виконується чітко в ритмі.

Все ж іноді необхідно брати дихання, не турбуючись про правила - наприклад, безпосередньо перед дуже довго витриманою нотою або перед довгим пасажем, - так як все ж таки важливіша ціль співака - повністю виявити красу музичної фрази.

Висновки. Узагальнюючи проблему дихання, хочеться ще раз нагадати, наскільки важливі в процесі формування голосу елементи, які сприяють вірному формуванню співочого тону, одним з яких в вищій мірі являється елемент дихання.

Література

1. *Станиславский К.С. Работа актера над собою. - М.: Искусство, 1983. - 380 с.*
2. *Островский А. Про театральные школы. Сб. тр. т.12, -М., 1952. -380 с.*
3. *Левик С.Ю. Четверть века в опере. - М.: Искусство, 1970.-536 с.*
4. *Станиславский К.С. Начало сезона // Собрание сочинений в 8 т. - Т.5. - М., 1958. - С.324.*
5. *Герсамя И.Е. К проблеме психологии творчества певца / АН ГССР. - Тбилиси.: Мецниереба, 1985. -164 с.*
6. *Левик С.Ю. Четверть века в опере. - М.: Искусство, 1970.-536 с.*
7. *Проблемы развития науки и научного творчества. Изд. Ростовского ун-та, 1971.- 378 с.*
8. *Михоэлс С.М. Труд актера. - М., 1965. - 478 с.*

III. ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.01+786.2 (Бибик)

Т. Веркина*

О ПОЭТИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ЗВУКОВОЙ МИР ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВАЛЕНТИНА БИБИКА

В жанре аналитических размышлений предлагается опыт личностного осмысления проблем интерпретации современной фортепианной музыки на материале сонатного творчества В.С.Бибика.

В жанрі аналітичних роздумів запропоновано цілісну виконавську концепцію з проблем інтерпретації сучасної фортепіанної музики на матеріалі сонатної творчості В. С. Бібіка, яка побудована на власному досвіді автора як першого виконавця багатьох творів композитора.

The article gives a personal view of some aspects of modern piano music interpretation based on the music material of sonatas by V. Bibick.

Личный опыт творческого общения с Валентином Саввичем Бибиком, замечательным композитором, философом и поэтом от музыки отвечает внутренней потребности каждого, кто был сопричастен его творчеству, отдать дань уважения памяти ушедшего от нас художника. Эта мысль послужила побудительным мотивом к написанию предлагаемого материала, возникшего на основе личного исполнительского опыта изучения и общехудожественной оценки музыки Бибика как *феномена современной музыкальной культуры*.

Историческая дистанция между Прошлым и Настоящим обязывает прокладывать пути в Будущее. В оценке художественной ценности музыки нашего современника не последнее слово принадлежит исполнителям, первым интерпретаторам и, по словам самого композитора, его со-авторам. Мне довелось пережить эту миссию, в качестве первого исполнителя Пятой и Седьмой сонат для фортепиано. Я играла эти замечательные сочинения много раз, считаю их судьбу вполне счастливой. И до сих пор



*© **ВЕРКИНА Татьяна Борисовна** – Заслуженный деятель искусств Украины, профессор, ректор ХГУИ им. И.П. Котляревского.

для меня эта музыка не утратила внутренней силы и красоты. Поэтому основная цель статьи – представить фортепианную музыку В.Бибика как феноменальный художественный мир, открывающий горизонты человеческой жизни (в единстве души и духа) в звуковых образах фортепиано. Это был его любимейший инструмент. Он чрезвычайно много работал как пианист-исполнитель, был требовательным к другим и еще больше к самому себе. И все же исполнителем своих сочинений он не стал. Отсюда – вечный поиск «своего» исполнителя, большое доверие к Другому-в-себе.

Остановимся на общей характеристике звукового мира фортепианной музыки В. Бибика как объекте исполнительского творчества. На примере двух указанных сонат мне хотелось обобщить общие принципы исполнительского мышления, обусловленные логикой музыкального текста как свидетельства воли автора (помимо такого важнейшего фактора как личное общение с ним, обсуждение «частной» жизни интерпретационного процесса – «вечного двигателя» подсознательной деятельности пианиста-музыканта).

Общие требования к исполнителям составляют особую сферу научного осмысления – поэтику исполнительского искусства. По существу, реализация художественного замысла композитора представляет прерогативу личности исполнителя. Именно он является творцом истинного Бытия музыки. Отмеченное двуединство воли автора и интерпретатора – первая позиция исполнительской поэтики. Это двуединство предполагает доскональное изучение стиля композитора, «вхождение» в ментальную структуру его мышления: принципов художественной логики, стилистики музыкальной речи, жанровых и иножанровых влияний и т.д. Среди них не последнее место занимает специфическая аура инструмента. По моему глубокому убеждению Бибик был поэтом фортепиано. Одновременно он испытывал сильные философские устремления. Не чужд был ему и гражданский пафос. И, наконец, еще один неожиданный, но абсолютный атрибут его дарования – проникновенная и очень субъективная лирика.

Очень важное качество его музыки можно *о-пределить* с помощью метафоры М.Рильке «усилие преодоления». Интонационное напряжение музыкальных тем, рождающихся из медитативного раздумья, передано необычным «сплавом» полифонической линейности и чисто фортепианной сонористики. Романтического «флёра», на первый взгляд, его фортепиано не содержит (если судить по внешне стилистическим приметам фортепианного письма). Однако, плотно «вжившись» в

интонационный стиль мышления В.Бибика, начинаешь понимать, что, в общем-то, он вполне романтический: просто наш современник иначе, по-другому выражает свой романтический взгляд на вещи в этом слишком рационализированном, жестком, прагматичном мире. Вспоминается признание Дальхауза: «Все мы родом из XIX века».

Главным смыслом музыкального самовыражения этого художника было духовное противление злу и насилию над человеческой личностью. Мне думается, что именно это было его творческим кредо. Для Валентина Савича «личностное» было сферой человеческого духа. Сегодня в новом историческом контексте, с позиций культурологической дистанции это становится очевидным. Поиски адекватного бытия личности и свободы творчества роднят его творчество с другими композиторами-шестидесятниками Л. Грабовским, В. Сильвестровым, Е. Станковичем, В. Губой.

Общение с автором всегда помогало мне глубже и точнее понять его замысел, уловить личностный «тон» и другие особенности интонационного высказывания, что требует соответствующей пианистической техники и слуха. Более того, сейчас уже следует говорить о формировании особой *традиции исполнения* столь непривычной звуковой «экзистенции» как фортепианный стиль В.С. Бибика. Ведь эта музыка не так уж легко поддается расшифровке. В силу этого знание авторской воли, авторских ремарок имеет огромное значение для современного интерпретатора его музыки. Помогают «вжиться» в ауру творчества и теоретические знания (представления) о его стиле: когда написано сочинение? В расчете на какого исполнителя оно писалось? Что послужило толчком к рождению замысла? Каковы интенции духовной жизни композитора и т.д.?

Общаясь с Валентином Савичем, работая вместе с ним над произведением, только вышедшим из-под пера, исполнителю приходилось задумываться (может быть, впервые в жизни) над основными проблемами исполнительского искусства как *Бытия музыки, как процесса её рождения*. Музыка Бибика востребовала работы сознания, активно будоражила мысль: какова сущность сочинительства музыки? Оказывается, сочинение музыки и исполнение её – явления, онтологически взаимосвязанные. Как и во времена Моцарта и Бетховена, идея сотворчества вызывает к жизни дух интерпретации, вкус к ней как истинному творчеству. Недоверие некоторых исполнителей к его музыке как мало выигрышной и экспериментальной давно преодолено. Такие

сочинения, как «34 прелюдии и фуги» вошли в концертный репертуар, в программы лучших фестивалей на Украине и за рубежом.

Обратимся к отдельным принципам исполнительской работы над сочинениями В. Бирика. Для этого придется перелистать страницы двух его непревзойденных сонат, исполнительницей которых мне довелось стать.

Пятая соната имеет свою легенду, родившуюся из устного высказывания композитора: «Я хотел написать сонату о счастье». Помимо программной установки она необычна тем, что количество нот в ней сведено к минимуму; да и масштабы всей композиции весьма камерны. Отсутствие внешней эффектности и виртуозного блеска способны отпугнуть неопытного исполнителя: ведь чем меньше нот, чем разреженной и прозрачней фактура, тем больше требований предъявляется к интонационному слуху, к тембральной драматургии, к микропроцессам и синтаксису, к мастерству оформления целостной исполнительской формы. Весь тематизм должен быть прослушан, осмыслена каждая семантическая ячейка. Форма сплетается из мельчайших нюансов светотени тембров и звуков. При этом красочность и лиричность остаются внутренним качеством, которые не должны противоречить четкой линейной логике и жесткой внутренней дисциплине мысли.

Трагедийная Седьмая соната диаметрально противоположна по образному содержанию Пятой. Её программный замысел связан с мемориальной темой «Памяти товарища». Экспрессивно переменчивая, порывистая и взволнованная музыка Седьмой рельефно контрастирует со светлым чувством и радостным мироощущением Пятой.

Соната №7 представляет собой двухчастный цикл. Основу драматургии составляет контраст скорбного *Moderato con moto* и трагически взволнованного *Allegro molto*.

Фортепианный стиль Валентина Бирика остро востребует две взаимосвязанные проблемы исполнительской культуры – это профессиональное владение инструментальным туше и педалью. Мы зачастую отмечаем блестящую технику пианиста и не обращаем внимания на отсутствие у него красивого, певучего, разнотембрового звучания, способного передавать тончайшие нюансы психологии души. Рояль в XX веке упорно утверждался в звании ударного инструмента. То же касается и владения педалью как искусством одухотворения звукового образа музыки, о котором ещё С. Фейнберг писал: «Нажим на педаль и движение пальцев работают одновременно, вступая в тончайшую взаимосвязь». Этим проблем пришлось коснуться в связи с опытом интерпретации авторского

звукотворчества в Пятой и Седьмой сонатах. Невнимание или недопонимание этой стороны исполнительства самым губительным образом скажется на исполнении сочинений Бибика.

С необычайным богатством тембровой окраски звука связаны существенные перемены в характере фортепианного звучания. Уже в музыке первой половины XX века произошла существенная трансформация классических представлений о звуко-образном мире фортепианной музыки. Знакомство с техникой исполнения сонат В. Бибика заставляет остро ощутить, что современные требования композиторов-современников, уровень их интонационного мышления требуют кардинальной перестройки всей системы исполнительских средств выразительности. Его сонаты заставляют искать иное отношение к роялю, добиваться того, чтобы струны звучали, но ударности, «стука» не было. Активная пальцевая атака звука разрушит ауру фортепианного звучания, лишит его изначальной поэзии. Поиск адекватных авторскому замыслу звучаний – одновременно ясных, интонационно выпуклых, экспрессивных и колористически тонких насыщенных – основная трудность в создании исполнительской драматургии. В противном случае слушатель останется равнодушным и «глухим» к авторскому способу «мыслить и высказываться» о сокровенном. Часто композитора обвиняли в обеднении фортепианной фактуры, забвении всех исторически сложившихся традиций трактовки инструмента, что вело к неоправданному отказу от классических основ исполнительства.

Для воссоздания поэтического мира Пятой сонаты пианисту предстоит серьезная работа по воспитанию особого туше, качества звукоизвлечения. Ведь основой исполнительской поэтики в данном случае выступают теплота, задушевность, благородство мирочувствования, искренность, возможные лишь при условии ощущения в себе *поэзии* высокого искусства. На мой взгляд, Бибика правомерно считать «поэтом фортепиано». Вот почему он был столь требовательным к своим исполнителям: нужны были филигранная интонационная и темброво-колористическая работа, тщательность отделки каждой детали при умении выстроить общую линию драматургического развития, чтобы поэзия музыки стала достоянием слушателей. Совершенная техника и культура интонирования на фортепиано служат залогом правильной *интерпретации как исполнительского видения* (или, точнее – ведения, по выражению А. Лосева) произведения. Фраза за фразой, на одном дыхании выстраивается активная энергетика формы с динамическими нарастаниями, спадами и переходами одного душевного состояния в

другое, равновесием всех фактурных линий. В последней всегда есть стадии созерцания, рождения мысли и активного ее становления, «цветения».

Остановимся на особенностях трактовки Пятой сонаты. Главная партия – достаточно редкий случай протяженного песенного тематизма. Мелос отличается широким дыханием и соответствующей фразировкой, где каждый интервал должен быть услышан и пережит на одном дыхании. Тема длится 24 с половиной такта и пианист ни на секунду не должен расслабиться, потерять внутренний тонус. Это яркий пример воплощения в музыке духовного усилия. А может быть наоборот, поэзия темы – в созерцании того, что меняется внутри тебя и незаметно приводит к рождению покоя, тишины, открытия Другого в себе, имя которому – любовь, без чего счастье невозможно. Диалектична музыкальная мысль, противоречив фантазийный дух *rubato*, столь необходимый при исполнении этой музыки. Общий характер темы должен быть теплым, светлым, напоминающим звучание счастливого человеческого голоса. Отсюда жанровая ориентация на пение. После заключительного гона главной партии на «ля диезе», пианист должен переключить сознание на иную манеру звукоизвлечения, добываясь нежного, почти неуловимого *piano*. Движение рук и пальцев должны быть сосредоточенными и точными, слуховой контроль не ослабевает. Гармонии извлекаются мягко, но точно, без толчка, активный удар губителен для образа. Палец словно «врастает» в клавишу, как бы сливается с нею. Завершающий мотив основной темы еще не раз напомнит о себе, но в других семантических амплуа: зыбкое звучание основной темы сменится активным, плотным и настойчивым потоком в разработке. Движение активизируется за счет ритмического дробления и динамических подъёмов и спадов. Здесь уместно «умное и волевое» интонирование.

В целом при исполнении главной партии следует добиваться такой осмысленной кантилены, которая приближалась бы к вокальному интонированию. Очень важно нахождение опорных интонационных «точек», к которым устремляется мысль: таковыми оказываются половинные длительности (их в теме 17). Несмотря на то, что каждая из них очень индивидуальна, особенно в отношении звукового *rubato*, все основные интонационно-смысловые опоры имеют общую тенденцию – к «перетеканию» энергии из одного тона в другой. Именно благодаря такому исполнительскому принципу исполнителю удастся «спеть» на одном дыхании эту протяженную, весьма специфическую для инструмента тему. Здесь все зависит от воли и внутреннего слуха. Очень важно внутренне

настроиться на душевное состояние покоя, гармонии, тихой радости, соответствующие медитативному рождению темы счастья.

Первая кульминация в развитии главного образа (*Animato*), как, впрочем, и общая кульминация всей сонаты, должны звучать очень насыщенно, ни в коем случае не сухо, несмотря на высокий регистр и прозрачность фактуры. Как эхо кульминации возникает эпизод *Tempo I. Limpido*. Верхний и средний голоса фактуры меняются местами. Звук должен быть хрустальной чистоты. Значительна роль нисходящих кластеров. Такую чистую и бесмятежную тему нельзя играть торопливо, на что провоцирует её простота. Кантиленность темы востребует от исполнителя раскрыть заложенную в ней поэтичность. Почти акварельную звучность можно добиться мягким, нежным прикосновением к клавишам, свободным и гибким «проговариванием» восьмых. Роль «интонационных опор» по-прежнему выполняют половинные длительности.

Важнейший компонент исполнительской поэтики – это искусство педали. Педаль – основа создания звуковой ауры фортепианного звучания. Без неё невозможно говорить о поэзии звукообразов, о колористической палитре, культуре звука в целом. Педаль должна быть настолько изысканной и неуловимой, насколько того требует сама музыки. Поэтому исполнитель должен искать новые приемы педализации, а именно: педаль тремолирующая, вибрирующая, полупедаль, четвертьпедаль и т.д. Обогащение педальной техники и развитие тембрового слуха просто необходимы исполнителю для того, чтобы создать обволакивающую звучность, сделать интонационные линии скользящими, поющими, создать фактурный объем тихой, а не громкостной динамикой, овладеть микродинамическими нюансами и артикуляционным туше.

Верно найденная психологическая установка поможет интерпретатору ощутить жизнь лирического сознания музыки как собственную: через энергию перехода из тона в тон, через пульсацию мотивного ритма, вырастающую в композиционный ритм формы. Можно сказать, что музыка счастья рождается из ожидания. В подобных случаях А.Шнабель учил: «Сначала услышьте, потом играйте» [1, с. 68]. Такова исполнительская поэтика Пятой сонаты Бибика., обусловленная концепцией сонатного жанра и принципами художественного мышления её автора.

В наследство от композиторов постромантической эпохи (Дебюсси, Скрябин), а также западно-европейского модерна первой половины прошлого века (Шенберга, Стравинского, Хиндемита) Валентин Бирик получил сонористическую и линейно-полифоническую техники письма.

Их органичный синтез создает узнаваемость почерка композитора, даёт ключ к стилистике музыкальной речи, основанной на внимании к микродетали – с одной стороны; с другой – на стремлении к крупной форме без классической функциональности. Хроматика, микродинамика, сонорно-алеаторические приемы – все это очень обогатило технический и выразительный арсенал пианиста, но это же иногда ставило исполнителя в тупик. Образ творится не только интонацией, но и «молчащим пространством». Чувство напряженно «бьется», облекаясь в полифоническую конструкцию, рационализируется. Непривычные для уха сочетания аккордовых гармоний и сонористических пластов усложняют фактуру. Техника исполнения зависит не столько от пальцев, сколько от мышления и интеллекта. Вот основные законы новой исполнительской поэтики, открытые звукообразами фортепианных сонат Бибика.

Использованные В.С. Бибином пианистические средства тесно связаны с медитативным содержанием сонаты. Её фактура удобна, хорошо прослушивается по горизонтали и «по глубине» звучания. Легко «лепить» пласты и линии в композиционное целое по принципу «волны». Однако линейный стиль изложения иногда оборачивается однообразием и графичностью общей стилистики, что приходится компенсировать внутренней экспрессией исполнения. Под последней следует понимать напряженность биения мысли, заключенной порой в ярко экспрессивные тона. Композитор удачно использовал регистровые и тембровые возможности инструмента. Фразировка в мелодических построениях обычно проста, логична, строится по законам речевого синтаксиса, метроритмической свободы (нерегулярная и неакцентная ритмика), что отвечает медитативным принципам мышления композитора.

Композитор создал свою оригинальную систему авторских ремарок и пояснений в тексте. Обычно он тщательно проставлял динамические, темповые и артикуляционные обозначения. Большое разнообразие штрихов помогает воссозданию живой музыкальной речи, опущению гибкой свободы, квазимпровизационности. Эти качества обеспечивают исполнительскую активность и в конечном итоге – вариативность и открытость, присущую современной фортепианной поэтике. Фразировка в условиях прозрачной фактуры должна быть гибкой и разнообразной. Унифицированный подход к лигам сразу лишит музыку её поэтичности, формальное отношение к интонации уничтожит неяркую прелесть музыки медитаций и упростит её смысл.

Исполняя Пятую сонату Валентина Бибика, я всегда вспоминаю слова Шнабеля: «Испытывайте больше радости при игре» [1, с. 67].

Действительно, многие умеют передавать в музыке печаль, но лишь немногим дано браться за более трудную задачу – выражать радость.

Несколько смущает отсутствие сонатного конфликта. Однако, памятуя о задаче, которую ставил автор в связи с программным замыслом, следует сказать о трактовке жанра. Сжатость сонатной композиции ведь уже известна по драматургии сонат Скрябина. В сонатах Бибика реализован иной план – монотемная сонатность изподволь насыщается интонационным противлением материала и порождает внутреннюю трансформацию образа путем самодвижения. Корни такого явления – в полифонических принципах тематического развертывания в музыке Баха, Шостаковича, Хиндемита. Можно усмотреть и влияния вариантной техники письма и формообразования целого из вариантно-попевочной структуры (творчество Стравинского «русского периода», Бартока, отчасти Б.Тищенко, Л.Дычко и других «шестидесятников»). Мы указали не столько на влияния, сколько на параллели, близкие В.Бибичу по духу и композиционным приемам техники письма.

Вместо заключения. Не претендуя на истину в последней инстанции, мне хотелось лишь обозначить ключевые позиции *исполнительской поэтики как системы средств выразительности*, создателем которой выступает уже не только автор, а непосредственно пианист как соавтор = интерпретатор, по сути, духовный двойник автора. Как всякая система, исполнительская поэтика базируется на иерархии и соподчинении различных уровней организации целого: она должна быть адекватной композиторскому замыслу и сложившейся музыкальной драматургии. Немаловажным для исполнителя оказывается и верное отношение к стилистике музыкальной речи, которая для него становится предметом воссоздания, собственно творения как процесса рождения целостной исполнительской формы, и шире – концепции сочинения. Вспоминается пророческая мысль любимого мной А. Шнабеля о том, что творческая инициатива и духовная свобода и самостоятельность исполнителя – это «сердцевина артистического творчества, без которой искусство немислимо» [1, с. 66].

Литература

1. Шнабель А. *Моя жизнь и музыка. Вопросы и ответы // Исполнительское искусство зарубежных стран.* – М.: Музыка, 1967. – 136 с.
УДК 792.03 (09) (477.54) «1917-1918»

**УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ХАРКОВІ В
КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ
(1917-1918 РР.)**

У статті розглядається стан українського театрального мистецтва у Харкові періоду 1917-1918 років в контексті суспільно-політичного життя і всеукраїнського театрального процесу.

В статье рассматривается состояние украинского театрального искусства в Харькове периода 1917-1918 гг. в контексте общественно-политической жизни и всеукраинского театрального процесса.

The state of Ukrainian theatrical art in the city of Kharkiv in 1917-1918 is analysed in the article in the aspect of social political life and as part of the Ukrainian theatrical process in general.

1917-1918 роки – один із найскладніших і найсуперечливіших періодів життя українського народу. Виборення власної держави і втрата її, жорстока громадянська війна, калейдоскопічна зміна влади – все це створювало екстремальні умови для життя суспільства і значно ускладнювало розвиток мистецтва. Разом з тим, це були роки бурхливого сплеску національної свідомості, пробудження творчих сил українського народу, що за влучним висловом Д. Антоновича, “прокинувся до державного життя і недвозначно виявив свою волю стати нацією, перетворитися з етнографічної маси в державний організм” [1, с. 206].

Революційні та військові обставини обумовили і погане збереження тогочасної преси, архівних матеріалів, а ряд тих, що збереглися, були практично недоступні в радянський період із ідеологічних міркувань. Тому надзвичайно актуальним видається більш об’єктивне вивчення театральної культури України в цей період, особливо у Харкові. Бо якщо науковцями Києва за останнє десятиріччя підготовлено ряд досліджень про діяльність київських театрів у 1917-1918 рр. (маю на увазі, насамперед, наукові праці Р. Леоненка, Р. Пилипчука, Г. Галабутської, Н. Бабанської), то театрально життя Харкова цього періоду залишилося поза межами наукових зацікавлень.



***© БОТУНОВА Галина Яківна** – професор кафедри історії театру ХДУМ ім. І.П. Котляревського, Заслужений працівник культури України.

Об'єкт дослідження – розвиток театрального мистецтва в Україні крізь призму суспільно-політичного життя 1917-1918 рр.

Предмет дослідження – діяльність аматорських українських колективів та професійних труп у Харкові (1917-1918 рр.).

Цілком очевидно, що процеси відродження національного мистецького життя в цей період проходили найбільш яскраво і активно у Києві. Адже саме там після Лютневої революції 1917 р. була утворена Українська Центральна Рада, яка стає ініціатором і потужним стимулятором організації цілого ряду наукових і культурних інституцій, різноманітних мистецьких установ, у тому числі і театральних. Зокрема, вже у квітні 1917 р. була організована Комісія по утворенню Національного Українського Театру, згодом Комітет Українського Національного театру на чолі з В. Винниченком (дещо пізніше – Д. Антоновичем), який розробляє програму державного розвитку театрального мистецтва в Україні. Влітку 1917 р. цим комітетом було засновано зразковий Український національний театр, який став першим державним театром України. Крім цього, у Києві в цей час продовжує працювати театр Миколи Садовського, створюється Молодий театр Л. Курбаса.

У Харкові ж, який згідно “Тимчасової Інструкції Генеральному Секретаріатові Тимчасового Правительства на Україні” до листопаду 1917 р. не входив до території, підпорядкованій Центральній Раді, а також зважаючи на більш глибоку русифікованість населення і владних структур, інтенсивність розвитку театрального мистецтва, як і взагалі національного відродження, була дещо нижчою.

Однак знайшлися і тут національно свідомі сили, які засвідчили, як в суспільно-політичному, так і в мистецькому житті, що Харків – невід’ємна частина України, підтвердили думку видатного вченого Дмитра Багалія про те, що Харків до своєї примусової русифікації, тобто до середини XVIII ст. “був чисто українським містом... і з національного, і з соціального боку” [2, с. 214], що воно – колыска Братства Тарасівців, що саме тут у січні 1900 року виникла Революційна українська партія (РУП) під проводом Миколи Міхновського, яка вперше у своїй програмі поставила питання про державну незалежність України.

3 березня, в день утворення Української Центральної Ради, сотні харків'ян під жовто-блакитними прапорами вийшли на Соборну площу, щоб засвідчити їй свою підтримку і солідарність. “Обличчя сміялися і всіх охопив хміль волі і піднесення” – писала газета “Рідне слово”. І далі цей же часопис закликав: “Українці! Браття по духу, по свободі, по надіях на

крашу долю Рідного Краю й Рідного Народу! Хочемо долі Україні й кличемо вас не до тої чи іншої партії, а кличемо до єднання. Можемо бути людьми різних переконань, але нехай єднає нас одно – ми українці і хочемо добра Україні і добра усьому українському народу, як він єсть весь!

Шановний Громадянине Український! Здоровимо тебе з відродженням рідного краю й рідного народу! Випало нам жити в таку хвилину, коли кується вся історія дальшого життя нашого народу, кується його доля чи недоля, культурність чи темнота, свобода чи національне пригнічення, а потім смерть. На нас упало щастя бути діячами в таку хвилю, бути першими організаторами в такий історичний момент. Ми мусимо заложити фундамент всього будучого життя національного. Ми, свідомі, мусимо відкрити очі несвідомим” [7].

Буквально через декілька днів у Харкові на загальних зборах було обрано Український Організаційний Комітет на чолі з видатним діячем української культури Гнатом Хоткевичем. Сам Г. Хоткевич про цю подію згадував: “Прямо з потягу я попав на укр[аїнський] мітинг у Громадській Бібліотеці; вибрали мене на голову – так я ним і зостався на кілька місяців, що й не їв, і не спав, і не знав, на якім я світі. Ото була заварка!” [13, с.24-25].

Згодом у Харкові було утворено Слобідську Центральну Раду, яка разом в Комітетом розпочала величезну роботу по консолідації всіх українських сил на Слобожанщині, пробудженню національної свідомості в регіоні. Зусиллями цих інституцій проведені Перший і Другий Українські з’їзди Слобожанщини. Зокрема Другий з’їзд, що проходив 24-25 вересня, прийняв постанову про термінове приєднання Слобідської України (тобто з частиною Вороніжчини і Курщини) до автономії України і підпорядкування її Центральній Раді і Генеральному Секретаріатові: “На всій Україні в етнографічних межах єдиною вищою владою являється Українська Центральна Рада і відповідальний перед нею Генеральний Секретаріат” [8].

Серед інших заходів Українського Організаційного комітету – видання власного друкованого органу-газети “Рідне слово”, організація української фракції при Міській Думі, відкриття української гімназії ім. Б. Грінченка та ін.

Одним з найбільш результативних і плідних заходів було створення осередків товариства “Просвіта” в кожному населеному пункті Слобожанщини, що покликані були сприяти розвитку національної освіти, науки, мистецтва і довгий час заборонялися. Навіть газета “Южный край”,

яку важко запідозрити у великій симпатії до національної ідеї, писала: “При старому режимі українська інтелігенція намагалася організувати товариство “Просвіта”, яке всебічно піклувалось би про освіту широких верств населення рідною мовою. Однак всі намагання розбивались “усмотрением начальства”, яке кожного разу припиняло будь-яке починання” [16].

Загальновідомо, що товариство “Просвіта” приділяло значну увагу і розвитку національного театру, організації аматорських драматичних колективів. Тож не дивно, що при Раді Харківської Просвіти, яку очолив Дмитро Багалій, серед інших п’яти секцій було утворено і театральну, або як її ще називали – драматичну для влаштування українських вистав при Народному Домі. Місцева преса зберегла досить скупі відомості про роботу цієї секції. Однак, вдалося встановити, що нею проводилися збори регентів, хористів м. Харкова з метою організації другого українського національного хору, який розпочав свою діяльність 26 листопада 1917 р., організовувалися музично-театральні вечори за участю відомих українських артистів і бандуристів, театральні вистави в Народному Домі, Українському будинку (колишнє приміщення Дворянського Зібрання) та ін. [17]. Зокрема є згадки про виставу “Степовий гість” за п’єсою Б. Грінченка в театрі “Дома Рабочих”, “Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці” в Народному Домі, “Кум - мірошник” у 30-му запасному полку. Особливу увагу привертає вистава “Богдан Хмельницький” за п’єсою М. Старицького, зіграна 27 травня 1917 р. на користь Національного Фонду в міському драматичному театрі силами української трупи Народного Дому, яка викликала у вщерт переповненому залі велике патріотичне піднесення і захоплення. Велике враження на глядачів зробила введена до вистави сцена прокляття Богданові Хмельницькому на Переяславській Раді за те, що він продає український народ на повну загибель. Що стосується художнього рівня вистави, то його визначити важко. Єдина знайдена нами замітка носить інформаційний характер і приділяє найбільше уваги загальній атмосфері, в якій проходив спектакль, його патріотичній спрямованості [9]. Автор статті обмежується загальною позитивною оцінкою виконавців, виокремивши при цьому лише артистів Юхименка та Валяшко. Однак уже те, що у виставі брав участь молодий, талановитий Іван Юхименко, який на той час мав уже фахову освіту і досвід сценічної роботи у відомих російських трупах, може певним чином засвідчити її професійний рівень. Важливо, що це повідомлення відкриває деякі нові факти в біографії і творчій діяльності незаслужено забутого талановитого актора і режисера. Виявляється, що він ще навесні 1917 р. у

Харкові пов'язав свою долю з українським театром, що можливо й дало привід І.О. Мар'яненку запросити його восени цього ж року до Національного українського театру в Києві.

Не применшуючи значення аматорських вистав, організованих міською "Просвітою", все ж підкреслимо, що найбільш професійними і послідовними пропагандистами українського театру в Харкові у 1917-1918 роках, як і в дореволюційний час, були трупі Олексія Суходольського та Лева Сабініна, творча діяльність яких ще належно не досліджена і неопінена нашим театрознавством. Якщо виходити з визначення театрознавця Р.Коломійця про те, що українська драма і сцена розвивалися у двох напрямках – "національної справжності й малоросійської меншwartості" [3], то згадані трупі найчастіше відносять до останнього, особливо це стосується трупі О. Суходольського. Чи справедливо це? Питання надзвичайно складне. Адже мемуарна література, тогочасні часописи зберегли для нас надто протилежні відгуки та оцінки її творчої діяльності – від абсолютного заперечення до повного захвату.

Найбільш нищівну характеристику цій трупі дав у своїх театральних згадках М. Садовський, підкресливши, що вона "в конкуренції доходила просто-таки до безстидства. Ставилися якісь нікому невідомі п'єси анальфabetів-драматургів, тонак доведений був до таких шедеврів, що його витанцьовували пар по десять танцюристів, одягнутих у таке вбрання, якого ніколи ніхто не бачив і яке нашому народові й не снилось..." [11, с. 180-181]. Під впливом цієї оцінки довгий час знаходились українські театрознавці і окремі митці, особливо в радянський період, коли все, що робили корифеї українського театру (крім, ясна річ, еміграції М. Садовського) не піддавалося сумніву. Та при всій повазі до М. Садовського слід пам'ятати що людиною він був амбітною і досить егоїстичною. "Від його "ячества" – згадував І. Мар'яненко, - ставало і неприємно, і сумно, і боляче за такого видатного майстра сцени" [5, с.169]. Не слід забувати також про суперечки в колі самих корифеїв, які в боротьбі за пріоритетне становище в українському театрі часом вдавалися до не зовсім етичних методів конкуренції, не виявляли толерантності у взаєминах. Що ж казати про їх ставлення до труп так званого "другого видання"? Найбільш точно взаємини О. Суходольського з тогочасними діячами театру схарактеризував відомий український актор і режисер Л. Сабінін: "В ті часи, треба сказати, О. Суходольського багато лаяли, але ще більше наслідували" (підкреслення моє – Г.Б.) [10, с. 138-139].

Трупа О. Суходольського утворилася у 1898 р. внаслідок відокремлення від спільної з О. Сусливим і вперше приїхала до Харкова у січні 1901 р. З цього часу вона, по суті, стаціонарується тут, працюючи щорічно, здебільшого в зимовий сезон, в театрі-цирку братів Нікітіних, а з 1905р. – в театрі-цирку Грікке. Вже перші виступи цього творчого колективу, що приїхав після успішних гастролей в Одесі, привернули увагу харківської преси. В невеликих матеріалах інформаційного характеру відзначався цікавий репертуар, що складався тоді в основному з кращих п'єс української класичної драматургії, ретельне ставлення до його сценічного втілення, акторський ансамбль: “Взагалі малороси настільки серйозно ставляться до своєї справи, що їх вистави із задоволенням відвідує інтелігентна публіка” [18]. Наступні приїзди трупи лише змінили у Харкові думку про те, що трупа О. Суходольського – одна з кращих в Україні. Вона мала незмінний успіх та прихильність глядача і систематично робила добрі збори. Навіть у найкритичніші 1905-1906 роки газета “Южный край” повідомляла, що всі трупи, які працювали у Харкові в зимовий сезон, завершили його з великим дефіцитом, за винятком трупи О. Суходольського. Дві російські антрепризи міського і Малого театрів змушені були зменшити свої видатки і навіть заробітну платню, а українська трупа Максимовича достроково припинила свою діяльність, “не витримавши конкуренції з Суходольським” [19].

Що з забезпечувало успіх цієї трупи? На наш погляд, декілька чинників і, насамперед, досить сильний в порівнянні з іншими трупами цього ряду акторський склад. В різний час тут працювали учні корифеїв українського театру: талановитий Ф. Левицький, Д. Шевченко-Гамалій, яку часто ставили поряд із Г. Затиркевич-Карпинською, А. Войцехівська, П. Карпенко, якого І. Мар'яненко вважав “чудесним, може, найкращим у старому театрі актором на ролі ліричних та драматичних любовників” [5, с.75], а також І. Уралов, П. Хмара, С. Глазуненко, К. Підвисоцький та ін. Окрасою трупи, її незмінною прем'єршою була дружина О. Суходольського М. Дикова. Навіть І. Мар'яненко, що дуже критично ставився до театру О. Суходольського, називав її безумовно талановитою і популярною” [5, с.83]. М. Дикова була улюбленицею глядача і преси. Багато років про неї писали захоплено, ставлячи в один ряд з кращими українськими актрисами того часу. “Артистка з великим талантом, самостійним, оригінальним... Це артистка, повна натхнення, винахідливості, що дає надзвичайно тонкі деталі гри, чудові переходи... Додамо до цього прекрасну граціозну постать, благородну у вищій мірі зовнішність, красивий, соковитий грудний голос... Всюди і в усьому вона

дивно гарна...”, – писали про неї під час гастролей у Кишиневі [5, с.122-123]. Всі рецензенти завжди підкреслювали, що М. Дикова грає емоційно, правдиво, вдумливо. Провідний актор трупи О. Суходольського і її постійний багатолітній партнер Л. Сабінін підкреслював, що “крім природного таланту, артистка багато працювала над кожною роллю в її найменших деталях і давала яскравий приклад серйозного ставлення до творчої роботи... І що більший успіх, то більше вона працювала над собою та своїми ролями” [10, с.125]. Серед інших провідних акторів слід відзначити К. Стодолю, І. Дзбановського, Занегіна, Лимаренка, Базарову, Борозну, Шатковського ну і, безперечно, самого О. Суходольського. Щодо останнього, то переважна більшість відгуків про нього, як про актора, була позитивною. Тогочасна преса відзначала багатогранність та гнучкість його таланту, здатність до перевтілення, у зв’язку з чим він виступав у різних ампуа – коміка, трагіка, простака та резонера, і був у цілому ряді ролей, як згадувала М. Дикова, “неповторним виконавцем” [14]. Взагалі такі визначення як “прекрасно грав”, створив “чудовий образ”, “талановита гра” були постійними дефініціями артистичної діяльності О. Суходольського. І.О.Мар’яненко, вважаючи його “малокультурною, напівграмотною людиною”, все ж не міг не визнати, що О. Суходольський був “стихійно талановитим актором” і свої ролі виконував талановито, хоча переграв і надто шаржував [5, с.83]. Всупереч цим твердженням петербурзький журнал “Театр и искусство” писав: “Це великий талант... У грі п[ана] Суходольського видно велику вдумливість; це – актор розумний і в нього ніколи не можна помітити жодного шаржу” (підкреслення моє – Г.Б.) [12, с.277].

Сильною стороною діяльності трупи О. Суходольського, що вигідно відрізняло її від інших українських колективів, була режисура. Насамперед слід відзначити, що у Суходольського-режисера була чітка схема роботи над виставою, яку він, безперечно, запозичив, працюючи у групі М. Кропивницького. Вона регламентувала репетиційний період, терміни випуску вистави, передбачала регулярну роботу з акторами. Спочатку, як згадують М. Дикова та Л. Сабінін, прискіпливо аналізувалася п’еса, ставилися відповідні завдання перед акторами, спільно знаходили мотивацію вчинків героїв, а вже згодом – зовнішній і внутрішній малюнок ролі. О. Суходольський вимагав чіткої фіксації мізансцен, велику увагу приділяв постановці масових сцен. Все це не залишилось непомітним і для преси. Газета “Южный край”, яку важко запідозрити у прихильності до українського театру, писала: “Дещо нове, цікаве і досить цінне вносить тепер у затхлу атмосферу українського театру п[ан] Суходольський... На

відміну від інших, у нього на перший план виходить режисура (підкреслення моє – Г.Б.). Самохіть кидається у вічі прекрасна, витримана до дрібниць постановка” [20]. А ще через місяць ця ж газета зробила висновок: “Пан Суходольський зарекомендував себе режисером-художником. Його постановки не мають подібних в жодній малоросійській трупі. Пан Суходольський уже цим вніс в малоросійський театр своє, нове і цікаве – художню красу” [21]. Істотно і те, що рецензент помітив певні зміни в загальному тоні акторського виконання. На його думку, у Суходольського стали грати набагато “інтелігентніше”. “Грають всі на диво гармонійно, яскраво, виразно, і в той же час помітне намагання і режисера, і актора відійти від типової для малоросійської сцени мелодрами... гра йде в порівняно легких, не крикливих тонах, і реалізм виконання вже ніби не той – тепер він більш наблизений до художньої правди” (підкреслення моє – Г.Б.) [20].

Як на наш погляд, ці спостереження надзвичайно цінні, і якщо навіть перебільшені, то, безперечно, виявляють певну тенденцію до оновлення сценічної естетики трупи О. Суходольського в рамках обраної стилістики.

Найслабкішим, “непевним” (за висловом Л. Сабініна) місцем у трупі О. Суходольського був, звичайно, репертуар. Він справді відзначався строкатістю, поряд з кращими п’єсами української класичної драматургії тут ішли твори самого О. Суходольського, а також В. Третякова, І. Тогобочного, Т. Колісниченка, О. Шатковського, Л. Сабініна, Т. Прохоровича та інших, що значно знижувало мистецький рівень трупи і давало підстави для її справедливої критики. Слід зазначити, що репертуарні компроміси були властиві не тільки творчому колективі О. Суходольського. Подібна ситуація була характерною для багатьох тогочасних українських труп. Цілком справедливо писав Л. Сабінін, що “за умов царату кожен театр кінець-кінцем стукався лобом об мур, який дехто... називав “бюджетом” і був примушений тою чи іншою мірою сходити з своїх мистецьких рейок” [10, с.140]. Навіть у театрі М. Садовського в різний час йшли такі п’єси як “Жидівка-Вихрестка”, “Кума Марта”, “Пан Штукаревич”, “Дячиха”, “Балканська цария”, “На бідного Макара”, “Панна Штукарка” та ін. Ясна річ, що відсоток такої драматургії тут був значно нижчий, ніж у Суходольського. Проте більшість п’єс у репертуарі трупи О. Суходольського становили кращі твори української драматургії. За періодичною пресою вдалося встановити, що протягом вісімнадцяти років роботи у Харкові нею було поставлено 12 п’єс М. Кропивницького, 15 – М. Старицького, 10 – І. Карпенка Карого. Крім цього, йшли твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка,

Т. Шевченка, П. Мирного, комічна опера С. Гулака-Артемовського та ін. З часом на його сцену проникає і нова українська драматургія, зокрема “Лісова квітка” і “Повернувся із Сибіру” Л. Яновської, “Серед бурі”, “Степовий гість” та “Ясні зорі” Б. Грінченка, “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської”, “Молода кров” та “Брехня” В. Винниченка. Намагаючись урізноманітнити репертуар, О. Суходольський вдається і до перекладів російських п'єс, зокрема у 1907 р. він поставив драму Л. Толстого “Влада темряви”, а в 1909 – популярну в ті роки п'єсу Є. Чirikова “Євреї”. Цей напрямок був підтриманий глядачем і пресою.

Ще однією трупю, без якої важко уявити театральне життя Харкова у перші два десятиріччя ХХ ст., була трупа Л. Сабініна. Власне, ця трупа відокремилася у 1907 р. з трупи О. Суходольського і тому багато в чому повторювала як її досягнення, так і прорахунки.

На думку багатьох дослідників, трупа Л. Сабініна не відрізнялася особливими талантами, але в різний час тут працювало багато обдарованих митців, серед яких І. Замичковський, С. Любимов, О. Ольгіна, М. Гуренко, Г. Олексієнко, В. Василенко, Г. Вишневецька, В. Борозна та ін. До Л. Сабініна прихильно ставилися М. Кропивницький та М. Заньковецька, листувалися з ним, неодноразово гастролювали в його трупі, що дуже позитивно позначалося на художньому рівні вистав, виховувало молодь на найкращих зразках акторської майстерності.

Репертуар трупи мало чим відрізнявся від інших українських труп того часу. За чотирнадцять років існування всього, за свідченням самого Л. Сабініна [10, с.172] було поставлено 150 п'єс, серед яких багато тих, які сьогодні відносимо до української класики, але були тут і “випадкові п'єси бездарних авторів” [10, с.170]. У своїх спогадах Л. Сабінін щиро зізнався, що і йому “не раз, а багато разів доводилось звертатись до того репертуару, що обертає театр на “крамничку” [10, с.140]. Намагаючись оновити репертуар, режисер включає такі п'єси як “Урієль Акоста” К. Гуцкова, “Живий труп” Л. Толстого (російською мовою), “Ревізор” М. Гоголя, які, проте, довго на афіші не затримувались.

Завдяки ретельній режисерській роботі, досить злагодженому акторському ансамблю трупа мала великий успіх у глядача і щороку працювала у Харкові, переважно в літній сезон у театрі саду “Тіволі”.

Діяльність колективів О. Суходольського та Л. Сабініна у Харкові набуває особливого значення, коли згадати, що вони найбільш активно працювали в той час, коли більшість корифеїв українського театру відходять від активної сценічної творчості. По суті, після розпаду об'єднаної трупи корифеїв, тобто після 1903 р., власні трупи утримували

лише П. Саксаганський (до 1909р.), а з 1906 р. – М. Садовський. Останній зі своїм театром до Харкова не приїздив з принципових міркувань - через перебування тут “шантрапажно́ї”, як він вважав, трупи О. Суходольського, а товариство під керівництвом П. Саксаганського, гастролюючи тут у 1903-1908 роках щорічно, все ж не могло задовольнити всіх естетичних і патріотичних запитів харків'ян. Тож трупи О. Суходольського та Л. Сабініна виконували у Харкові, висловлюючись словами І. Крип'якевича, ще й “роль єдиної установи, що діяла на маси, що вчила їх української мови, нагадувала про історичні традиції, будила пошану до української культури і тим протидіяла русифікації, яка йшла через урядові установи, військо і навіть церкву” [4, с.275].

У 1917-1918 роках обидві трупи, незважаючи на вкрай нестабільну політичну ситуацію, продовжували активно працювати у Харкові, дотримуючись традиційного розподілу: трупа О. Суходольського, як правило, працювала в зимовий сезон, в приміщенні кол. цирку Грікке, а Л. Сабініна – влітку в закритому саду Тіволі, обслуговуючи таким чином харків'ян круглий рік.

Зокрема, у 1917 р. трупа Л. Сабініна працювала з 15 червня по 26 вересня (за старим стилем), а у 1918 – з 6 травня до середини жовтня. Трупа О. Суходольського, закінчивши зимовий сезон 1916/1917 років у гравні, розпочала сезон 1917/1918 років з 28 вересня і продовжила його до 22 січня 1918 р. З 23 січня ця трупа реорганізується в Український Національний театр Ради робітничих і селянських депутатів і під такою назвою працює до 12 травня цього ж року. Цей факт поки-що не висвітлений нашим театрознавством. Аналіз щоденного репертуару, встановленого за періодичною пресою, не засвідчує якихось особливих змін в репертуарній політиці цих колективів, хіба що на афіші трупи О. Суходольського з'являються п'єси “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської, “Молода кров” і “Брехня” В. Виниченка, “Серед бурі” Б. Грінченка, а в трупі Л. Сабініна “Казка старого млина” та “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка. Однак відгуків на ці вистави знайти не вдалося. Як і раніше, вистави російських театрів (міський під керівництвом М. Синельникова, Великий драматичний А. Новаченка, театр Аксаріна) висвітлюються постійно досить об'ємними рецензіями. Про діяльність українських труп час від часу друкуються невеличкі інформації загального характеру у зв'язку з бенефісом, відкриттям або закриттям сезону, але зовсім відсутні рецензії.

З невеличких повідомлень дізнаємось, що українські вистави користувалися великим успіхом, зокрема трупа Л. Сабініна завершила

літній сезон у 1917 році з чистим прибутком більше 70000 карбованців [22]. Не менш матеріально успішно працювала трупа О. Суходольського. Аналіз звітів агента Товариства російських драматичних письменників і оперних композиторів С.Н. Бабецької свідчить, що протягом грудня 1917 р., січня і лютого 1918 р. ця трупа перераховувала найбільшу суму авторських відрахувань, навіть в порівнянні з театром М. Синельникова та Великим драматичним театром [15].

Ніби наслідуючи Київ, у січні 1918 р. трупа О. Суходольського реорганізується, а точніше перейменовується в Український Національний театр Ради робітничих і селянських депутатів, який проіснував менше чотирьох місяців, не внісши зі зміною назви ніяких суттєвих змін в жанрово-стильову палітру своєї діяльності. 8 квітня до Харкова увійшли німці. Ясна річ, що театр, який виступав під егідою Ради робітничих і селянських депутатів, змушений був припинити свою діяльність. Проте трупа Л. Сабініна досить успішно працювала і за таких умов з середини травня до середини жовтня.

Крім труп Л. Сабініна та О. Суходольського у Харкові в цей період українські вистави спорадично показувала і невеличка трупа популярної в той час артистки Є. Нікольської.

Таким чином, можна стверджувати, що Харків у 1917-1918 роки не стояв осторонь націотворчого життя, як в суспільно-політичному, так і в мистецькому аспектах. Починаючи з 3 березня 1917 року, тут значно активізувалися діяльність українських громадських організацій, почала виходити україномовна газета "Рідне слово", поновила свою діяльність "Просвіта", активізувалася робота українських аматорських колективів. Продовжували свою діяльність українські трупи О. Суходольського та Л. Сабініна, відповідно в зимовий і літній періоди, тобто круглий рік, цим самим спростовуючи твердження про те, що у Харкові постійного українського театру до жовтневої революції не було. Обидві ці трупи, як свідчить їх сценічна практика, відгуки преси, спогади О. Дикого, Й. Маяка, Л. Сабініна та ін. були міцні творчо і організаційно, щороку працювали у "своїх" приміщеннях: кол.цирку Грікке (театр О. Суходольського), закритий "Тіволі" (трупа Л. Сабініна). Попри всі їх прорахунки в репертуарній політиці, які найчастіше обумовлювалися намаганням вижити, надмірним захопленням етнографізмом, тяжінням до натуралістичного деталізування і мелодраматизму, вони мають значні заслуги у вихованні багатьох, талановитих акторів, розвитку режисури, сценічному втіленні нової української драматургії, і, що не менш важливо,

були чи не найпоспідовнішими оборонцями української культури у зрусифікованому Харкові.

Новий етап розвитку українського театру розпочнеться у 1919 р. після остаточної стабілізації політичної ситуації і встановлення радянської влади.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 - 1919. - Львів, 2001. - 273 с.
2. Багалій Д. Історія Слобідської України. - Харків: Основа, 1990. - 255 с.
3. Коломісць Р. Нотатки з національно-культурного питання або Від якої спадщини нам слід... // Український театр. - 1994. - № 1. - С. 9-10.
4. Крип'якевич І. Історія України. - Львів: Світ, 1990. - 520 с.
5. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. - К.: Мистецтво, 1964. - 290 с.
6. Попович К. Український театр на кишинівській сцені. - Кишинів: Вид-во "Штінца", 1995. - 207 с.
7. Рідне слово. - Харків. - 1917. - 1 квітня. - №1.
8. Рідне слово. - Харків. - 1917. - 21 жовтня. - №21.
9. Рідне слово. - Харків. - 1917. - 22 травня. - №9.
10. Сабінін Л. 45 років на сцені. - К.: Мистецтво, 1937. - 196 с.
11. Садовський М. Мої театральні згадки. - К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. - 203 с.
12. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т.1 / Віоп. ред. М.Т.Рильській. - К.: Наукова думка, 1967. - 519 с.
13. Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини. - К.: УКСП "Кобза", 1994. - 167 с.
14. Воспоминания Диковой М.Д. // Центр.держ. архів літ. і мистецтва Росії. - Ф. 944. - Оп. 1. - Од. зб. 17.
15. Списки театральных труп. // Центр.держ архів літ. і мистецтва Росії. - Ф. 675. - Оп. 4. - Од.зб. - 22.
16. Южный край. - 1917. - 1/14 вересня. - №14209.
17. Южный край. - 1917. - 25 грудня. - №14332.
18. Южный край. - 1901. - 25 лютого. - №6943.
19. Южный край. - 1906. - 13 лютого. - №8700.
20. Южный край. - 1913. - 7 липня. - №11503.
21. Южный край. - 1913. - 11 серпня. - №11566.
22. Южный край. - 1917. - 26 вересня / 09 жовтня. - №14247.

КОНЦЕРТИ С. РАХМАНІНОВА У ХАРКОВІ

У статті обґрунтовується значення концертів С. Рахманінова в Харкові, їх вплив на музичне життя міста кінця XIX - початку XX ст.

В статье раскрывается роль и значение концертов С. Рахманинова в Харькове, их влияние на музыкальную жизнь города конца XIX – начала XX вв.

The article deals with the impact of the concerts of S. Rachmaninov in Kharkiv on the music life of the city at the end of the XIX – the beginning of the XX c.

Серед видатних гастролерів, чия концертна діяльність у Харкові помітно вплинула на розвиток музичної культури міста, видатна роль належить С. Рахманінову. Ця тема вже привертала увагу автора даної статті і частково ним розроблялася в кандидатській дисертації “Піаністична культура Харкова останньої третини XIX – початку XX ст.” (1984), статтях, де висвітлювалася публіцистична діяльність О. Горовиця (наприклад, “Олександр Горовиць: виконавська та публіцистична діяльність”) Зб.: Володимир Горовиць та піаністична культура XX-го століття. Харків, “Основа”, (1996) та ін. Втім досі ще не існує окремої наукової розвідки, присвяченої виключно ролі харківських концертів С. Рахманінова у процесі динамізації музичного життя українського міста, формування його культури. У запропонованій статті автор користується як вже відомими йому матеріалами, так і тими, що були зібрані краснезнавцем Є. Ніценко.

С. Рахманінов неодноразово приїздив до Харкова у період з 1982 по 1917 рр. і здобув тут найвідданішу аудиторію, котра пильно стежила за його композиторським та виконавським зростом. Серед слухачів були, зрозуміло, і серйозні музичні критики, чия авторитетна думка не в останню чергу сиріяла формуванню смаків читаючої публіки, – Андрій Юр’ян (1856-1922), Володимир Сокальський (1863-1919), Олександр Горовиць (1876-1927). Їх імена відомі й поза межами Харкова.



*© **КОНОНОВА Олена Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського, лауреат Муніципальної премії ім. І. Слагіна, член Правління Харківської обласної організації Національної Співки композиторів України.

А. Юр'ян (Юр'янс), який ставив під своїми статтями підпис "А.Ю.", вихованець М. Римського-Корсакова, жив і працював у Харкові майже тридцять років, не пориваючи зв'язків із рідною Латвією. Він був серед організаторів і головних диригентів славетних латиських співацьких свят, став засновником професійної латиської музики у симфонічних, вокально-інструментальних жанрах, увійшов до історії музичної культури також як фольклорист. В. Сокальський (Дон-Дієз), найвпливовіший у Харкові музичний оглядач, автор однієї з перших українських симфоній, опери для дітей "Ріпка", чималої кількості вокальних та інструментальних творів. О. Горовиць, дядько Володимира Горовиця, талановитий учень О. Скрябіна, котрий прославився невтомною публіцистичною і концертною діяльністю, був палким пропагандистом творчості російських композиторів, особливо, свого вчителя. Всі перелічені критики виступали на сторінках однієї з провідних харківських газет "Южный край".

Слід також згадати автора рубрики "Музыкальные беседы" у газеті "Утро" Павла Ріхтера (1872-1939), відомого під псевдонімом Ріголетто. Він був доктором наук, професором Харківського університету, фахівцем у галузі мовознавства. Здобувши музичну освіту в Харківському училищі ІРМТ¹, у фортепіанному класі І. Слатіна, П. Ріхтер на все життя зберіг любов до музики. Деякий час був серед директорів місцевого відділення ІРМТ, написав біографію І. Слатіна. Статті Ріголетто відзначаються інформативністю, розкривають ерудицію критика у питаннях мистецтва. Разом із тим вони не позбавлені нальоту дилетантизму, проте це можна зрозуміти і вибачити людині, котра не пов'язала власне професійне життя з музикою.

Саме цим авторам і належать найбільш цікаві публікації в харківській періодиці про С. Рахманінова-піаніста та композитора.

У Харкові, як і всюди, С. Рахманінова приймали у найпрестижніших залах – Миської Думи, Шляхетного зібрання, Комерційному клубу (Оперний театр), Публічної бібліотеки, в якій, до речі, ще й тепер зберігається рояль, що звучав під його пальцями. Артист приїжджав із клавірабендами, виступав як акомпаніатор на вечорах камерної вокальної музики, виконував соло у симфонічних зібраннях. У перших концертах, до програм яких входила і власна рання творчість, переважала, природно, спадщина інших композиторів. У виконанні С. Рахманінова харків'яни чули музику Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, модні о тій порі парафрази П. Пабста.

¹ ІРМТ – Імператорське Російське Музичне Товариство.

У перших харківських рецензіях перелічувалися характерні якості концертанта: віртуозний розмах, глибоке м'яке туше, темперамент, піднесеність інтерпретації. Разом із тим після першого виступу С. Рахманінова у Харкові А. Юр'ян резюмував: "Концертант-початківець при виконанні довгої програми розкрив безсумнівні здібності, які одначе вимагають ще вдосконалення." [1]. До недоліків були зараховані деяка технічна недбалість, дефіцит "задушевності" висловлювання в ліричних епізодах. Трактовка творів Ф. Шопена і Р. Шумана "...відносно темпу та фразировки вимушує нас замислитися," – обережно зауважував А. Юр'ян. [1]. Що ж до Другої сонати Ф. Шопена, то, на думку критика, мало хто з піаністів погодиться з виконавською концепцією, яку запропонував С. Рахманінов. Втім і для сучасних професійних піаністів рахманіновська інтерпретація цього шедевр у фортепіанної літератури залишається не безперечною.

Вимоглива оцінка першого виступу С. Рахманінова у Харкові (1892), що належала А. Юр'яну, є контрастною ретроспективному звіту про цей дебют анонімного автора, розміщеному в іншій місцевій газеті. Випереджаючи концерт 1893 р., вельми освічений кореспондент із захопленням згадував у "Харьковских губернских ведомостях" рахманіновський вечір минулого року. Автор статті не вагався у блискучому артистичному майбутньому піаніста, бо "...усі ознаки його могутнього обдарування – сила, енергія, блискавичність гри..." слугували гарантією тому [2]. На відзнаку від А. Юр'яна, другому рецензентові запам'яталися тонка нюансировка, м'яке "мрійне" піанісимо в арсеналі художніх засобів, використаних дебютантом. Ніжність та м'якість туше С. Рахманінова він порівнює з мистецтвом звукодобування Г. Єсипової, пристрасність же і захопленість висловлювання концертанта нагадували йому манеру виконання О. Зілоті та А. Рубінштейна. Особливо вдалою виявилася інтерпретація Рапсодії № 12 Ф. Ліста, що найбільш повно розкрила багатогранний талант артиста. "У п. Рахманінова блискуча техніка, ...щасливо поєднана з чудовою фразировкою, без чого неможливо захопити публіку," – констатував рецензент [2]. Такий докладний опис особистого враження від концерту С. Рахманінова відноситься лише до рапсодії Ф. Ліста. Про інші твори (полонез Ф. Шопена, п'єси Р. Шумана) написано стисло, хоча й недвозначно: "... були виконані чудово" [2]. Про Другу сонату Ф. Шопена не знаходимо ні слова. Можливо тому, що спогади про спірну трактовку цієї сонати напередодні чергового концерту, безперечно видатного піаніста, були б недоречними.

Викладаючи відгуки двох критиків на першій виступ С. Рахманінова у Харкові, ми переслідували за мету якомога об'єктивніше віддзеркалити дебют, який відбувся більш ніж сторіччя тому. Магія імені С. Рахманінова ще не панувала безумовно над аудиторією. І провінційна критика, котра знайомила харківську публіку з новою "зіркою", намагалася професійно чесно підійти до своєї відповідальної місії, не нехтуючи й деякими заходами дипломатії, цілком виправданими у тій ситуації.

Цікаво, що публіка надзвичайно тепло сприйняла першу появу на харківській сцені молодого талановитого артиста ще й завдяки участі у концерті баритона М. Слонова, уродження Харкова, колишнього учня однієї з тамтешніх гімназій. Та й ім'я О. Зілоті, професора С. Рахманінова з класу фортепіано, також гріло серця харківських аматорів. Його знали не лише по концертним виступам. З Харківською губернією О. Зілоті був пов'язаний родинними вузами. Таким чином, С. Рахманінов приїхав сюди як бажаний гість і не обманув очікувань публіки.

Протягом низки наступних років маршрути композитора пролягали далеко від Харкова, але ім'я його, природно, не було забутим. За еволюцією творчості С. Рахманінова слідували меломани, професійні музиканти, харківські критики. Твори ж, що були написані влітку 1893 р. неподалік від Харкова (у Лебедині), – для фортепіанного дуету, скрипки та фортепіано, романси на вірші Т. Шевченка, симфонічна поема "Утєс" і духовий концерт – назавжди зблизили С. Рахманінова зі Слобідською Україною.

У подальшому його музика неодноразово лунала в українському місті в академічних концертах і на аматорських вечорах, зокрема, на засіданнях Музичного гуртка, вельми популярного у Харкові. Наприклад, Фантазію (Першу сюїту) для двох фортепіано виконували два першокласних дуети піаністів: Ф. Фаненштіль¹ – П. Речинський² і С. Брікнер³ – Є. Нібур. До репертуару останніх входила і Друга сюїта. Нова музика стала дійсно потрібна у провінційному місті. Щоправда, відгуки місцевої критики про неї не завжди були позитивними.

¹ Фанні Фаненштіль закінчила консерваторію у Санкт-Петербурзі з класу фортепіано Л. Брассена; у подальшому стала професором Харківської консерваторії.

² Петро Речинський – учень С. Танєєва з класу композиції; викладав у музичних навчальних закладах Харкова і Москви; автор теоретичних праць і музичних творів.

³ Станіслав Брікнер закінчив консерваторію у Санкт-Петербурзі; викладав у Варшавському Музичному Інституті, потім – у Харківському музичному училищі ІРМТ (з 1896 р.) та в консерваторії (з 1917 р.). Разом із своєю ученицею Єлизаветою Нібур активно концертував у Росії, пропагуючи репертуар для фортепіанних дуєтів.

Наприклад, А. Юр'ян зауважив у вже згаданій статті з приводу творів С. Рахманінова: "...вони досить оригінальні, гармонії в них цікаві, але розвиток і форми поки що бідні." [1]. В. Сокальський 1903 р. назвав Сюїту № 2 для двох фортепіано "типовою музикою декадансу" [3]. Лише через три роки, той же критик вже відзначав співучість і щирість рахманіновських творів, а 1911 р. – різноманітність емоційної та образної палітри його творчості. "Сміливий до зухвальства, мужній та невгомний, він у той же час носить у себе в грудях ціле море таємного суму," – не без пафосу писав В. Сокальський після рахманіновських концертів 1911 року [4].

Що ж знали харків'яни з творчості С. Рахманінова? З ранніми творами їх ознайомив молодий автор ще в перший свій приїзд (1892). Потім у Харкові ставилася опера "Алеко". 1903 р. у симфонічному зібранні місцевого відділення ІРМТ було виконано фантазію "Утєс". У сезоні 1907/08 рр. вперше у Харкові прозвучала Соната для віолончелі з фортепіано оп. 19 у інтерпретації Є. Белоусова¹ і О. Горовиця. Той же піаніст разом із В. Слатіним² і А. Борисяком¹ ознайомив харків'ян з Елегійним тріо оп. 9, яке стало у місті таким же популярним, за свідомством преси, як і тріо П. Чайковського. Другий концерт для фортепіано з оркестром оп. 18 звучав у Харкові ще до історичної авторської інтерпретації, у виконанні К. Ігумнова (1905) і Б. Камчатова (1910).

Подією для музичного життя Харкова стали дві зустрічі з С. Рахманіновим на сольному та симфонічному вечорах у 1911 році. Програму авторського клавирабенду склали чотири п'єси оп. 3 (Прелюдія, "Елегія", "Полішинель", "Мелодія"), дві – оп. 10 ("Баркарола", "Юмореска"), п'ять прелюдій оп. 23 і Соната № 1, оп. 28. На симфонічному пролунав Концерт для фортепіано з оркестром № 2, оп. 18. У 1913 р. С. Рахманінов виконував у Харкові Другу сонату, оп. 36, десять прелюдій, оп. 23 та 32, інші твори малих форм. Відзначимо, що харків'яни чули у різні роки всі прелюдії та етюди-картини в авторському виконанні. Приїзд оркестру С. Кусевицького в 1914 р. був ознаменований двома

¹ Євсей Белоусов вихованець Харківського музичного училища (ХМУ) ІРМТ і Московської консерваторії з класу віолончелі А. фон-Глена; викладав у ХМУ (1906-08); активно концертував із В. Сафоновим; з 1930 р. працював у Джульярдській музичній школі у Нью-Йорку.

² Володимир Слатін (син директора Харківського відділення ІРМТ І. Слатіна) – скрипаль, учень К. Флеша. В 1917 р. пройшов за конкурсом на посаду викладача з класу скрипки у Московської консерваторії; після жовтневих подій жив і працював у Югославії.

харківськими прем'єрами С. Рахманінова: Симфонія №2, ор. 27 і Концерт №2 для фортепіано з оркестром, ор. 30.

У культурному житті Харкова існувала непорушна традиція (на жаль, утрачена за довгі десятиріччя ХХ ст.): напередодні важливих, визначних гастролей у місцевій періодиці з'являлися публікації, які певним чином орієнтували публіку, готували її не тільки до зустрічі з видатним артистом, але й із заявленою ним програмою. Статті були різноманітними. Наприклад, про дебютанта давали стислі біографічні дані. Якщо музикант приїздив до Харкова не вперше, – часто виходили ретроспективні відгуки про його попередні виступи (див. вище). Зустрічалися й лаконічні огляди концертного життя міста, на тлі котрого очікуваний приїзд гастролера набував ще більшого значення. Інколи ім'я “зірки” згадувалося в контексті інших, не менш славнозвісних імен, прикрашавших свого часу харківські афіші, і, таким чином, статус провінційного міста помітно підіймався й таке інше.

Проте наскільки б освіченою не була публіка, анотації до музичних прем'єр ніколи не вважалися зайвими, більш того – вони завжди викликали щире зацікавлення. Є сенс ознайомитися з пресою, яка передувала харківським гастролям С. Рахманінова 1911 року. Серед авторів статей, зокрема, Ріголетто. Оголошена ним програма Сонати №1, ор. 28, певною мірою допомогла аудиторії зрозуміти образність цього філософського твору. Роз'яснення “головної ідеї” [5] Сонати, на яку звернув увагу читачів музичний оглядач, безперечно, сприяло вдумливому сприйняттю публікою нової музики. Саме цього й бажав С. Рахманінов. Він писав своєму другу М. Морозову: “Звичайно, програми надано ніякої не буде, хоча мені й починає приходити на думку, що якби я розкрив програму, то Соната стала б більш зрозумілою” [5].

Ріголетто відзначив тематичне та гармонічне багатство твору, технічні труднощі, які стояли перед кожним виконавцем, і які з такою легкістю долав композитор. С. Рахманінов навіть побоювався, що віртуозні проблеми стануть у числі головних перешкод на шляху впровадження Сонати в піаністичний репертуар. Ріголетто ж, котрий високо цінував її художні якості, пророкував Сонаті почесне місце у світовій фортепіанній спадщині. Критик, звичайно, розумів: для широкої (він писав “великої”) публіки більш доступними є ранні твори С. Рахманінова, або ті, що стали вже репертуарними. І все ж: “Соната, яку надихнув “Фауст” Гете, стане, безсумнівно, одним з визначних творів фортепіанної літератури.” –

¹ Андрій Борисяк – учень О. Вержбиловича, Я. Розенталя, брав уроки у П. Казальса; викладав у ХМУ, потім у Харківській консерваторії.

стверджував Ріголетто ще на початку другого десятиріччя ХХ століття [6]. Такі публікації сприяли справі пропаганди нової музики, зацікавлювали читачів власно явищем високого мистецтва та відсовували сенсаційність, “моду на Рахманінова” на другий план.

Чимало уваги на сторінках харківської періодики приділяв С. Рахманінову О. Горовиць. Чудовий освічений піаніст і критик, він був упевнений у пріоритетності композиторської та виконавської діяльності С. Рахманінова, О. Скрябіна і М. Метнера для розвитку фортепіанного мистецтва тодішньої Росії. Тому О. Горовиць не втомлювався пояснювати харків'янам визначне значення їх творчості. Часто визнання публікою нових творів цих композиторів мало стихійний характер. О. Горовиць прагнув допомогти слухачам зрозуміти непересічні явища музичного мистецтва і регулярно виступав у пресі із змістовними аналітичними статтями, докладними рецензіями, об'єктивними оглядами місцевого музичного життя.

“Світлим мажором”, як відзначав 1914 р. О. Горовиць, пролетіли у Харкові концерти С. Кусевицького за участю С. Рахманінова. Його Друга симфонія, яку вперше було виконано тут, зворушила публіку. Величний твір відкрив “неосяжне поле для ініціативи диригента”, – підкреслював О. Горовиць [7]. Збагнувши зміст, “тайни партитури”, С. Кусевицький із захопленням “проспівав елегію рахманіновської скорботи”, – поетично писав критик. [7] Він повністю поділяв захоплення залу, для котрого більш доступною була саме Друга симфонія, а не інший новий для харків'ян твір – Третій фортепіанний концерт. “Ми чуємо безліч красот, – констатував О. Горовиць, – але в них потрібно розібратися, зуміти оцінити” [7]. Високопрофесійний музикант розумів, що саме авторське виконання Концерту № 3, яке визвало бурю овацій, в першу чергу, підкорило аудиторію, а не власно музичний твір.

“Маса лише інстинктом відчула глибину цієї “фортепіанної симфонії”, не зовсім породившись з її змістом,” – писав критик [7]. “Ця складна “симфонічно” написана п'єса не зразу сприймається в своєму океані звуків,” – зазначав О. Горовиць і закликав вдумливих серйозних слухачів ретельно ознайомитися з величним твором, котрий потребує “...навіть певного аналізу” [7].

Музичні свята, подаровані Харкову С. Рахманіновим, мали багатовекторну дію як на широку, так і на професійну аудиторію. Композитор-піаніст стимулював розвиток професіоналізму не лише власною геніальною виконавською майстерністю, але й новим творчим мисленням, глибиною та новаторством творів. С. Рахманінов нечувано

примножував число прихильників академічної музики. Вірними помічниками його були критики, які вміли спрямувати інтереси публіки у потрібному руслі.

Концерти С. Рахманінова 1915 р. відкрили нові риси у обличчі великого артиста. Неординарним, видатним явищем культурного життя того пам'ятного року стали його виступи зі скрябінською програмою. Раптова смерть О. Скрябіна відгукнулася біллю втрати і визвала щирий професійний відгук музикантів. По городах Росії пройшла хвиля поминальних концертів з монографічними програмами. Скрябінська музика звучала у виконанні С. Рахманінова, О. Гольденвейзера, О. Боровського, О. Горовиця.

Харків'яни не хотіли миритися з думкою про смерть О. Скрябіна, котрий незадовго до цього з тріумфом гастролював у їхньому місті. Слухачі були підкорені вишуканістю його інтерпретацій, оригінальністю музичної мови творів. Здавалося, ніхто не в змозі так захопити аудиторію музикою О. Скрябіна, як це робив сам композитор. І раптом: О. Скрябіна грає С. Рахманінов... Авторський концерт С. Рахманінова передувавший скрябінській програмі, пройшов, як завжди, з видатним успіхом. Монографічний же вечір, присвячений пам'яті композитора, став, за словами О. Горовиця, однією з найбільш блискучих сторінок музичної хроніки всього сезону. Напередодні цієї події О. Горовиць виступив зі статтею "Рахманинов и Скрябин. Параллели" [8]. У ній він виклав свій погляд на вельми несхожі індивідуальності. "Скрябін, – писав О. Горовиць, – створив свій стиль, раніше зовсім невідомий, ні в одній своїй рисі не схожий на те, що було до нього" [8]. Не відмовляючи С. Рахманінову в самобутності, критик підкреслював еволюційність її природи: "Рахманінов на знайомий малюнок кладе нові барви, користується свіжими фарбами" [8]. В статті помітна стурбованість автора, цінувавшого артистичний геній С. Рахманінова, але вболівавшого за тендітність і складність фактури творів О. Скрябіна "під руками такого могутнього піаніста" [8].

Тим більшу вагу набула рецензія О. Горовиця на цей концерт. П'ята соната стала, за думкою критика, тим пробним каменем, побороти який не просто, але надзвичайно показово. С. Рахманінов перевершив себе: він настільки перейнявся цією складною та, здавалося б, далекою для нього стихією, що соната ожила під його руками "...в кожному її нерві, у всіх штрихах поривчастих і бентежних, котрі осліплюють відвагою... Рахманінов уособив природу Скрябіна, розширив ще більше горизонти свого артистичного кругозору" [9]. За свідомством О. Горовиця, Сонату № 5 було виконано із захватом. Висока оцінка, надана учнем О. Скрябіна

рахманіновській трактовці сонати обожнюваного ним учителя, багато чого варта. В інтерпретацію ж прелюдій ор. 11, за думкою критика, виконавець уклав чимало суб'єктивного, що вельми не схоже на скрябінську ідею. Менш за все задовольнила О.Горовиця Соната-фантазія, в ній С. Рахманінов помітно “розтягнув” Анданте, яке втратило “імпровізаційного характеру”, у фіналі ж “надто велика віртуозність” надала музиці “чужого колориту” [9].

До О. Горовиця, безумовно, еталоном виконання творів О. Скрябіна завжди була авторська інтерпретація. Разом із тим критик йшов назустріч новим віянням, свіжим незвичним концепціям, якщо такі його переконували. Головним залишалось питання: в якій мірі виконавець в змозі “скрябінізувати”, як висловлювався О. Горовиць? Якщо трактовка концертанта, при всій своїй оригінальності, не заперечувала авторській думці, вона визивала у О. Горовиця адекватну реакцію: “Чудова фантазія тв. 28 була виконана прекрасно,” – писав харківський критик [9]. Вельми вдало С. Рахманінов зіграв і етюд ор. 42. Втім кульмінацією вечора стала “Сатанічна поема”, котру, за визнанням О. Горовиця, в такій блискучій інтерпретації йому довелося почути вперше. За свідомством учня О. Скрябіна, технічні труднощі поеми були поза віртуозних можливостей автора: О. Скрябін-піаніст інколи поступався О. Скрябіну-композитору.

Могутній рахманіновський темперамент освітив спадщину О. Скрябіна в новому для слухачів ракурсі, а високе емоційне напруження сприяло більш глибокому проникненню виконавця в надзвичайно далеку від нього, як гадалося раніше, образну сферу скрябінських творчих пошуків.

Враження від концертів такого рівня не можуть піти в небуття разом з учасниками цих подійних явищ музичного життя. Вони фіксуються сучасниками на сторінках періодики, епістолярія, власних щоденників, стають цінним матеріалом для дослідників, передаються з вуст у уста, сприяють формуванню культурного осередка, який протистоїть деструктивним факторам, спрямованим зовні задля його руйнування. Для того, щоб так ретельно описувати твори, котрі пролунали на фортепіанному вечорі, аргументувати сувору оцінку, замало таланту і авторитету професійних критиків – В. Сокальського, А. Юр'яна, О. Горовиця. Потрібна тверда впевненість у необхідності надрукованого публіці, яка наповнювала зал, або прагнула опинитися в ньому. Потрібно володіти стабільним контингентом культурних освічених слухачів-читачів, не тільки тих, хто розуміє, що таке “соната”, але й знається на різних музичних стилях. Така аудиторія формується десятиріччями.

Концерти С. Рахманінова у Харкові, ніби лакмусовий папірець, висвітили стан музичної культури в українському місті. Відношення критики до видатного піаніста-композитора, котрий приїздив до Харкова протягом більш, ніж двадцяти років, певною мірою еволюціонувало. Професійна оцінка його виконавства та творчості, що розміщувалася на сторінках преси, репрезентує картину розвитку критичної думки у місті, зацікавленість фахівців і аматорів музикою С. Рахманінова, відкритість публіки новаторським течіям у мистецтві. Виступи російського митця стали своєрідним маяком на довгому і складному шляху формування музичної культури ХХ ст. в одному з визначних центрів України.

Література

1. А.Ю. (Рецензия на концерт 28 декабря) // Южный край. 1892, 31 декабря.
2. Наука, литература, искусство // Харьковские губернские ведомости, 1893, 15 января.
3. Дон-Диез. Камерное собрание и семейный вечер // Южный край, 1903, 17 ноября.
4. Дон-Диез. (Музыкальные заметки) // Южный край, 1911, 24 ноября.
5. Рахманинов С. Литературное наследие в трех томах. / Сост.-ред. З.А. Апетян. – М.: «Сов. композитор», 1978, т. 1 – С. 433-434.
6. Ризолетто. Концерт С.В. Рахманинова // Утро, 1911, 8 сентября.
7. Горюхи А. 1-й концерт С. Кузнецкого // Южный край, 1914, 28 ноября.
8. Горюхи А. Рахманинов и Скрябин. Параллели. // Южный край, 1915, 7 ноября.
9. Горюхи А. Второй концерт Рахманинова // Южный край. 1915, 12 ноября.

УДК 78.071.2(4-15) «18»

М. Чернявська¹

**“МУЗА НАТХНЕННОГО ФОРТЕПИАНО...”
(МАРІ МОК-ПЛЕЙСЬ)**

У статті розглядається маловідома вітчизняному музикознавству творчість видатної піаністки ХІХ століття Марі Мок-Плейель, виконавська майстерність якої здобула високої оцінки сучасників поряд з виступами Ф. Ліста і Ф. Шопена.

В статті розглядається практично не освітлене в отечественном музикознании творчество выдающейся пианистки ХІХ века Мари Мок-Плейель, исполнительское мастерство которой было высоко оценено современниками паряду с выступлениями Ф. Листа и Ф. Шопена.



¹© ЧЕРНЯВСЬКА Маріанна Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

The article is about a great pianist of the XIXth century Mary Mokk-Playel whose art of performance was highly estimated by the contemporaries alongside with F. List and F. Chopin but nevertheless has not been lighted yet in our native musicology.

Серед найбільш відомих піаністів епохи романтизму ім'я Марі Мок-Плейєль займає дуже скромне місце. На тлі геніальних створінь Шопена і Ліста, виконавських фурорів Тальберга у сучасній музикознавчій літературі Марі Плейєль значиться лише як “видагна піаністка”, дружина власника відомої паризької фірми з виробництва фортепіано [1; 185]. У невеличкому біографічному нарисі про Плейєль, що поміщений Є. Зінгером у монографію “З історії фортепіанного мистецтва Франції” [2], талановита піаністка фактично нічим не виділяється серед величезного числа паризьких віртуозів.

Проте, докладне вивчення історичних матеріалів, пов'язаних з діяльністю Плейєль, свідчить, що її творчість з багатьох причин є не лише яскравою ілюстрацією виконавської культури свого часу, а якісно новим явищем у ній. В епоху, коли ще панував музичний універсалізм, мадам Плейєль була видатним віртуозом, яка не написала практично жодного власного твору. По суті, творчість саме цієї піаністки сприяла остаточному відокремленню виконавства в окрему сферу музичної діяльності. Якими ж якостями повинна була володіти жінка-артист, щоб у настільки блискуче століття розвитку піанізму зробити реформацію у фортепіанному мистецтві? Відповідь на це питання висвітлить не тільки одну з найцікавіших сторінок історії фортепіанного виконавства, але й вкаже сучасному піаністові деякі тернисті шляхи до Парнасу.

Ще А. Мармонтель зауважував, що честолюбні артисти, вивчаючи життя великих віртуозів, зможуть уникнути багатьох підводних течій і, наслідуючи приклад життя великих людей, домагатися у своїй творчості ідеальної досконалості виконання музики всіх стилів [8; 78]. Слід, який залишило у музиці мистецтво Марі Плейєль, спонукує відродити і зберегти для нащадків неповторний облік видатної піаністки, яка магічною силою свого виконавського дарування випромінює сяйво натхнення.

Марі Фелісте Деніз Мок народилася у Парижі 4 вересня 1811 року. Про її батьків відомо небагато: родина проживала у Парижі, батько – професор лінгвістики, бельгієць за національністю, матір – німкеня. Як і більшість талановитих піаністів, дівчинка у ранньому дитячому віці виявила яскраві музичні здібності. Початкове мистецьке виховання своєї талановитої дитини батьки доручили Жаку Герцу. Згодом, 1820 року юна піаністка проходить короткий курс занять у Мошелеса, який концертує в

Парижі, і в дванадцять років успішно дебютує в Бельгії на батьківщині батька. Нарешті, молода дівчина стає ученицею знаменитого Калькбреннера і під його наполегливим керівництвом перетворюється в дійсного блискучого віртуоза, яка захоплює слухачів своєю чудовою грою.

Марі Мок була заручена з Г. Берліозом, але, не дочекавшись його з Італії, 1831 року за порадою матері одружилася з Камилем Шлейселем (1788-1855), сином відомого паризького композитора Ігнаца Плейеля. Цей шлюб багато в чому сприяв творчому вдосконалюванню піаністки. Чоловік Марі, концертуєчий піаніст і композитор, з 1824 року присвячує своє життя виробництву фортепіано у фірмі батька. Завдяки зусиллям К. Плейеля та його компаньйона Калькбреннера, первісна модель рояля, яку розробив майстер А. Папу, з характерною легкістю і співучістю звуку, була збагачена більш сильним і могутнім звучанням, але водночас був збережений і характерний м'який тембр [3; 306-307]. Запозичений у Лондоні досвід виробництва Бродвуда, Клементі та Колларда [2; 110] призвів до швидкого прогресу фабрики і займанню нею провідного місця серед величезного числа наявних у той час схожих підприємств у Парижі.

Атмосфера в будинку Плейеля нагадувала багатьох музичних салонів Парижу: там часто зустрічалися композитори, піаністи й артисти столиці. Крім цього, 1838 року фірма відкрила в Парижі спеціально збудований "Зал Шлейель", де виступало багато видатних віртуозів, у тому числі І. Б. Крамер, Д. Штейбельт, І. Мошелес, Ф. Шопен та ін. [2; 110]. Сучасники відзначали, що після одруження Марі Мок змінила свій виконавський стиль. Гра молодій жінки стала більш чуттєвою, у ній з'явилося "більше виразності та жіночості, милої м'якості, яка не псує однак хорошого смаку виконання і чудової майстерності" [8; 72]. Піаністка демонструвала своє мистецтво на інструментах фірми Плейель, що звучали під її пальцями свіжо і соковито.

Крім "Залу Плейель" у Парижі піаністка часто виступала в салоні професора паризької консерваторії Циммермана. Саме там її вперше почув учень Циммермана А. Мармонтель, який згодом написав музичний портрет піаністки у своїй книзі "Les pianistes celebres: Silhouettes et Medaillons" [8]. Мадам Шлейель із властивим їй зачаруванням виконувала тріо ре-мінор Мендельсона, Анданте Гуммеля, етюд Юліуса Кохена і Тарантелу Ліста з "Музичних вечорів" Россіні. У той вечір чудове талановите виконання відобразило "усі грані піаністичної досконалості артистки: соковитий звук, повнокровне звучання інструменту, чудесну делікатність, чуттєвість, пристрасність, і надзвичайну чистоту" [8; 74].

Блискуче ХІХ століття дало світові багатьох талановитих жінок, чим

спростувало гак звану універсальну першість сильної статі над слабким. Ці жінки особливо виявляли себе в тих сферах діяльності, де переважали фантазія і почуття. Ім'я мадам Плейель зайняло гідне місце поруч з іменами мадам де Сталь, Жорж Санд, Рози Боньєр, Малібран, мадемуазель Марс та ін.

Тому не дивно, що багато талановитих чоловіків особливо захоплювалися мадам Плейель — тендітною прекрасною жінкою, яка гармонійно поєднувала “привабливість, доброзичливість, чуттєвість” [8; 71] і чудову майстерність фортепіанної гри. Це підтверджують численні рядки, насичені піднесеною поетикою. “Вигляд щирий і чарівний, одухотворені риси і звабліві контури – такий силует залишається в пам'яті кожного, хто з нею знайомий. – Писав про мадам Плейель А. Мармонтель. – Але жодне перо не здатне зафіксувати цю милу легкість, жодне перо не може передати цю спрагу до повноти життя” [Там само]. Були навіть такі шанувальники, як, маркіз Сант-Аулар, який їздив слідом за видатною піаністкою по всій Європі, не бажаючи пропустити жодного виступу великої артистки, яка разом із чарівною зовнішністю володіла вищою майстерністю фортепіанного віртуоза.

Щасливе сполучення чудової зовнішності і прекрасних музичних здібностей визначили артистичний облік піаністки, що змінювався внаслідок численних життєвих хвилювань і перипетій долі. Для досягнення дійсних вершин майстерності виконавець повинний не тільки щодня наполегливо працювати, але й “осягти поезію свого мистецтва, а для цього деколи доводиться йти небезпечними крутими стежками” [8; 72]. Розшифровуючи метафору А. Мармонтеля, можна сказати, що саме жива людська душа є істинним джерелом досконалості дійсного артиста. Живе людське почуття, яке пережило випробовування і біль, часто стає джерелом натхнення істинного музиканта.

Марі Плейель також пізнала страждання і гіркоту, сум самотності, втому і тяготи кочового життя артиста, який гастролює. Її доля була схожа на долі багатьох видатних віртуозів. Вона об'їхала Європу, повсюди давала концерти, викликаючи величезний ентузіазм, натовпи фанатів завдяки своєму надзвичайному виконавському даруванню. Відень, Дрезден, Прага, С.-Петербург, Лондон одноставно аплодували видатній піаністці. Про її мистецтво захоплено відзивалися Ф. Мендельсон і Ф. Ліст, Л. Обер і Ф. Ж. Фетіс, Р. Шуман і Ф. Шопен. Д. Россіні назвав Марі Плейель “La Malibran du piano (Малібран гри на фортепіано)” [4; 175].

Репертуар піаністки був надзвичайно широкий і різноманітний: концерти для фортепіано з оркестром Бетховена до-мінор, Мендельсона

соль-мінор, Калькбренера ре-мінор, Гуммеля ля-мінор і сі-мінор, Концертштюк Вебера; сольні п'єси: Тарантела Россіні-Ліста, Фантазія Ліста на опери "Норма" і "Лючія", "Маргарита за прядкою" Шуберга-Ліста, Фантазія Гуммеля на теми з "Оберона"; модні супервіртуозні п'єси сучасних композиторів-піаністів, камерне ансамблеве музикування та ін. Найменшу частину в її програмі мали власні твори, що на той момент усе-таки залишалися обов'язковим атрибутом піаніста, який концертує.

Мадам Плейель написала кілька невеликих п'єс, котрі однак виконувала настільки чудово, що переважно викликала фурор у публіки. Це підтверджує рецензія Р. Шумана на виступ піаністки в Лейпцизі. Про п'єсу самої артистки, "яка завершила цей багатий вечір" [5; 195] музичний критик висловився досить жорстко, вважаючи, що "у даному випадку вміння творчого таланта явно відставало від таланта виконавського... Проте, саме після цієї п'єси успіх виявився настільки гучним, що артистка змушена була неї повторити" [Там само].

П'єси, які написала Плейель, не ввійшли в репертуар інших піаністів. Вони стали реліквією, історичною пам'яткою часів романтичного піанізму. Тому не дивно, що сьогодні нотні видання цих п'єс є бібліографічною рідкістю. Цикл прелюдій оп.5 [7], із зусиллям був відшуканий у рідкому фонді музичних видань Російської державної бібліотеки.

Цикл має назву "Le repertoire des demoiselles. Sjllection de Morceaux de differens genres pour le Piano – Forte par Camille Pleyel. Oeure 5" [7] і складається із шести прелюдій і теми з варіаціями. Музика віддзеркалює образ виконавиці: чарівна легкість, промениста грація поєднуються з гордим величчям. Усі п'єси пронизані відчуттям світла і краси. Незвичайне сполучення романтичної стихійної імпровізаційності та строгої класичності діамантового стилю нагадує музику Гуммеля. Навіть цілком візуально фактура прелюдій М. Плейель має подібність з фактурою деяких гуммелівських прелюдій оп. 67 й епізодів його знаменитої Фантазії Es-Dur оп.18.

Перша прелюдія F-Dur [7; 1], яка відкриває цикл, вражає своїм розмахом. Тут панує імпровізаційність та фантазійність. Довгі, у кілька рядків, пасажі змінюють епізоди арпеджованих акордів і фігурацій.

Наступні три прелюдії написані в стилі строгого класичного письма і демонструють діамантову техніку. Основним настроєм другої прелюдії F-Dur [7; 2-5] є приємна меланхолія. Співуча невігладлива мелодія перемижується з віртуозними пасажами. Невелика прелюдія №3 B-Dur Adagio [7; 5] витримана в дусі мопартівської кантилени.

Особливий відгук викликає четверта прелюдія F-Dur [7; 6-8]. Це

дивне блискуче рондо, яке не поступається в красі славнозвісному моцартівському Рондо D-Dur. П'єса М. Плейєль мов би випромінює сяйво світла. Недивно, що такий твір, майстерно виконаний на концертній естраді незвичайною виконавицею, здійснювало на публіку магічний вплив. Така чудова п'єса і сьогодні може з честю звучати на концертній естраді!

Прелюдія №5 D-Dur [7; 9] продовжує образну сферу першої п'єси. Тут знову виблискують пасажі, які охоплюють весь діапазон клавіатури, каскади октав, величні акорди. Коротенька прелюдія №6 [7; 10], модний на той час вальс, всього три рядки. Остання п'єса циклу не має порядкового номеру і називається Thema. Di tanti palpiti [7; 10-13]. Сама назва визначає витончено-тендітний характер музики, ніби малюючи риси обліку самої піаністки. Далі йдуть чотири варіації, в яких тематичний матеріал всіляко орнаментується, розцвічуючи музику все більш витонченими фарбами. У цілому, необхідно відзначити в цьому циклі деякі риси спійтності, тому що більшість його номерів мають явні чи приховані риси танцювальності.

Цілком зрозуміло, чому Шуман мав двоїсте ставлення до мистецтва Марі Плейєль. "...Позавчора, під час абонементного концерту, вона викликала надзвичайно сильне захоплення. Наприкінці – квіти і вінки [які кидали] з лож. Цього я не розумію... І все-таки, яке поетичне видовище вона становить собою, коли по-дитячому кланяється оркестру, і ще багато в чому іншому..." [6; 519]. — цисав німецький композитор Кларі Вік.

М. Плейєль образилася на жорстку оцінку Шуманом її творів і "була в стані такої несамовитості, такої прикрості" [Там само], що йому було досить "неприємно в чому-небудь дорікати її (а саме, за її власні твори, які все-таки зовсім погані)" [Там само]. Будучи геніальним композитором, Шуман пред'являв занадто високі вимоги до композиторської творчості Марі Плейєль, для якої даний вид діяльності був надзвичайно чужим. Її стихією стало виконавство: мистецтво передачі художнього образу музичного твору, що викликає яскравий емоційний відгук у слухачької аудиторії. Саме ця якість піаністки й захоплювала великого німецького композитора, який говорив, що "вона будь-кого здатна зацікавити, будучи, однак, артисткою в усьому, що вона робить і говорить" [Там само].

1838-1839 років М. Плейєль провела тривалі гастролі в Росії і Німеччині, які зіграли чималу роль у подальшій творчій долі піаністки.

У грудні 1838 року вона з великим успіхом виступала в Петербурзі. Концерти відбувалися в будинку освіченого шанувальника музики князя Василя Петровича Голіцина, який надав свій зал видатній піаністці. Зал мав чудову акустику, і, незважаючи на досить високу ціну вхідних квитків

(по сорок карбованців за два вечори), зібралоя “близько трьохсот відвідувачів вищого світу, захоплення яких було щирим і непідробленим” [4; 179]. Подібні вечори в Росії до приїзду М. Плейель не давалися, оскільки число відвідувачів не забезпечувало витрат артиста [Там само]. Князь Одоєвський відзначав, що на концертах М. Плейель було все навпаки, “ці вечори були складені з особливим старанням, не так, як звичайно буває на наших концертах, де за дві три гарні п'єси ви повинні вислухати десяток поганих чи посередніх” [Там само].

Свій перший виступ М. Плейель розпочала з Концерту Калькбреннера, ймовірно, бажаючи віддати подяку своєму вчителю. За відгуками очевидців, вона грала його чепуристо, особливо фінальне алегро. Наприкінці виконання в залі пролунали голосні оплески, “але багато хто тихцем зауважували, що в грі артиста, здається, не достатньо чутливості” [4; 175]. Та коли піаністка стала виконувати інші твори, її гра зовсім перемінилася. І тоді всі зрозуміли, що блискучий грайливий концерт точно відповідав задумці автора, який “шукав у своєму концерті блиску, чепуристості, грації, – і пані Плейель витримала цілком характер цієї низки творів і зуміла до нього приєднати ту чарівну, художницьку недбалість, що може бути властива лише артисту-жінці” [4; 175].

Після Концерту Калькбреннера пролунали Фантазія Гуммеля і модний твір Дьолера – Фантазія на мотив Белліні. І якщо в гуммелівській Фантазії піаністка розкрила всю внутрішню силу і глибину художнього образу, то у творі Дьолера вона продемонструвала вищий ступінь досконалості власної віртуозності. Надзвичайно важка п'єса Делера, яку В. Одоєвський влучно назвав “сальтоморталі жахливі” [4; 176], викликала у публіки найбільший відгук і заслужила найбільш тривалих оплесків.

Пані Плейель виступала також у будинку найвідомішого прихильника і знавця музики графа Михайла Юрійовича Вельгорського. Особливе враження на шанувальників музики справило виконання відомого септуора Гуммеля – “каменя спотикання для багатьох клавіциністів” [Там само]. М. Плейель показала в той вечір, “як жваво, полум'яно вона відчуває музику і наскільки вірно може передавати пальцям свої відчуття” [4; 177].

Чудова піаністка володіла бездоганною логікою розвитку музично-художнього дійства, глибоко розкривала драматургію задуму композитора. Цей процес відбувався з першого ж моменту виконання, завдяки чудовому передаванню художнього образу, а потім і подальшої його трансформації. Слухачі зазнавали магічного впливу виконавиці, вони перебували в її владі, втрачаючи відчуття часу. У такі миті в залі завжди запановувала

мертва тиша. Російські рецензенти концертів М. Плейсль насамперед відзначали не піаністичні достоїнства артистки, які були найвищою мірою досконалі. Критики, вражені її грою, оцінювали виконавську інтерпретацію, говорячи про музичний облік піаністки та її виконавський стиль.

“У виконанні першокласних митців, – писав В. Одоєвський, – не існує загальної мірки, до якої можна було б їх приміряти; три артисти можуть грати той самий твір в одному темпо, з однаковою чистотою, але з різним вираженням, і кожне з цих виражень може бути у своєму роді прекрасне. Говорячи про пані Плейсль, вже нема чого згадувати про чистоту, про виразність, у блискучих пасажах; усе це другорядні якості, без яких артист у наш час уже не повинен йти в публіку; не ці якості вразили нас у пані Плейсль; характерною особливістю її гри є незвичайна, невимовна граціозність; кожна фраза, яку вона створює, схожа на грайливий вигадливий арабеск, що кинула на полотнину рука митця-живописця; здається, вона так недбало грає клавішами, а тим часом під її пальцями звуки розсипаються, як перлини, і кожний з них має свою заокругленість, свою повноту, свій відтінок” [4; 175].

Після російських гастролей М. Плейсль концертувала в Німеччині. У Лейпцизі виконувалися g-моллний концерт Мендельсона, Концертштюк Вебера, c-моллний концерт Бетховена і “Чарівний ріг Оберона” Гуммеля, e-моллний концерт Калькбренера. Успіх був приголомшуючим. Р. Шуман, який суворо ставився до багатьох виконавців, назвав М. Плейсль геніальною жінкою [5; 196]. Вона грала програму так, що “школа розчинилася у майстрії” [Там само]. Видатного німецького композитора глибоко вразило майстерне виконання піаністкою зовсім несхожих за стилем творів, представлених в одному концерті. У кожному з них була своя “музична концепція” [5; 195]. Концерт Бетховена був зіграний “з достоїнством, бездоганно, у німецькому дусі, так, що музика притягувала нас, як картина, тим часом у фантазії Гуммеля вона доносилася до нас немов з повітряного царства ельфів” [Там само]. Після Концерту Вебера на піаністку полився шквал квітів і радості.

Але мадам Плейсль приймала цю славу скромно і завжди ставилася до успіху просто, без особливої помпезності. Вона жила за фортепіано, висловлювалася мило, досконало, змушуючи себе слухати, що б вона не виконувала – Бетховена, Вебера, Шопена, Мендельсона чи Ліста. Її гра: палка, повна наснаги та ентузіазму, яка парить у мріях і повертається в реальність, справляла на слухачів незабутнє враження. Мадам Плейсль приховувала за чарівною зовнішністю “то палаюче полум'я, то нездоланну

журбу, то радість, яка подібно блискавкам освітлює темний небосхил. Вона була природна і щаслива у своїх висловлюваннях. Так душа великого артиста розкривається в найбільш щедрих і разом з тим делікатних проявах” [8; 75].

Тривалий період гастролей по Німеччині та Росії, спілкування з Ф. Лістом і З. Тальбергом значним чином вплинули на еволюцію виконавського стилю піаністки. Глибока змістовність і сміливість гри Ліста, співуча і соковита звучність Тальберга стали зразком для подальшого вдосконалювання її піанізму. Нездоланне прагнення до трансцендентної віртуозності — вищій досконалості піаніста змусило М. Плейель на п'ять років відмовитися від концертної діяльності і віддатися невпинній праці. Прагнучи відійти від блискучого перлинного стилю, вона збагатила свій піанізм новими фарбами, звучання її інструмента придбало риси фресковості й оркестрального повнозвуччя.

Найбільш яскравим доказом цьому є перший концерт М. Плейель у залі Італійського театру в Парижі, який вона дала після п'ятирічної перерви концертної діяльності. Слухачі були надзвичайно вимогливими і з інтересом очікували появи піаністки в новій якості. Марі Плейель чекав небачений успіх. Паризька публіка, часто холодна і недобррозичлива, аплодувала із жвавістю. “Яка ідеальна досконалість! З яким натхненням і майстерністю були виконані Концерти Вебера і Мендельсона! Скільки милої, невичерпної привабливості в Анданте Гуммеля ор.18! А з яким вогнем була виконана тарантела Россіні!” – згадував цей виступ А. Мармонтель [8; 75].

У свою епоху М. Плейель “можна було назвати кращим, геніальним інтерпретатором” [8; 76]. Під її магічними пальцями твори здобували таку глибину і зміст, який не завжди був доступний навіть самим композиторам. Чудова віртуозка об'єднала у своїй майстерності кращі риси різних піаністичних шкіл: бездоганно чітку артикуляцію Калькбреннера, чудесну чутливість Шопена, духовну елегантність Герца, красиву і насичену звучність Тальберга, відвагу і гарячність Ліста.

Другий концерт М. Плейель викликав такий самий ентузіазм. Ніколи ще віртуоз не справляв такого глибокого враження і так не наелектризонував публіку. Таке саме враження справили виступи піаністки у Відні, “що був доведений до фанатизму концертами Ліста” [2; 58]. Віденська преса високо оцінила талант артистки. Через рік вона повернулася з Бельгії, її знову чекав такий самий успіх.

Марі Плейель часто їздила в Бельгію до своєї матері. Крім цього вона користалася дружнім ставленням директора Брюссельської

Королівської академії музики Ф. Фетіса, який підтримував багатьох талановитих музикантів. Ф. Фетісу хотілося залучити видатну піаністку до роботи в Консерваторії. 1848 року М. Плейель, прийнявши цю пропозицію, переїжджає до Брюсселя і розпочинає свою творчу діяльність на посаді професора Брюссельської Королівської академії музики. Завдяки розробленій нею методи, яка спирається на кращі досягнення своїх наставників, М. Плейель за двадцять чотири роки роботи в Консерваторії виростила плеяду прекрасних піаністів, багато з яких досягли блискучих успіхів.

“Я мав щастя виховувати кількох її учнів. – згадував А. Мармонтель у своїй книзі. — Я визнаю майстерність її піаністичної школи, що виявляє собою справжній синтез майстерності різних шкіл” [8; 76-77]. Це також підтверджували колеги М. Плейель — провідні професори бельгійської консерваторії Огюст Дюпон і Луї Брассен, найвидатніші представники бельгійської піаністичної школи того часу.

Мадам Плейель не була композитором, зате була винахідливим орнаментистом, роблячи прекрасні обробки. Вона незрівнянно вміла прикрашати сольні голоси витонченішими, чудовими арабесками. Найяскравішим прикладом цьому є Фантазія Гуммеля оп.18, що була опублікована музичною редакцією Menestrel у чарівній обробці піаністки [8; 77]. М. Плейель інтерпретувала дуже багато творів Шопена, роблячи іноді до них орнаментальні редакції. Її пальці легкі, гнучкі, які імпровізують, її повітряні риси Шопен втілює у своїх Ноктюрнах, Баладах та Експромтах.

Практично жоден біограф не має точного життєпису талановитої піаністки. М. Плейель померла в Брюсселі 30 березня 1875 року. Видатна артистка, яка пізнала величезний успіх, яка любила своїх учнів, не стомлювала, однак, біографів подробицями свого життя.

Мадам Плейель була молодістю навіть у зрілі роки, випромінюючи світло своєю грою, залишаючись “вічно закоханим художником, музою натхненного фортепіано” [8; 75].

Література

1. Алексеев А.Д. *История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2.- второе изд., доп.- М.: Музыка, 1988. - 415с., нот.*
2. Зингер Е.М. *Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. /Е.Зингер.-М.: "Музыка", 1976. - 112 с., нот., ил.*
3. *Музыкальная энциклопедия./ Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т.4. Окунев-Симович.- М.: "Советская энциклопедия", 1978. -976 с., ил.*
4. Одоевский В.Ф. *Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1.- М., "Художественная литература", 1981. - 365 с.*

5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т.2-А/ Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой.- М.: Музыка, 1978.-328 с., ил., нот.
6. Шуман Р. Письма. (1817-1840). Том первый / Пер. С нем. А.А.Штейнберг. Ред. пер. и пер. части Н.А. Ткачиной. Сост., технологич. ред., вст. ст., коммент., указатели доктора искусствоведения Д.В. Житомирского. – М., Музыка, 1970. – 720 с.
7. Le repertoire des demoiselles. Sijlection de Morceaux de differens genres pour le Piano -- Forte par Camille Pleyel. Oeure 5. – a Copenbague cher C.C. Lose au Magazin de Musique d'Arts et d'Instruments, s.a. – 13 p.
8. Marmontel A. Les pianistes celebres:Silhouetteset Medaillons.- Paris.Sandos et Fischbacher, 1878. - 312 p.

УДК 791.5 : 7.013 : 8-312.1 (Мейринк)

Е. Русабров*

ТЕАТР АНИМАЦИИ КАК ПРИНЦИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В РОМАНЕ ГУСТАВА МЕЙРИНКА “ГОЛЕМ”

Стаття присвячена визначенню театру анімації та виявленню його активної ролі у формуванні художньої мови інших мистецтв. Зокрема, аналізується вплив притаманного театру анімації мислення на літературу на прикладі роману Г. Мейринка “Голем”. Дослідження театру анімації та його функціонування в системі культури є актуальною задачею сучасного мистецтвознавства і культурології, у зв'язку з унікальними характеристиками цього феномену і тою значною роллю, що по праву належить йому в загальносвіттовому художньому процесі. Незважаючи на очевидну важливість окресленого кола проблем, їх наукова розробка перебуває у початковому стані.

Ключові слова: театр анімації, театр ляльок; представляючі об'єкти; анімiстичне мислення; оживаюча статуя; мова мистецтва.

Статья посвящена определению театра анимации и выявлению его активной роли в формировании художественного языка других искусств. В частности, анализируется влияние присущего театру анимации мышления на литературу на примере романа Г. Мейринка “Голем”. Исследование театра анимации и его функционирования в системе культуры представляется актуальной задачей современного искусствознания и культурологии в связи с уникальными характеристиками, которые свойственны этому



*© РУСАБРОВ Евгений Теодорович – зав. кафедрой мастерства актера и режиссуры театра анимации ХГУИ им. И.П. Котляревского.

феномену, и той значительной ролью, которая по праву принадлежит ему в общемировом художественном процессе. Несмотря на очевидную важность обозначенного круга проблем, их научная разработка находится на начальной стадии, и автор статьи опирается, главным образом, на свои предыдущие публикации по данной тематике, что и находит отражение в текстовых ссылках и списке использованной литературы.

The paper is dedicated to definition of theatre of animation, and detection of its active role in forming art language of other arts. In particular, the effect of intellection of theatre of animation on literature on an example of the novel "Golem" by G. Mayrink is analysed. The research of theatre of animation and its operation in the system of culture is an urgent problem of the modern theory of art and culture, in connection with the unique characteristics of this phenomenon, and that significant role, which rightly belongs to it in the world-wide art process. Despite obvious importance of the marked circle of problems their scientific working up is found in a rudimentary state.

Key words: theatre of animation, puppet theatre, performing objects, animistic intellection, reviving statue, language of art.

Целый ряд форм сценического искусства, – театры теней, силуэтов, предметов, рук, костюмов-масок, тантамаресок и т. п., – по традиции ошибочно принято называть театром кукол, несмотря на то, что театральные куклы в подобных представлениях не участвуют. Как было уже показано в наших предыдущих публикациях (см. [1-3]), разнообразные "квази-" и "паракукольные" сценические формы объединяет и роднит с театром кукол (в данном случае имеется в виду "театр собственно театральных кукол", поскольку его необходимо отличать, например, от театра, где используются куклы-игрушки, статуэтки, манекены и т.п.) общий принцип, положенный в основу большого, эстетически отграниченного и суверенного раздела театрального искусства. Этот общий принцип следует обозначить как *принцип анимации*, а театр, выстраивающий свой сценический язык на основе этого принципа, естественно было бы назвать *театром анимации*.

Собственно театр кукол является на самом деле наиболее показательным, развитым, исторически и эстетически выделенным, но всё же частным случаем (подвидом) более широкого явления – театра анимации. И поскольку уже ясно, что далеко не всегда объектом сценических анимационных действий актёра является театральная кукла, то необходимо ввести более общее понятие, могущее включить в себя всё разнообразие материальных форм, "оживающих" на сцене.

Среди западных исследователей не так давно получило значительное распространение так называемое “семиотическое определение представляющих объектов”, принадлежащее Фрэнку Просчену. Согласно этому определению “представляющие объекты” (performing objects) трактуются как “материальные воплощения людей, животных или существ, которые кем-то создаются, демонстрируются или управляются в процессе повествования или драматических представлений” [4, 4].

Нетрудно заметить, что и собственно театральные куклы, и все иные материальные формы, используемые в сценической анимации, вполне вписываются в определение представляющих объектов. Однако, по логике этого же определения все представляющие объекты являются всего лишь аксессуарами “драматических представлений”. Таким образом, дефиниция Ф. Просчана, безусловно, полезная тем, что выводит общий знаменатель для целого спектра явлений, вообще отказывает в праве на эстетический суверенитет театру анимации, представляя его частным случаем театра драматического. Суть же дела заключается в том, что представляющие объекты не только создаются, демонстрируются или даже управляются, но, и это – главное, “оживляются”, “одушевляются” актёром-аниматором.

Латинское “animio” и английское “animate” означают и переводятся одновременно и как “одушевлять”, и как “оживлять”. В свою очередь и русские слова “одушевлённый” и “живой” (соответственно – “неодушевлённый” и “неживой”) являются синонимами. В последнее время, однако, обозначилась тенденция уточнения этого понятия для обозначения разницы между простым “оживлением”, связанным с внешними моторными проявлениями, чисто движенческой активностью, и тем, что этимологически правильнее было бы назвать не оживлением или одушевлением, а очеловечением, персонификацией, т.е. превращением материального – пусть даже живого, но лишённого личностного начала – объекта в действующий, мыслящий, чувствующий, волящий субъект, наделённый моральным сознанием. Объясняется это теми изменениями, которые произошли с театром кукол и характером восприятия его зрителями (см. [5]). Если прежде интерес публики к куклам мог основываться всего лишь на том, что они были “как живые”, то сегодня внимание зрителя акцентируется преимущественно на том, как в созданной театром модели мира выстроены взаимоотношения населяющих его персонажей. То же самое можно было бы отметить и относительно современных версий театров предметов, силуэтов, рук и т.п.

Таким образом, художественно-смысловой диапазон театра анимации не укладывается в рамки иллюзии простого оживления.

Правильнее, очевидно, в этом случае ввести понятие “одухотворения”, что вполне может быть оправдано, поскольку в числе прочих смысловых оттенков одухотворить – означает наделить высшими духовными способностями. Впрочем, не следует, наверное, окончательно списывать со счетов чисто “оживленческую” составляющую художественного языка данного вида театрального искусства. Поэтому, точнее всего было бы считать основным художественным средством театра анимации создание сценической иллюзии в диапазоне “оживление-одухотворение”.

Необходимо также уточнить, что “высшие духовные способности” не следует понимать как оценочную характеристику, присущую исключительно положительному персонажу. Персонаж может быть и злодеем, и монстром, однако трактуется актёром-аниматором и воспринимается зрителем он всегда сквозь призму морального сознания и человеческого отношения. В этой связи важнейшим обстоятельством является то, что, каким бы далёким от человекоподобия с виду ни был персонаж анимационного театра, он всё равно по сути представляет собой некий парафраз, дериват человека.

Теперь можно переформулировать определение Ф. Просчана следующим образом: *представляющие объекты – это материальные воплощения живых существ или персонифицированных сущностей, которые создаются, демонстрируются или управляются актёром-аниматором в процессе сценического оживления-одухотворения.*

Учитывая всё вышеизложенное, можно сформулировать и определение театра анимации. *Театр анимации – это вид театрального искусства, художественный язык которого строится на основе действенной персонификации и сценического оживления-одухотворения актёром-аниматором представляющих объектов.*

Поскольку театр анимации является самой наглядной моделью разнообразных форм одушевления, одухотворения и персонификации, то нет ничего удивительного в том, что мотивы, приёмы и характерное для театра анимации мышление часто становятся формообразующим началом в художественной структуре многих произведений различных искусств. Особенно это касается тех произведений, сюжетно-тематический строй которых обусловлен стремлением авторов максимально приблизиться к самой сердцевине важнейшей из философских проблем искусства – проблеме человеческого самопознания.

Постижение человеком своей собственной сущности, его самоидентификация в наиболее напряжённых, контрастно-выразительных и наглядных формах предстают тогда, когда мы имеем возможность

сопоставить подлинно человеческое с его многообразными подобиями. Система философских оппозиций, которая при этом выстраивается (живое – неживое, одухотворённое – бездушное, истинное – двойническое и т.п.), очень часто претворяется в художественном произведении такого рода в систему символических, гротескно-экспрессивных образов, характерных для театра анимации. Одним из древнейших мотивов, “работающих” и в мифологии, и в классических, и в современных искусстве и литературе является, например, сюжет об оживающей статуе. Можно показать, что и в мифах о сотворении человека или оживлении статуи Галатеи, и в многочисленных воплощениях сюжета о Дон Жуане и статуе Командора, и в пушкинском “Медном всаднике” (см. [2]) прообразом и моделирующей основой становится театр анимации, как в его архаических (“оживление” идола или тотема в обрядовом действе), так и современных формах.

Особый интерес представляет в этой связи роман Густава Мейринка “Голем”, в котором автор не только использует один из “вечных” сюжетов, связанных с оживлением статуи, но и предьявляет читателю целый спектр форм театра анимации. Полный тревожных предчувствий роман Мейринка “Голем” написан в канун первой мировой войны. А двадцать лет спустя – вместе с другими избранными творениями человеческого гения – он был удостоен чести быть сожжённым в печально знаменитых кострах из книг, устроенных гитлеровцами. Кстати, Мейринк, писатель, совершенно очевидно наделённый пророческим даром, в одном из своих рассказов, написанных в след за “Големом”, предсказал скорый приход в Европу фашистского безумия. По точному замечанию М. Рудницкого, несмотря на то, что в романе Мейринка “Голем” перед нами предстаёт нерасторжимый синтез экспрессионизма и сюрреализма с их отчуждённо-апокалиптическим мироощущением, поэтизацией ужаса, иррационального и фантазмагорией бесчеловечного бытия, однако “поэтизация ужаса и иррационального здесь не самоцель, а лишь средство вскрытия социального недуга, имя которому – бесчеловечность общественного уклада” [6, 7].

Г. Мейринк принадлежит к так называемой пражской школе немецкоязычной литературы, давшей миру таких ярких писателей, как Рильке, Кафка, Верфель, Эгон Эрвин Киш и др. Прага на рубеже XIX – XX веков была уникальным культурным перекрёстком в центре Европы. Особой питательной средой, рождённой плодотворным синтезом великих культур – славянской, германской и еврейской – объясняется, наверное, и тот факт, что в это время Прага становится мировым центром театра анимации (как искусство с максимально высоким уровнем синтетичности

и, вместе с тем, чрезвычайно наглядное – театр анимации, как правило, расцветает в ситуации культурного и языкового перекрёстка). Здесь, в Праге, в начале XX века начинает выходить первый в мире профессиональный журнал деятелей театра кукол. Здесь, немного позже – в 1929 году – будет создан Международный союз кукольников – UNIMA.

Среди писателей “пражской школы” особенно близки Мейринк и Кафка, которых объединяет понятие эстетического феномена “пражского гротеска”, характерного обращением к гротескным формам театра анимации. Творчество Кафки в целом, возможно, более масштабно, концентрировано и глубоко. И всё же именно “Голем” Мейринка стал для “пражской школы” эмблематическим произведением. Скорее всего потому, что в нём и принцип и театр анимации присутствуют не только на уровне сюжета, но и на уровне способа формообразующего мышления. Вследствие этого образная структура романа разворачивается в имплицитное исследование форм, разновидностей, художественных средств и возможностей театра анимации.

Голем – одна из мифических оживающих статуй. В еврейском фольклоре и средневековой демонологии это – глиняный великан, оживлённый магическими средствами. В романе Г. Мейринка предлагается следующая версия известной истории пражского Голема: “По забытым канонам Каббалы один раввин изготовил искусственного человека – так называемого Голема, – чтобы тот в качестве служки помогал ему звонить в колокола в синагоге и выполнял чёрную работу. Тот не стал, однако, настоящим человеком и лишь влчил, как говорят, жалкое полусознательное существование. А жил он только в течение дня, когда раввин вкладывал ему в рот записку с магическими знаками, освобождая тайные силы вселенной. И когда как-то вечером перед молитвой на сон грядущий раввин забыл вытащить записку изо рта Голема, тот впал в бешенство, понёсся в темноте по переулку и стал крушить на своём пути что ни попадя. Пока раввин не бросился ему навстречу и не вытащил бумажку со знаками. И тогда истукан замертво рухнул на землю...” [7, 50] Каждые тридцать три года, однако, если верить молве, Голем появляется, пугая обитателей пражского гетто. На этом обстоятельстве и построена интрига романа, поскольку его главный герой Атанасиус Пернат, от лица которого ведётся повествование, придя, якобы, в себя после тяжёлой болезни, не помнит, кто он и, пытаясь выяснить это, натывается на череду намёков, свидетельствующих о том, что он и есть Голем.

Не случайно Атанасиус Пернат по профессии гравёр-реставратор и резчик камней. Анимационное мышление по сути своей неразрывно связано

с пластическими формами, с тем, что сам герой романа называет “намёками загадочного языка формы” [7, 54]. Мысли своего героя, напряжённо размышляющего о Големе, о смысле бытия и человеческом предназначении, Мейринк разворачивает в крайне характерное для исходных принципов художественного мышления театра анимации рассуждение: “Обрушившаяся штукатурка на ветхой стене принимает форму идущего человека; и в морозных узорах на оконном стекле образуются черты неподвижно застывшего лица. Чудится, что песок с чердака падает иначе, чем обычно, и внушает мнительному очевидцу подозрение, будто то незримый дух, боящийся света, швыряет в него песок и упражняется с тайным умыслом любимыми способами обрести конкретные черты. Покоится ли глаз на обычной ткани или бугорках кожи, он ощущает, что им владеет непонятный дар видеть повсюду подозрительные многозначные формы, вырастающие в наших снах до гигантских размеров. И вечно проходит красной нитью через безуспешные попытки нашего сгущённого сознания прогрызть оболочку повседневности мучительная убеждённость, что наша душа против воли истощает себя с единственной целью – выразить образ фантома в пластической форме” [7, 54].

Философскую определённую придаёт этим мыслям в своих лаконичных высказываниях другой персонаж романа – мудрый архивариус Гиллель: “Любая вещь на земле не что иное, как вечный символ, воплощённый в прахе!.. Всё, что образует сгусток формы, прежде было призраком...” [7, 83]. Эта сентенция, помимо прочего, проливает свет на причины того повышенного интереса к театру анимации, который проявляли представители символизма, наследуя в этом романтиков и предвосхищая экспрессионистов и сюрреалистов (см. [7]).

Анимистическое видение мира, которым наделяет Мейринк своего героя-рассказчика, позволяет выстраивать своеобразные пластико-динамические образы, создающие особую атмосферу повествования: “Слова стекали из невидимых уст, оживали и приближались ко мне. Они кружились и вертелись передо мной в разные стороны, словно рабыни в пёстрых одеяниях, потом исчезали под землёй или растворялись подобно серебристому мареву в воздухе, уступая место следующим” [7, 25]. Если в предыдущем фрагменте – где, кстати, очень симптоматично употреблено слово “оживали”, – преобладает светлое, приподнятое настроение, то в следующем текстовом примере главенствует тревожная тональность: “...я отвернулся и стал разглядывать безобразно выкрашенные дома, жавшиеся друг к другу, как сердитые старые звери под дождём. [...] ...этим домам отведены определённые ночные часы и раннее утро, когда они, волнуясь,

собираются на бесшумный таинственный совет. [...] ...тайными, настоящими хозяевами переулка были они, чуждые жизни и сознанию и способные заново вернуть их себе” [7, 33].

В то время как понятия и предметы оживляются и персонажируются анимистическим сознанием героя, в некоторых персонажах, формально являющихся живыми людьми, оно, – это сознание, – наоборот, прозревает бездушную сущность, выявляя их мёртвые “кукольно-масочные” прототипы. Показательно, что ряд таких прототипов представляет собой типичный набор средств театра анимации. Это может быть указание на детскую игрушку в сочетании в намёком на восковую куклу: “Меня тошнило от её назойливой ухмылки и воскового лица, напоминавшего морду игрушечной лошади-качалки” [7, 14]; или прямое сравнение с маской: “...просунулось оскалившееся лицо Аарона Вассертрума, похожее на страшную маску” [7, 21]. Когда же герой романа пытается вербально передать, какие чувства он испытывает в моменты эмоциональных всплесков, его ассоциации, тоже, как правило, связаны с куклами: “...И счастливый, как младенец в ночь под Рождество, убедившийся, что чудесная кукла у него в самом деле живая, я снова опустил голову на подушку” [7, 85-86]. Да и мышление других персонажей Мейринка постоянно разворачивается в круге подобных ассоциаций. Некий студент Хароузек, выстраивающий против своего врага сложный многоходовый план, изъясняется о нём таким образом: “Принявший мой гамбит теряет почву под ногами, скажу я вам, как беспомощная марионетка на тонких ниточках – на ниточках, за которые дёргаю я – вникайте, – за которые дёргаю я и посылаю привет свободе воли...” [7, 37]

Реальность, пропущенная через сознание Атанасиуса Перната, настроенное постоянно улавливать и коллекционировать “намёки загадочного языка формы”, превращается в плотный строй таинственных предзнаменований. Таковым, скажем, становится эпизод с игрой-гаданием с помощью расплавленного свинца, вливаемого в чан с водой: “...расплавленный свинец застыл в виде небольшой, но совершенно отчётливой головы – гладкой и круглой, словно отлитой в форме, – и был так похож на Голема, что все страшно испугались” [7, 55].

Ещё одним грозным предупреждением и, одновременно, двойником героя становится найденная им карта Таро, так называемый *пагат* – изображение человека с поднятой левой и опущенной правой рукой – символ способности властвовать и манипулировать предметами, людьми и событиями. Фигура пагата на карте Таро обычно сопровождается надписями *Маг* (*Magician*) или *Фокусник* (*Juggler*), что, конечно, очень

близко понятию актёра-аниматора, создающего в результате манипуляций с представляющими объектами иллюзию одушевления, персонификации и событийного развёртывания сценического действия. С точки же зрения типологии театра анимации ситуация рассматривания изображения с комментирующими надписями явно напоминает представление райка – простейшей иллюстративной формы анимационного театра (см. [1]) – с его лубочными картинками и эффектом их оживления в сознании зрителя. Правда, для героя Мейринка – это жугловатый двойнический раёк гротеска и фантазмагории: “Карта, жалкая, дурацкая и нелепая игральная карта, кричал я про себя. Всё было тщетно: она всё-таки вопреки всему обрела плоть – пагат забился в угол и усталился снизу на меня *моим собственным лицом*” [7, 114].

Мимоходом заявлен в романе ещё один подвид театра анимации – театр силуэтов (см. [1]). Речь идёт о трагическом персонаже, потерявшем рассудок из-за несчастной любви: “...за пару монет он вырезал посетителям из чёрной бумаги силуэты. А когда напивался в стельку, впадал в неопишемую тоску и беспрестанно сквозь слёзы и рыдания вырезал один и тот же тонкий девичий профиль, пока не изводил всю бумагу” [7, 57]. И хотя, в отличие от известного случая с Галатеей, усилия влюблённого творца изображения любимой оказываются тщетными, здесь явно просматривается гротескный, “чёрный” перифраз мифа о Пигмалионе, возвращающий нас к исходному для романа мотиву оживающей статуи. Об этом мотиве напоминает и эпизод, описывающий галлюцинацию Перната: “В рассеянности я остановил взгляд на раскрашенной статуе инока в стенной нише. [...] Исподволь очертания статуи изменились, ряса превратилась в поношенное пальто с высоко поднятым воротником, а наружу выглядывало юношеское лицо со впалыми щеками и чахоточным румянцем. Прежде чем видение дошло до моего сознания, инок снова стоял на своём месте. Я слышал стук своего сердца” [7, 95].

Мышление, характерное для театра предметов, – одного из самых актуальных современных подвидов театра анимации, -- лежит в основе следующего диалога, который вполне может быть прочитан профессионалом-аниматором как сценарная разработка этюда на “оживление” предметов:

– Краса и гордость макушки Прокоса страсть как хочет упорхнуть, – сказал Цвак и показал на фетровую шляпу музыканта: её широкие поля шевелились словно чёрные крылья. [...]

– Когда раскачивались наши пальто, я всего лишь размышлял о том,

как это странно, что ветер приводит в движение безжизненные вещи, – поспешил ответить Прокоп, как бы извиняясь за своё молчание. – Это так непривычно, когда предметы, до того обычно мёртвые, вдруг начинают как бы оживать... Правда ведь? Однажды на безлюдной площади я увидел, как большие клочки бумаги – ветра я не чувствовал, так как находился под защитой стен дома, – в безумной ярости вихрем кружили и преследовали друг друга, как будто сами приговорили себя к смерти. Через мгновение они вроде бы успокоились, но вдруг ими снова овладела бессмысленная злоба, и в безумном бешенстве они стали бушевать, забиваться в закоулки, чтобы заново разлететься в разные стороны и наконец исчезнуть за углом. Лишь пухлая газета не могла догнать их. Она распласталась на мостовой и вздымалась от ярости, словно в одышке, глотая с жадностью воздух” [7, 46–47].

Атанасиус Пернат проводит время в компании колоритной троицы персонажей – музыканта Прокопа, художника Фрисляндера и актёра Цвака – олицетворяющей собой духовное, творческое, истинно человеческое начало. Не случайно и то, что профессии этих персонажей органично складываются в синтетическое целое, которым является театр, также символизирующий в романе нечто светлое, доброе, праздничное, противостоящее угрюмой и мрачной обыденности еврейского гетто. И уж совсем закономерно смысловым и образным центром этой символики становится самый, пожалуй, симпатичный персонаж романа – старый актёр-кукольник Цвак, занятие которого – театр кукол – действительно занимает центральное положение в театре анимации, художественное мышление и типология которого определяют образный строй романа “Голем”. Даже растерзанное сознание Атанасиуса Перната просветляется, когда он думает о Цваке: “...я в мыслях невольно сравнил его черты с похожими на маски лицами его марионеток, которых он мне часто показывал. Всё-таки старик удивительно был на них похож! Такое же выражение и те же самые черты лица! Многие вещи в этом брэнном мире не могут существовать друг без друга, понял я. А когда представил себе незамысловатую историю жизни Цвака, мне сразу же показалось загадочным и невероятным, что такой человек, как он, без пяти минут актёр, получивший воспитание лучшее, чем его деда, вдруг вернулся к обшарпанному ящику для марионеток, чтобы снова выступать на ярмарках, чтобы принуждать тех же самых кукол, наверняка приносивших его пращуру нищенскую выручку, снова отдавать неуклюжие поклоны и разыгрывать напоказ набившие оскомину страсти. Я понимал, что он не в силах был жить в разлуке с ними; они жили его жизнью, когда он оставил

своих кукол, они превратились в его мысли, обитали в его мозгу, не давали ему передышки, пока он снова не вернулся к ним. И потому он преисполнен любви к ним и с гордостью обряжает их в блестящую канитель” [7, 51].

С образом театральной куклы связан и один из кульминационных эпизодов романа, когда героя, как наваждение, постигает неожиданное и страшное прозрение: “Фрисляндер всё ещё вырезал голову и дерево хрустело под лезвием резака. Слыша это, я испытывал боль, ожидая, скоро ли это закончится. Голова в руках художника повёртывалась в разные стороны, и казалось, что это она делает сознательно, заглядывая во все углы. Потом её глаза уставились на меня, довольные тем, что наконец нашли то, что искали. Я тоже больше не мог оторвать от неё взгляда и пристально вглядывался в деревянный лик. Несколько секунд казалось, что резак художника что-то робко ищет, потом решительно провёл линию, и сразу же черты деревянной головы ожили в своей непонятной жути. [...] ...я почувствовал, что сердце моё остановилось и трепещет от страха. [...] *Это был я сам, и я лежал на коленях Фрисляндера, озираясь по сторонам* Мои глаза шарили по комнате, а чужая рука приводила в движение мою голову. Затем я тут же увидел взволнованного Цвака и услышал его слова:

– Боже мой, да это же Голем!” [7, 61–62]

Читатель романа так и не узнает наверняка, в самом ли деле Атанасиус Пернат претерпевает все эти превращения, или его сны и галлюцинации всего лишь образно отражают сложный путь поиска героем своей человеческой идентичности. Важно другое: “жизнь человеческого духа” прослежена в романе Г. Мейринка “Голем” в её экстремальных проявлениях, в те моменты, когда драгоценные крупинки понимания собственной подлинности и своего предназначения достаются человеку граничным напряжением его душевных сил. Наполнить же литературное произведение столь напряжённым звучанием в более чем своеобразной тональности Мейринку удалось именно благодаря тому, что язык театра анимации, его фабульные мотивы и художественное мышление были на всех уровнях строительства романной формы – от сюжета и образно-ассоциативных линий до метафор в прямой речи персонажей – избраны основным принципом формообразования.

Литература

1. Русабров Є.Т. Типологія театру ляльок // Проблеми загальної і професійної педагогіки. Збірник наукових праць. Харків, 2000. – С. 61 – 70.

2. Русабров Е.Т. Мифология оживающей статуи в творчестве А. С. Пушкина // *Вісник Харківського університету № 449. Пушкін наприкінці ХХ століття.* – Харків, 1999. – С. 12 – 16.
3. Русабров Е. Т. Театр кукол-автоматов как культурологическая модель // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Випуск 7.* – К.: Науковий світ, 2001. – С. 96 – 103.
4. Proschan F. *The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects* // *Semiotica* 47-1/4. – 1983. P. 3 – 44.
5. Русабров Е. Т. Театр ляльок як типологічна модель режисерського театру // *Київське музикознавство. Збірка статей. Випуск 6.* – К., 2001. – С. 313 – 323.
6. Рудницький М. О романе Густава Мейринка "Голем" // Мейринк Г. Голем. – М.: *Известия*, 1991. – С. 5 – 8.
7. Мейринк Г. Голем. – М.: *Известия*, 1991. – 288 с.
8. Русабров Е.Т. Образ маріонетки в моделі світу Генріха фон Клейста // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Випуск 6.* – Харків, 2001. – С.96-103.

УДК 78.071.2 : 786.2 : 78.071.1 (Р:жм)

Ю. Попов*

С. РАХМАНИНОВ И ЕГО ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ

У статті розглядається піаністичне оточення Сергія Рахманінова. Автор прослідкував вплив сучасників на Рахманінова.

В статье рассматривается пианистическое окружение Сергея Рахманинова, прослеживается влияние современников на Рахманинова.

This article is says about the pianist milieu – contemporaries of Sergey Rachmaninov. The author also tries to trace influence of pianists of his time on Rachmaninov.

В статье анализу подвергается исполнительская среда, в которой разворачивается творческая деятельность зрелого Рахманинова-артиста. Эта среда и есть объект исследования. Предметом же изучения становится влияние данной среды на рахманиновское артистическое творчество. С такой точки зрения исполнительское искусство великого русского композитора ранее специально не рассматривалось. Подобный анализ может пролить дополнительный свет на генезис рахманиновского исполнительского стиля.



*© **ПОПОВ Юрий Кириллович** – старший преподаватель кафедры специального фортепиано ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Сопоставляя концертные программы, с одной стороны, Рахманинова-пианиста американского периода, с другой, его выдающихся современников, мы обнаруживаем, что в них есть много общего. В основном совпадает круг исполняемых авторов. Для исполнения отбираются почти одни и те же произведения. Серьезные, глубокие пьесы чередуются с откровенно развлекательными. Среди концертантов, гастролировавших в одно время с Рахманиновым в Америке и Европе вспомним выдающиеся имена Й. Гофмана, Й. Левина, Л. Годовского, Ф. Бузони, В. Горовица, А. Рубинштейна, И. Падеревского, Э. д'Альбера, Э. Зауера, М. Розенталя, М. Левицкого, Л. Орнштейна, И. Фридмана, Б. Моисеевича, К. Аррау, А. Корто, Э. Пегри, В. Бакхауза, А. Браиловского, С. Барера. Именно эти имена и определяли сущность тогдашнего мирового пианизма. При всем разнообразии их индивидуальностей, вкусов, творческих принципов, пристрастий, нетрудно заметить ряд факторов, которые позволяют сгруппировать названных артистов по определенным стилевым признакам. Основываясь на устойчивых доминирующих началах их искусства, следует сделать вывод о нескольких стилевых тенденциях в пианизме того времени. Одна из них – виртуозно-романтическая. К ней относились, прежде всего, Й. Гофман, А. Зилоти, Й. Левин, М. Левицкий, В. Горовиц – представители русской пианистической школы. Их игру отличали искрометная беглость, ошеломляющая мощь октав и аккордов, фресковость, а также изящество интонирования, законченность и совершенство выражения, содержательность фразировки, певучесть каждого второстепенного фактурного пласта, эмоциональная насыщенность, чувство меры.

Сходство, а точнее почти полное совпадение обнаруживается при сопоставлении перечней сочинений, исполняемых Рахманиновым и Гофманом. Есть основание предполагать, что искусство Гофмана служило Рахманинову в значительной мере образцом для подражания. Это касается не только репертуара, но и манеры игры. Обоих музыкантов объединяли определенный традиционализм во взглядах, вкусах и к тому же верность избранным еще в юности кумирам, каковыми являлись Шопен с Антоном Рубинштейном для Гофмана и Шопен с Чайковским для Рахманинова.

Гофман привлекал Рахманинова богатством своего артистического дарования. Он обладал как феерической техникой, в которой «виртуозная бравурность в октавах и аккордах, легкость и беглость в ажурных пассажах сочетались с редкой чистотой и отчетливостью игры» [2; 7], так и восхитительной звуковой палитрой. Его интонирование на рояле подкупало богатством тончайших динамических и агогических оттенков.

Интерпретации Гофмана отличались особой живостью, обаянием, поэтичностью, изяществом и при всем этом точно передавали букву авторского текста. Редкая память позволяла ему держать наготове огромный репертуар, основу которого составляли популярные произведения Людвиг-ван Бетховена, Феликса Мендельсона, Роберта Шумана, Фредерика Шопена, Ференца Листа и Антона Рубинштейна.

Заметим попутно, что рахманиновский репертуар почти тождественен и горовицевскому. Кроме того, у Й. Гофмана, С. Рахманинова и В. Горовица один и тот же подход к построению программ. Как правило, концерты открывались произведениями Баха, но не в оригинале, а в обработке Листа, Таузига, Бузони или Рахманинова. Затем исполнялись в очень небольшом количестве как бы «обязательные» пьесы из венской классики. Фундаментом же программ служили творения Листа и Шопена иногда с добавлением известных листовских или таузиговских транскрипций Шуберта вперемешку с салонными пьесами.

Еще со студенческой скамьи Рахманинова связывала творческая дружба с другим выдающимся русским виртуозом Иосифом Левиным. По свидетельству А. Гольденвейзера, их совместное музицирование нередко перерастало в увлекательные соревнования в пианистической беглости. Левин, как и Рахманинов, от природы был наделен уникальными техническими данными. Пианист слыл чемпионом среди «октавмастеров». «...Рахманинов и Левин играли эту вещь (Русскую рапсодию¹ – Ю.П.) на двух фортепиано; в конце там была октавная вариация то у одного, то у другого, и каждый поддавал темпу, и все ждали – кто кого переиграет, – у обеих кисть была феноменальная, но я помню, что «переиграл» все-таки Рахманинов» [11; 22].

Помимо выходцев из России виртуозно-романтическую ветвь в тогдашнем пианизме достойно представляли Л. Годовский, Э. д'Альбер, Э. Зауер, М. Розенталь, А. Браиловский, И. Фридман, молодые В. Бакхауз и К. Аррау. Они, иной раз, нанося ущерб содержательности и осмысленности, потрясали аудиторию сверхмощными шквалами октав, рассыпая стальных пассажей, предельной отчетливостью двойных нот.

Среди перечисленных концертантов особой рафинированностью пианистического мастерства выделяется Л. Годовский. Он, согласно классификации исполнительских типов, разработанной Д. Рабиновичем, – несомненно, музыкант рационального склада, хотя его игра всегда была согрета чувством, но-своему поэтична, что и позволяло пианисту убедительно трактовать произведения Шопена.

Для Годовского характерна способность рельефно воспроизводить сложнейшие в виртуозном отношении контрапунктические сочетания голосов. Видимо, поэтому, транскрибируя чужие произведения, он насыщал их изложение изощренными орнаментально-полифоническими изысками. Такова фактура в его транскрипциях миниатюр клавесинистов, вальсов Й. Штрауса, этюдов Ф. Шопена и т.д. И, тем не менее, при всей виртуозности многосложной фактуры, обработанные Годовским пьесы выглядят весьма академично, но, разумеется, лишь настолько, насколько академизм позволителен в границах жанра транскрипции. Достижения Годовского в области обработки чужих сочинений представляли несомненный интерес для Рахманинова, который также обладал исключительным полифоническим слухом и умел создавать не менее тонкие кружева из сплетений многочисленных мелодических линий. Некоторые из обработок Годовского, например, этюдов Шопена, служили Рахманинову инструктивным материалом для пианистического тренажа («...в частной обстановке, для собственного удовольствия блестяще исполнял он такие архитрудные вещи, как, например, известные транскрипции Шопена-Годовского, — предмет вождления многих чемпионов фортепианной техники» [4;283]). Другие же стали образцами для создания собственных транскрипций. Интересно в этом отношении происшедшее с романсом Ф. Шуберта «В путь» из цикла «Прекрасная мельничиха», который был сначала транскрибирован Годовским, а вслед за ним и Рахманиновым.

Пример 1 а. Ф. Шуберт – Л. Годовский «Куда»

¹ Юношеская пьеса С.Рахманинова.

Пример 1 б.Ф. Шуберт – С. Рахманинов «Куда»



Дань уважения польскому пианисту Рахманинов засвидетельствовал, посвятив ему свою Польку В.Р., фактура которой содержит немало приемов, используемых Годовским. Некоторые транскрипции Годовского вошли в концертные программы Рахманинова.

Разумеется, нет необходимости останавливаться на каждом крупном пианисте виртуозно-романтической ветви, потому что и изложенного хватает для того, чтобы составить вполне определенное представление об этом стилевом направлении.

С другой стилевой тенденцией в пианизме того времени, которую называют эмоционалистской, связаны имена И. Падеревского, А. Корто, Ар. Рубинштейна, В. Пахмана и многих других. Техника никогда не была самой сильной стороной этих артистов. Однако в их игре были другие замечательные качества. Она отличалась эмоциональной приподнятостью, пылкостью, непосредственностью. Пианисты данной тенденции в большей степени, чем виртуозы, отдавались стихии сиюминутных чувств и настроений.

Патриархом среди эмоционалистов той поры справедливо зовут И. Падеревского. Его игра, по свидетельству А. Корто, отличалась редким благородством и пылкостью [6; 5]. Однако глубина, поэтичность, тонкость его интерпретаций имели салонно-элегический оттенок, который проявлялся в чувственных *ritenuti*, характерном отставании правой руки от левой, общей размельченности изысканной фразировки и динамики. С наибольшей полнотой эти черты проявились в его интерпретациях Шопена.

Одним из крупнейших представителей рассматриваемой пианистической ветви считают А. Корто, прославившегося в качестве

вдохновенного интерпретатора, главным образом, романтической музыки, и в первую очередь Шопена и Шумана, творчество которых было представлено в его программах почти в полном объеме. «Шопена играют не пальцами, но сердцем и фантазией», – это было кредо А. Корто-интерпретатора [10; 278]. В обширный репертуар пианиста входили также сонаты, рапсодии и транскрипции Листа, крупные сочинения и миниатюры Мендельсона, Бетховена, Брамса. Как и Рахманинов, Корто особенно часто играет сонаты, баллады, прелюдии Шопена, Фортепианный концерт Шумана, «Серьезные вариации» Мендельсона, «Приглашение к танцу Вебера», Си-минорную сонату и Вторую рапсодию Листа.

Близок к А. Корто страстностью, непосредственностью исполнения, моментом творения произведения на глазах у публики знаменитый Аргур Рубинштейн. Показательна в этом отношении его высказывание: “...если в исполнении отсутствует какая-то доля импровизационности, оно мертво” [9; 38].

Примечательными чертами пианиста были умение охватить произведение целиком, сфокусировать внимание слушателей не на филигранной отделке фраз и фактурных деталей, а на образном строе музыки, идейно-художественной сущности пьесы. Рельефность, речевая выразительность интонирования сочетались с широтой подачи мелодических линий. Игра на рояле являлась для него не просто профессией. Она составляла сущность его «Я», становилась естественной формой его существования. Это был не столько способ передачи определенных, зафиксированных прежде на бумаге нотных знаков, но могучая сила, увлекавшая потоком мысли и чувства, исходившим от этого человека и вселявшим в аудиторию заряд жизненной энергии, сильнейшие духовные импульсы. Это вовсе не значит, что Рубинштейн был «первым среди пианистов», как для красного словца любили иногда выразиться репортеры. Но одно неоспоримо – его интерпретации были и останутся олицетворением той радости жизни, какую только способно передать искусство. «Талант Рубинштейна всегда изумляет и покоряет своей искренностью, живой и горячей речью, обращенной к слушателям. Его могучий голос свеж и молод», – писал Э. Гилельс. На вопрос: «Являетесь ли в глубине души романтиком?» он решительно отвечал: «Нет!». И пояснял: «Я абсолютно не «специалист» и отстаиваю это твердо, даже страстно». Его взгляды на романтику в музыке своеобразны – к числу романтиков он относил тех, кто ломал устоявшиеся каноны, подобно Бетховену или Берлиозу, но зато категорически отказывался признать таковым Шопена. Отнюдь не только романтическим был и его репертуар,

охватывавший все богатство фортепианной музыки от Баха, Гайдна, Моцарта до Стравинского и Шимановского. Стиль его никак не укладывался лишь в рамки романтизма: он умел играть по-разному – и с романтической свободой, и с подчеркнута строгой классичностью. И если он, все же был «рыцарем романтики», то не в школярском понимании, а в ином, более широком смысле этого слова, подразумевающим коренной водораздел между романтизмом и рационализмом в исполнительстве. В том высоком смысле, о котором говорил Я. Флиер: «Его романтизм – это возвышенное, пламенное песнопение всему прекрасному на земле, природе и человеку» [3].

Неугасимый оптимизм был жизненной философией Ар. Рубинштейна и давал мощный стимул его творчеству. Счастливым виртуозом назвал его Т. Манн [7; 234]. «Я считаю себя счастливейшим человеком среди всех, кого мне довелось встретить, – говорил он. – Когда я сажусь за рояль, мои болезни проходят, и я безумно счастлив». И это были не красивые слова: их искренность ощущали все, кто слушал его игру, ибо этим ощущением счастья от общения с искусством, счастья познания красоты, добытой в буквальном смысле собственными руками, он щедро делился с людьми.

Пианист по праву достоин рыцарского звания и как пропагандист современной музыки. Как известно, его внимание привлекала музыка Шимановского, Гранадоса, Альбениса, де Фалья, Вила Лобоса. И все же особенно убедительным Рубинштейн был в исполнении произведений Шопена и Брамса.

Завершая обзор пианистов эмоционалистского направления, заметим, что в отличие от виртуозов они почти не прибегали в своих концертных выступлениях к развлекательным пьесам и транскрипциям, как это имело место и у Гофмана, и у Годовского, и у Рахманинова.

Существенно обновляет пианистическое искусство в конце XIX-го – первой трети XX-го века Ф. Бузони, обогащая его неоклассицистскими идеями. Творчество Бузони было направлено на достижение новых масштабов и глубин в исполнительстве. Колоссальная техника пианиста, основанная на так называемом принципе «плоскостей», который проникал во все сферы пианистического выражения (динамику, артикуляцию, агогику, педализацию, колористику) [5; 76], подчинялась воплощению сложных интеллектуальных замыслов, созданию грандиозных архитектурных структур и позволяла добиваться исключительной выпуклости почти театральных образов.

Ф.Бузони внес значительный вклад в создание современной теоретической концепции подходов к интерпретации музыкальных произведений, отстаивая право артиста на субъективность трактовки произведения. Он считал возможным и даже порой необходимым прибегать к изменению авторского текста, чтобы достигнуть большего соответствия между замыслом композитора, запечатленным в нотных символах, и индивидуальностью исполнителя. Его транскрипции произведений Баха и Листа вошли в репертуар крупнейших пианистов того времени, в том числе и Рахманинова.

Таким же своеобразным и последовательным был Бузони и в отборе репертуара: он не играл развлекательных пьес, ограничившись в основном исполнением произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена и Листа. Для Бузони творческие завоевания Баха и Листа были «альфой» и «омегой» его искусства [5; 51]. Наследие пяти упомянутых композиторов представлено в репертуаре итальянского мастера с исчерпывающей полнотой. Пианист также пропагандировал мало популярные сочинения других авторов, заслуживающие, с его точки зрения, внимания слушателей.

Искусство Бузони, обращенное к разуму, логике, концептуальному мышлению, опиравшееся на идеи неоклассицизма в целом, нашло своеобразное преломление в пианизме А. Шнабеля и некоторых других артистов, дав начало мощному пианистическому направлению XX века, которое Д.Рабинович именует «лирико-интеллектуальным» [8; 176].

А. Шнабель – крупнейший представитель австрийской пианистической культуры первой половины прошлого столетия. Восприняв многое от Т. Лешетицкого, у которого учился, он, однако, и в выборе репертуара, основанном почти исключительно на произведениях Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, и в построении концертных программ по монографическому принципу (вечера сонат Бетховена или другие монографические циклы) шел новаторским путем. Игра Шнабеля, как и в случае с Ф.Бузони, синтезировала классическое и романтическое начала. Артистический облик пианиста отличали серьезность, сдержанность и благородство, обогащенные высоким лиризмом и поэзией. Эти качества проявлялись особенно сильно при интерпретации музыки Бетховена и Шуберта. Впрочем, и в трактовке Моцарта или Брамса мало кто мог с ним сравниться. Ничего внешнего в манере игры, никаких лишних движений, жестов, поз.

Пианистам неоклассицистского течения (помимо Ф. Бузони и А. Шнабеля, к этой группе следует отнести Э. Петри, В. Гизекинга,

В. Кемпфа, Э. Фишера, В. Бакхауза и др.) были чужды акцентированное проявление субъективного начала, повышенная экспрессия. Упомянутые исполнители тяготеют к объективному воссозданию авторского замысла, к интеллектуальному через преодоление эмоционального начала, к глубокой содержательности и, вместе с тем, простоте творческого высказывания.

И в рахманиновском исполнении любой пьесы чувствуется, что он – абсолютный властелин формы, что артист полностью владеет ею, позволяя себе любые, какие сочтет необходимыми, изменения, акценты, добиваясь убедительного воплощения своего понимания смысла данного произведения. «Его царственный стиль, сочетание величия и мягкости, достоинства и изящества, точности и смелости, его непринужденность и отдача всего себя целиком – все это было совершенно неподражаемо», – писал А. Шнабель [1; 99].

Рахманиновские *tubato* и *espressivo* всегда находятся в равновесии с основным ритмом и темпом, в контакте с главным смыслом исполняемого, одухотворяя звуки, оживляя музыкальные элементы. При этом отчетливо ощущается динамизация всех исполнительских средств, особенно ритма, отличающегося декламационной выразительностью и рельефностью.

Неоклассицистские идеи Рахманинова, преломленные в его пианизме, вместе с аналогичными идеями Бузони и его последователей, готовили почву для дальнейшего развития фортепьянного исполнительства. Недаром у обоих художников можно найти некоторые общие черты: продуманность, цельность формы, возводимой из крупных конструкций, уравновешенность образующих ее частей, наполнение их глубоким содержанием, графическая четкость фактурных линий, рельефность мелодического рисунка при явственном присутствии сильного субъективного начала. Обоих артистов сближало также серьезное отношение к музыке и ее предназначению, чувство ответственности не только перед аудиторией, но и перед собой.

И Бузони, и Рахманинов, каждый по-своему, пролагали новые пути в исполнительстве XX века, отказываясь от господствовавшей в то время салонной манерности, которая проявлялась в чрезмерной чувственности, преувеличенной патетике и нарочитом виртуозничестве.

Итак, в фортепианно-исполнительской среде, которая окружала С. Рахманинова, нам удалось выделить три основные стилистические тенденции: виртуозно-романтическую, эмоционалистскую и неоклассицистскую. Артистическое искусство С. Рахманинова ни к одной из этих тенденций в полной мере, разумеется, отнести нельзя. Однако присутствие отдельных, стилистически значимых их элементов в творчестве Рахманинова-артиста не подлежит сомнению, что вытекает из

проделанного нами краткого анализа. Отсюда напрашивается вывод, что феномен рахманиновского исполнения основан на сложном синтезе порой противоположных стилистических направлений и выступает как своеобразное обобщение исполнительских завоеваний первой половины XX века.

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. III. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
3. «Известия» от 30 сентября 1964 года.
4. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: Советский композитор, 1973. – 354 с.
5. Коган Г. Феруччо Бузони. – М.: Советский композитор, 1971. – 461 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
7. Манн Т. История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа. – Собр. соч., т.9. – М.: Молодая гвардия, 1960. – 376 с.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. – Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1979. – 320 с.
9. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1981. – 229 с.
10. Современные пианисты: сост. Григорьев Л., Платек Я. – М.: Советский композитор, 1977. – 130 с.
11. Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов – М., 1984.

УДК 786.2:78.0712(71)

И.Сухленко*

ТВОРЧЕСТВО ГЛЕНА ГУЛЬДА В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

У статті розглядаються питання формування індивідуального виконавського стилю та участі традицій у цьому процесі на прикладі творчості канадського піаніста Глена Гульда.

В статті розглядаються проблеми формування исполнительского стиля и, в частности, роль традиций в этом процессе на примере творчества канадского пианиста Глена Гульда.

Some problems of the performance style development and in particular – the role of traditions in this process are viewed as an example in the creative work of the famous Canadian pianist Glenn Gould.



*© СУХЛЕНКО Ирина Юрьевна – ассистент-стажер кафедры специального фортепиано ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Проблемы, связанные с творчеством исполнителя, относятся едва ли не к самым обсуждаемым в современном музыковедении. Сегодня как никогда активно обсуждается роль исполнителя, проблемы формирования исполнительского стиля. Однако, несмотря на некоторые успехи в разработке отдельных вопросов теории и истории исполнительства (работы Н. Корыхаловой, В. Москаленко, В. Медушевского, О. Котляревской), на данный момент не существует общепринятой концепции интерпретологии.

В наше время, с его многообразием стилей и направлений в искусстве, очень важным оказался вопрос о факторах обуславливающих исполнительскую стилистику. Можно обозначить пять таких факторов:

1. Личностные качества артиста, направленные на раскрытие содержания музыки и определяющие исполнительский тип (рациональный, виртуозный, эмоциональный или интеллектуальный, согласно классификации Д. Рабиновича).
2. Отношение исполнителя к тем или иным традициям интонирования, идущим из глубины времен или окружающим его сегодня.
3. Определение зоны исполнительского творчества, которая простирается от попыток проникновения в авторский замысел до свободной его обработки.
4. Инструментарий.
5. Условия исполнения: запись, концерт и т.д.

Предмет исследования в данной работе – значение традиций исполнительства и современной культурной ситуации в формировании творческих концепций конкретного художника-исполнителя. Объектом исследования является творчество канадского пианиста Глена Гульда.

Каждый артист, отличаясь оригинальностью и неординарностью решений, работает в определенной системе эстетических координат, присущих данной эпохе. Но, работая в заданной системе, он и преобразует ее, и сам трансформируется под ее влиянием. Даже о таком великом возмутителе академического спокойствия, каким являлся Глен Гульд, можно сказать, что он был типичным представителем своего времени, и более того – продолжателем традиций великих мастеров прошлого.

XX век в музыкальном искусстве – эпоха величайших контрастов. Ее отличает размах творческих поисков и в то же время приверженность традиции. В пианистическом искусстве равноправно сосуществовали три основных идейно-эстетических направления: «романтическое», «неоклассическое», «авангардистское». Все эти направления в той или иной мере повлияли на формирование исполнительского стиля Гульда.

Начнем с парадоксального, казалось бы, утверждения – творчеству Гульда присущи черты романтического художника. Благодаря им, можно указать на связь искусства Гульда с пианизмом XIX века.

Романтизм, господствующий в XIX веке, разрушил каноны предшествующих эпох и положил начало новому этапу истории музыки. Его сущностные черты – столкновение различных творческих методов, широкое разнообразие стилей, предельная индивидуализированность эстетического сознания. Эта эпоха породила плеяду блестящих музыкантов, изменивших представление о месте исполнителя в музыке. Интерес к виртуозной стороне, к техническим достижениям, отодвинул на второй план проблемы соответствия исполнительских концепций композиторскому замыслу.

Следует отметить, что в целом исполнительское творчество более консервативно, чем композиторское, и развивается с некоторым отставанием от последнего. Ведь работая на публике, исполнитель вынужден учитывать и ее предпочтения. Публика же предпочитает слушать что-то знакомое и известное и с неохотой идет на концерты, где заявлены новаторские произведения современных ей композиторов. Таким образом, исполнитель, казалось бы, не должен обращать внимание на изменения в композиторском искусстве. Поскольку вовсе не учитывать эти изменения невозможно, то возникает ситуация, когда произведения мастеров прошлого исполняются с поправкой на современные реалии, с учетом новаций, произошедших именно в композиторской технике. Яркий тому пример история интерпретации произведений Баха.

К исходу XIX столетия в творчестве композиторов все более явно обозначался кризис романтизма. Одновременно ширилось движение за возрождение в обновленном виде традиций барокко и классицизма, хорошо забытых к тому времени. Однако в среде пианистов еще долго господствовали романтические идеалы. Одной из наиболее устойчивых и универсальных идей романтизма была ярко выраженная экспрессия исполнения. Все большие требования предъявлялись к виртуозному мастерству пианистов. Эти тенденции оставались жизнеспособными на протяжении долгого времени.

Многим пианистам XX века оказались близки романтические идеи с их субъективным, личностным началом в искусстве. Таким пианистам как Ф. Бузони, М. Юдина, Г. Гульд было свойственно выражать в музыке, прежде всего «себя», а не авторский замысел. Их интерпретационные решения продиктованы не почтением перед гением композитора, а личным отношением к исполняемому. Отсюда и необычность исполнительских

решений, и вольности при воспроизведении «буквы» текста. Не важно музыка какого композитора звучит в исполнении Гульда, мы безошибочно определим исполнителя. Автор для Гульда – лишь зеркало, в котором отражается внутренний мир пианиста.

Личности Гульда свойственно еще одно яркое качество героя-романтика: одиночество, противопоставление себя обществу. На протяжении всей жизни, он не только держался особняком: не участвовал в модных тогда конкурсах, ушел со сцены, но и намеренно шокировал обывателей, публично развенчивая общепринятые истины (чего стоят хотя бы его заявления об отмирании жанра концерта).

Не менее важной составляющей гульдовского стиля был неоклассицизм. Зародившись на рубеже XIX-XX столетий как альтернатива романтизму, он доминировал на всем протяжении века двадцатого. Пианисты нового поколения ратовали за обращение к опыту прошлого, бережное отношение к замыслу композитора. Они не были, конечно, откровенными антиромантиками, включали в программы романтические произведения, но им были чужды проявления ярко выраженного субъективного начала и повышенной экспрессии. Что касается установки на субъективность или объективность в исполнении, начинает ощущаться крен в сторону последней. Предвестником грядущих изменений был Ф. Бузони. Являясь пианистом, во многом опирающимся на романтизм, защищая право исполнителя на субъективное творчество и активное отношение к исполняемому, он, тем не менее, выступал за верность «букве» авторского текста, осуждая исполнительский произвол, вызванный лишь желанием блеснуть неожиданными находками. Позиция Ф. Бузони имела большое значение для возрождения аутентичного исполнения музыки Баха.

В гульдовских интерпретациях баховских произведений мы находим очевидные следы влияния Ф. Бузони. Следуя бузониевским идеям, Г. Гульд выстраивает свои интерпретации из крупных целостных конструкций, отказываясь от «элегантных нюансов», «кокетливых» ускорений и замедлений, педальных эффектов, в пользу ступенчатых «террас» в духе органных принципов регистровки. Заметим попутно, что Гульд в детстве играл на органе и выступать начал как органист. Это не могло не оказать влияния на его исполнительскую манеру. Органное исполнительское прошлое особенно сказалось на артикуляции. Но ведь и Бузони указывал, что искать прообраз фортепианной игры в пении – заблуждение, так как по природе фортепиано наиболее соответствует поп

legato. Таким образом, мы можем утверждать, что эстетические идеи Гульда подпитывались традициями, зародившимися на заре XX века.

Изменения в интерпретационной культуре XX века были спровоцированы новыми веяниями в композиторской технике. В музыкальной истории начало века характеризуется „иссыханием“ позднеромантических стилей и тесно с ними связанной красочно-колористической манеры письма. Тяготение к камерности, к композиционной ясности стало почти всеобщим. Возрождается интерес к линейной полифонии, композиторов привлекают конструктивные решения музыки во времени и пространстве (с неизбежной схематизацией фактуры), отсюда – главенство неоклассической тенденции.

Новая эстетика порождает изменения в представлении о роли исполнителя. Время художественного «произвола» проходит. От пианистов ждут не интерпретации, а *исполнения*, следования «букве и духу» произведения, а не выражения субъективного. Еще в начале века подобные требования выдвинула «заинтересованная сторона» – композиторы, не желавшие, чтобы их интерпретировали (М. Равель, И. Стравинский, А. Онеггер).

Кроме того, тенденция к усилению рационального начала в музыкальном исполнительстве отчасти связана с набирающей темпы технической революцией, когда методы научного познания распространили свое воздействие далеко за пределы привычных сфер. В то время, когда понятие «современное мышление» раскрывается во многом через такие категории как ясность, точность, конструктивная определенность, строгая логичность и дисциплинированность, не вызывает удивления всеобщее увлечение объективным исполнением и отказ от яркого выражения чувственности.

На сцене доминирует тип гармонично-уравновешенного пианиста, синтезирующего различные исполнительские традиции, обычно неоклассического направления. Объективное, интеллектуальное начало, тщательная продуманность интерпретации и тонкий расчет во всем, начиная от концепции целого до мельчайших подробностей, выдвигается у большинства исполнителей на первый план. Высочайшие требования предъявляются к техническому мастерству. В репертуаре намечается тенденция к отказу от романтической фортепианной литературы в пользу музыки доклассической и современной.

Несомненно, эти изменения повлияли на культуру фортепианной игры. Требование исторической достоверности заставило исполнителей внимательнее отнестись к первоисточникам и послужило причиной

возникновения нового пласта исполнительской культуры, связанного со старинной музыкой. Наряду со свободным отношением к музыке старинных мастеров (вплоть до переложений в джазовой манере) бытует требование строгой передачи, вплоть до возрождения старинного инструментария. Аутентичный инструментарий, в свою очередь, раскрывает давно утраченные навыки музицирования, с помощью которых мы по-новому оцениваем эстетическую ценность старинных произведений. В этом смысле Г. Гульд, играющий Баха на органе и клавишине и переносящий принципы, характерные для органно-клавирного исполнительства на фортепиано, близок направлению, представленному В. Ландовской, П. Миссом, Р. Кирпатриком, П. Бадурой-Скодой, А. Любимовым.

Для исполнителей, не отдающих явного предпочтения старинной музыке, также отходит на второй план репертуарный пласт романтической музыки. Выходят из «моды» ранее популярные транскрипции, виртуозные пьесы, любимые Л. Годовским и А. Рубинштейном. Основу репертуара М. Юдиной, А. Шнабеля, Ф. Гульды и, конечно же, Г. Гульда составляет музыка доклассической, классической и современной эпох. Подобно мастерам прошлого, считавшим просветительскую составляющую своей деятельности крайне важной (от Ф. Мендельсона, воскресившего музыку И.С. Баха, до А. Шнабеля, знакомявшего слушателя с полным бетховенским фортепианным наследием), Глен Гульд внес огромный вклад в популяризацию современной музыки. Он и сам писал музыку, что, несомненно, наложило отпечаток на его исполнение. В его игре всегда четко прослеживается композиторское начало – наличие точного плана. Для Г. Гульда очень важна была структура произведения, ясность и стройность концепции. Более того, он считал, что и для его любимых композиторов Баха и Гиббонса, структура в произведении являлась главным.

Повышенное внимание к нотному тексту со стороны многих исполнителей привело к тому, что именно структура произведения была поставлена во главе угла исполнительского процесса. Для артистов, придерживающихся данного мнения – Э. Петри, Р. Казадезюс, Л. Оборин, М. Воскресенский – «музицирование не стихийный процесс, а последовательное раскрытие художественной логики материала. Не спонтанное волеизъявление, а красиво и тщательно осуществляемое «строительство». Эти артисты неизменно внимательны к эстетическим качествам музыкальной формы: соотношению целого и частей, стройности формы, выверенности пропорций» [8, с. 223].

Господство неоклассических тенденций в исполнительском искусстве имело и отрицательные стороны. Впервые о них заговорили в послевоенные годы. Имеются в виду ослабление непосредственных эмоциональных связей между артистом и публикой и ограничение классицистскими догмами интерпретационной свободы исполнителя. Для многих пианистов стилевая точность прочтения стала одним из наиболее устойчивых критериев художественности интерпретации. Задача стиливой достоверности, проникновения в идеи автора, как правило, отождествляется с прочными традициями исполнения того или иного произведения. Даже у пианистов-романтиков XX века есть приверженность определенному исполнительскому эталону, если не сказать клише.

В работах Г. Нейгауза, Д. Рабиновича, Г. Цыпина отмечается возросший рационализм в творчестве молодых. Действительно, в искусстве ряда музыкантов, сформировавшихся в послевоенную пору – Н. Петров, В. Крайнев, А. Наседкин, А. Любимов – становится больше трезвой расчетливости, практической целесообразности и, соответственно, меньше душевной открытости, импульсивности, романтической окрыленности мировосприятия.

Свою роковую роль сыграли в этом получившие широкое распространение в XX веке исполнительские конкурсы. Этим испытаниям современные исполнители обязаны своим высоким техническим мастерством. Техничность стала видовым качеством, присущим не одному-двум или нескольким артистам, а едва ли не всем, кто завоевывает в эру конкурсов право на эстраду. Музыкальные состязания также требуют от молодежи таких необходимых качеств, как сценическая стабильность, устойчивость, прочность. Но в силу своих особенностей (например, присутствие в составе жюри мастеров, представляющих различные стили исполнения), конкурсы вырабатывают у современного концертанта такое качество, как универсализм в отношении музыкальных стилей и направлений. Однако стремление исполнителей расширить стиливой диапазон своего творчества, зачастую оборачивается неспособностью достигнуть подлинно значительных результатов в интерпретации конкретного стиля: ровное начинает подменять собою яркое.

Еще одно следствие объективизации исполнения – эмоциональная отстраненность. Если корифеи романтического пианизма играли на публике и для публики, то пианистам XX века свойственна эмоциональная отстраненность. Вот как характеризует эту особенность Г. Коган: «Прежние исполнители, играя, вели как бы своеобразный диалог с

аудиторией; их искусство в сильнейшей степени зависело от ее реакции; в отсутствии слушателей оно теряло лучшие свои качества, потухало, тускнело – порой до неузнаваемости. Любитель парадоксов мог бы сказать, что пианисты былых времен играли не столько на клавишах рояля, сколько на струнах человеческих душ; инструмент и произведение были для них медиумом, средством воздействия на слушателей. Этой страстной обращенности к слушателям, «общительности», по терминологии Б. Асафьева, не чувствуется в игре нынешних пианистов; в ней скорее сквозит стремление забыть – в момент исполнения – о публике, остаться наедине с произведением. Слушатели хотя и присутствуют при этом акте музицирования – пожалуйста, это их дело; им нравится эта музыка, моя интерпретация – очень хорошо, очень приятно; но для меня, исполнителя, их присутствие не необходимо, не обязательно, я могу обойтись и без них и буду при этом играть с не меньшим удовольствием, так же хорошо, а может быть, даже еще лучше. Недаром Гульд, как известно, прекратил вовсе публичные выступления, предпочтя только записывать свою игру на пластинки» [2, с. 81].

Г. Гульд действительно отказался от публичных выступлений. В какой-то степени это было обусловлено его личностными особенностями. Кроме того, такое решение было своеобразным выражением протеста против ситуации, сложившейся в концертной практике. Пианист не считал необходимым идти на поводу у публики, привыкшей к строгому академическому исполнению. Ведь концерты середины прошлого столетия чем-то напоминали японскую «чайную церемонию». Артист *исполняет* хорошо известное произведение в общепринятой трактовке, а публика слушает хорошо известное произведение в общепринятой трактовке и строго следит за соблюдением всех деталей. Церемониал соблюден – и все довольны. Именно о таком концерте говорил Гульд, утверждая, что жанр концерта изжил себя и скоро прекратит существование [11, с. 5]. Этот тезис Г. Гульда настолько поразил многих, что они не дочитали статью Гульда «Перспективы звукозаписи» до конца и поэтому не смогли оценить по достоинству те мысли, которые в ней содержатся. В некоторой степени в этом повинен сам Гульд. Его манера держать себя, шокировавшая при личном общении, в полной мере отражена и в его печатных работах. Ему свойственна тяга к громким заявлениям и провоцирующим высказываниям. Кроме того, у Гульда своеобразная речь и, соответственно, стиль письма (поэтому его работы очень сложны для перевода). Но те перспективы, которые он изложил в напумевшей статье, начинают сбываться. И, что еще более интересно, не являются мнением

эксцентричного одиночки, а переключаются с мыслями других известных людей.

Новый технический уровень звукозаписи открыл перед исполнителями огромные возможности, но еще большие – перед слушателями. Человеку, желающему послушать музыку не обязательно идти в концертный зал: находясь дома, он может выбирать, что слушать и в каком исполнении. Владея техникой звукомонтажа, слушатель может корректировать исполнение по своему вкусу. Изменять темповые, регистровые соотношения, сопоставлять исполнения разных пианистов. Именно о возникновении подобной ситуации и пишет Г. Гульд.

Эти идеи не были оторваны от общих тенденций культуры XX века. Концепция «открытого произведения», предусматривающая небывалую прежде свободу интерпретации музыкального сочинения и исполнителем, и слушателем, высказывалась П. Булезом, К. Штокхаузеном [10, с. 40] и была окончательно оформлена итальянцем Умберто Эко в работе «*Historie de la musique*» [1, с. 36].

Также следует упомянуть о значении открытий Г. Гульда в области звукозаписи. Его находки (многоканальная запись, «суперзапись») не утратили своего значения и сегодня. И хотя Гульд до сих пор является единственным, кто полностью отказался от публичных выступлений, его идеи в технике звукозаписи применяются до сих пор и имеют своих последователей. Например, К. Захарияс не только перенял идею Г. Гульда о смещении звуковых потоков от разных микрофонов, но и развил ее, сочетая в конечной записи варианты, полученные в акустически разных помещениях и выстраивая из них особую пространственную драматургию произведения. Так возникают ни с чем не сравнимые эффекты трехмерного звучания.

Основываясь на вышесказанном, можно отметить, что не смотря на очевидную связь искусства Гульда с неоклассическим направлением (выбор репертуара, тяга к объективизации исполнения, конструктивизм и некоторая эмоциональная отстраненность), неоклассическая составляющая являлась для Г. Гульда не догмой, а лишь «базой», основой мастерства и толчком к дальнейшему творческому развитию.

Яркими, самобытными чертами исполнительского стиля пианист обязан новому эстетическому направлению в искусстве XX века – авангарду.

Новое искусство разрушило зависимое положение исполнителя. Отныне он становится не только исполнителем воли автора, но и творцом произведения. Новые эстетические идеалы декларируют свободу

исполнителя, а равно и слушателя от композиторского произвола. Поиски новых прочтений – отличительная черта пианизма 60-х годов. В зарубежном исполнительстве наблюдаются с одной стороны – продолжение академических традиций исполнения с элементами стилизации (П. Бадура-Скода, П. Мисс, Р. Кирпатрик), с другой – сочетание субъективистских тенденций с элементами классицизма (Г. Гульд, Ф. Гульда, Д. Баренбойм, Ф. Сай). Обнаруживаются и иные попытки отхода от традиционализма, в частности, экспериментальное прочтение бетховенских сонат австрийским пианистом Р. Вудвортом, с применением сонорных эффектов.

Выводы. В творчестве Г. Гульда не только нашли отражение основные интерпретаторские стили и направления XX века, но и его творчество в свою очередь оказало существенное воздействие на дальнейшее развитие идеологии исполнительства. В частности, не вызывает сомнений, что гульдовские интерпретации Баха совершили переворот в традиции исполнения произведений великого кантора и, что еще более важно, возродили угасающий интерес к ним. Когда Гульд решил записать «Гольдберговские вариации», никто не верил в успех этой затеи (это несовременно и не привлечет слушателя), но реакция публики была ошеломляющей. Записи Баха, сделанные Г. Гульдом, до сих пор пользуются спросом и вызывают горячие споры. Конечно, это вызывало желание подражать (Ф. Сай). Кроме того, манера Гульда мыслить любую фактуру полифонически, несомненно, наложила отпечаток на стиль игры многих артистов. Запись В. Ашкенази «Этюдов-картин» С. Рахманинова является лучшим тому подтверждением. Порой из-за исключительной выпуклости исполнения каждой мелодической линии, кажется, что играет не В. Ашкенази, а Г. Гульд. И лишь колористическая трактовка фортепиано русским пианистом, абсолютно не свойственная канадцу, убеждает нас в обратном.

На примере творчества Глена Гульда мы можем говорить о том, что индивидуальный исполнительский стиль формируется на основе живых традиций интонирования, присущих данной эпохе и исполнительских традициях прошлого. Эти традиции, преломившись сквозь призму индивидуальности, породили новое художественное явление – индивидуальный исполнительский стиль, который оказал существенное влияние на дальнейшее развитие исполнительского искусства.

Литература

1. Казан М. Музыка в мире искусств. – Санкт-Петербург, 1996. – 232 с.
2. Коган Г. Вопросы пианизма. – М.: Сов. композитор, 1968. – 462 с.

3. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
4. Корыхалова Н. Заукозатись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство. – Вып. 8. – М.: Музыка, 1973. – С. 102-141.
5. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. – М.: Сов. композитор, 1979. – 320 с.
6. Сирятський В. Глен Гульд та його виконавське світовідчуття. – Харків: Факт, 2003. – 54 с.
7. Рассказывает Глен Гульд. – Сов. музыка, 1974, №6. – С.135-138.
8. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. – М.: Сов. композитор, 1990. – 328 с.
9. Ostwald, Peter F. Glenn Gould: the ecstasy and tragedy of genius. – Toronto, 1997. – 350 p.
10. Sessions Roger. Problems and issues facing the composer today. N.-Y.: Musical Quarterly, 1960. – 254 с.
11. Glenn Gould. The Prospects of Recording // High Fidelity Magazine. - vol. 16, no. 4, April 1966, pp. 46-63

УДК 681.817.6.004.69 (73)

Н. Башмакова*

ПРОЦЕСС МОДЕРНИЗАЦИИ МАНДОЛИНЫ В АМЕРИКЕ

Досліджується процес створення американського різновиду мандоліни, що трактується як етап розвитку інструменту.

Исследуется процесс создания американской разновидности мандолины, трактуемый как этап развития инструмента.

There is under study the process of creation of an American variety of the mandoline which is viewed as a stage of the instrument development.

Актуальность темы обусловлена с одной стороны просматривающейся на протяжении XX века тенденцией ренессанса мандолины, с другой сохранением первоначальной широты применения инструмента в различных сферах музицирования – как домашнего, так и концертного. Указанные процессы требуют научного осмысления.

Объектом исследования в данной работе является рассмотрение исторического процесса развития мандолины от ее зарождения вплоть до современного этапа. Предмет исследования образует рассмотрение функционирования мандолины в современной музыкальной культуре (на примере США).



*© **БАШМАКОВА Наталья Викторовна** – старший преподаватель кафедры народных инструментов Украины ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Осмысление процесса модернизации мандолины в Америке немислимо без обращения к ряду вопросов, выяснение сущности которых должно предварить исследование аспектов преобразования инструмента. В числе проблем, требующих разрешения:

- установление генезиса мандолины,
- приведение ее научного описания,
- осмысление особенностей применения инструмента в европейской композиторской и исполнительской традициях,
- выявление предпосылок модернизации мандолины, сложившихся в Америке в конце XIX столетия.

В отечественной литературе мандолина, ставшая объектом модернизации в Америке, традиционно именуется неаполитанской [3, 4, 7], тогда как в зарубежной научной мысли она же обозначается, в основном, как классическая [9, 11]. Во избежание терминологических неточностей и несообразностей в данной работе предлагается трактовать оба приведенных определения мандолины как тождественные или синонимические.

Классическая мандолина в относительно совершенном виде сформировалась во второй половине XVII столетия, в Неаполе. Однако в Италии в это время существовали и другие местные разновидности этого инструмента, отличавшиеся от неаполитанского образца формой корпуса, длиной грифа, количеством струн, строем. В частности, мандолина, бытовавшая во Флоренции, имела более длинный гриф; общепринятая в Риме, обладала менее выпуклой формой корпуса; мандолина, использовавшаяся в Сицилии, имела одну двойную и три тройных струны и т.д. Несмотря на различия, все инструменты носили одно название – «мандолина», что в итальянском языке является уменьшительной формой от «мандола». Это название породило ошибочное мнение, согласно которому генетическим праистокот этих инструментов считалась мандола – струнно-щипковый инструмент, бытовавший в Европе в XIII – XV столетиях.

Только в начале XX века известный немецкий ученый К. Закс в своих работах [10], проанализировав особенности строения и звукоизвлечения мандолин, пришел к ряду выводов.

1. Прямой наследницей мандолины могла быть только миланская мандолина, струны которой так же, как и у мандолы, закреплялись внизу прямо на подставке, приклеенной к деке, и приводились в движение щипком пальцев (а не ударом пера, как во всех прочих разновидностях).

2. Неаполитанская мандолина, а так же прочие местные разновидности – флорентийская, генуэзская, падуанская, римская, синезийская, сицилианская, представляющие собой различные модификации одной идеи, происходили, по мнению К. Закса, от древне-арабского тамбура и синтезировали черты ранней итальянской гитары – баттенге.

3. Ученым был установлен и «географический путь» тамбура, занесенного в Южную Италию и Испанию сарацинами. Если тамбур, до момента слияния с гитарой баттенге проделал долгий путь, то второй архетипический инструмент был итальянским. Мандолина возникла в результате слияния чужеземного и местного инструмента.

4. К середине XVIII столетия именно неаполитанская мандолина заняла лидирующее место среди родственных ей инструментов, постепенно вытеснив их на периферию художественных процессов, благодаря тому, что ассимилировала скрипичный строй ($g-d^1-a^1-e^2$). Он оказался наиболее перспективным. Все прочие разновидности мандолины, по мнению К. Закса, не могли конкурировать с инструментом, которому оказалось под силу исполнение сформировавшегося к тому времени скрипичного репертуара.

Однако, помимо отмеченной К. Заксом, существует еще одна причина «победы» неаполитанской мандолины. Это осуществленное инструментом синтезирование черт не только тамбура и гитары баттенге, но и скрипки. Очевидно, что чем больше синтезировано каким-либо инструментом перспективных качеств, заимствованных им от других образцов, тем шире его художественно-выразительные, технические возможности.

Согласно традиционным научным описаниям, классической мандолины [3, 4, 5, 7], инструмент состоит из головки, слегка отогнутой назад, на которой крепится колковая механика; довольно короткого грифа, снабженного наклейкой с размещенными на ней ладами; корпуса имеющего глубоковыпуклую, полугрушевидную форму и состоящего из деревянных клепок (количество которых может быть различным – от пятнадцати до тридцати трех штук) и деки. Она имеет круглое или овальное резонаторное отверстие – голосник – и характерный перегиб в зоне подставки. Как правило, в деку вмонтирован панцирь (пластинка, защищающая деку во время игры от возможных повреждений). Длина инструмента – 60-63 см. Четыре двойные или парные струны, настроенные по квинтам ($gg-d^1-d^1-a^1-a^1-e^2$), крепятся в нижней части корпуса (на щитке) и проходят, благодаря подставке над грифом, преломляясь на верхнем порожке. Диапазон инструмента довольно широк, охватывает четыре

октавы: от «соль» малой до «ре» («ми») четвертой октавы. Классическая мандолина имеет яркий, звонкий тембр, богатый высокими обертонами. Звук образуется в результате удара медиатора (плектра) по струнам. Частое, непрерывное чередование ударов вверх и вниз образует один из характерных для инструмента приемов игры – тремоло.

Благодаря своим техническим возможностям неаполитанская мандолина получила широкое применение в европейской композиторской и исполнительской практике, как мелодический инструмент. О ее широком распространении свидетельствует тот факт, что к концу XIX столетия мандолина приобрела статус академического, наднационального инструмента. Оригинальные произведения для мандолины создавали такие композиторы как: А. Вивальди, И. Гуммель, Л. Бетховен. Таким образом, в период расцвета инструментализма мандолина занимала достойное место в новаторских поисках композиторов эпох барокко и классицизма. Однако, ее тембр, по-прежнему ассоциировался с аурой итальянской культуры. Об этом свидетельствует использование мандолины, как колористического инструмента в составе симфонического оркестра Г. Генделем в оратории «Александр Балус» (1748), А. Гретри в опере «Ревнивый влюбленный» (1778), В. Моцартом в опере «Дон Жуан» (1787), Дж. Верди в «Оттело» (1887), Г. Малером в Седьмой симфонии (1908), А. Шенбергом в «Серенаде» (1923) и т.д.

Специфической чертой функционирования инструмента являлось его применение как в профессиональном искусстве, так и в любительском музицировании. Благодаря концертной практике итальянских виртуозов-мандолистов инструмент стал известен всей Европе. Наибольшего успеха, на рубеже XIX-XX веков, достиг Раффаэль Калаче (1863-1934) – представитель одной из известнейших династий неаполитанских мандолинных мастеров. Его блестящее знание инструмента отражалось не только в исполнительской, но и в композиторской деятельности, значительное место в которой занимали пьесы для мандолины соло. В процессе популяризации инструмента значима роль и таких мандолистов как Э. Келер (Германия), Ф. Кристофаро (Италия), В. Гладки (Австрия), что подобно Р. Калаче отразили свой исполнительский опыт в школах игры на мандолине, которые способствовали повышению общего уровня любительского музицирования.

Помимо сольного исполнительства на мандолине развивалось и ансамблево-оркестровое. К концу XIX века, когда завершился процесс создания и усовершенствования инструментов мандолинного семейства, а

также было налажено их массовое производство, неаполитанские или мандолинные оркестры (в состав которых помимо мандолин входили и гитары) стали распространенным типом коллективного любительского музицирования.

В конце XIX столетия начался новый этап в истории инструмента. Покорив почти всю Европу, мандолина осваивает очередной континент – Америку.

Попав в США благодаря итальянским иммигрантам мандолина быстро завоевала признание у представителей среднего класса, распространившись в салонах как инструмент домашнего музицирования. Ее использовали как для развлечения, так и для получения начального музыкального образования. Последнее ярко проявлялось в рамках клубного движения. В 1890-х в округе Колумбия, а также в Бостоне, Вашингтоне, Филадельфии, Нью-Йорке, Канзас-Сити почти при каждом колледже имелся клуб любителей игры на мандолине [11, с. 126].

Параллельно с аматорством развивалось профессиональное концертное искусство. Так, например, Самуэль Адельстейн, обучавшийся в Италии, в 1891 году дал первый публичный концерт в родном городе Сан-Франциско, и на протяжении 90-х с успехом выступал в Портланде, Орегоне, Ситке (Аляска). Формированию национальной американской мандолинной школы способствовал и Джузеппе Петтин, итальянец по происхождению. После иммиграции в Америку он гастролировал как концертирующий мандолинист. В 1896 году Дж. Петтин опубликовал школу игры на мандолине, ставшую одной из наиболее исчерпывающих работ, изданных в Америке в те годы. Как методист проявил себя и Зар Майрон Бикфорд. Его четырехтомная методическая работа содержала обширное нотное приложение.

В это время, наряду с созданием американских школ игры, появились и первые национальные оригинальные произведения для мандолины. Около трехсот сольных композиций и транскрипций оставил Обри Стауфер из Денвера (Колорадо). Большой вклад в развитие американского мандолинного исполнительства внес Валентин Абт. Одна из его наиболее знаменитых композиторских работ – «Экспромт» – представляла собой пьесу для мандолины соло и раскрывала новые возможности инструмента. В. Абт – организатор первого американского классического плектр-квартета (2 мандолины, мандола, мандолончелло).

В американском профессиональном мандолинном исполнительстве, в эти годы, формируется нехарактерная для европейской исполнительской традиции тенденция – использование инструмента в популярной музыке.

Многие американские мандолинисты, имевшие сольные номера в водевильных спектаклях, исполняли танцевальную джазовую музыку (регтаймы, кекуок). Представителем этой тенденции являлся Самуил Сейжел из Дез Монис (Йова), признанный в конце 90-х одним из лучших американских мандолинистов. О его феноменальной исполнительской технике свидетельствуют оставленные им записи (он стал первым мандолинистом, чье исполнение в 1900г. было записано по новой системе звукозаписи, изобретенной в Э. Берлинером).

Указанная тенденция использования инструмента, подвергавшаяся жесткой критике на страницах многих специализированных американских журналов (например: «Каденция» 1894-1924, Нью-Йорк, Бостон; «Крещендо» 1908-1933, Бостон), имела и положительную сторону – она способствовала популяризации мандолины. Свидетельство роста интереса к инструменту – создание «Американской Гильдии банджонистов, мандолинистов и гитаристов» (1902).

Массовый интерес, проявляемый к инструменту, и высокие пошлины на европейские импортируемые мандолины стимулировали развитие американской мандолинной мануфактуры. Самым значительным изготовителем в 90-х годах XIX века была компания «Лион и Хейли» (Чикаго), нанимавшая итальянских и испанских мастеров. К 1894 году только она производила 7000 мандолин в год. Во второй половине 90-х производство мандолин осваивают и многие фирмы, специализировавшиеся на изготовлении гитар. Так, например, в 1896 году известная гитарная компания «К.Ф. Мартин Компани» начала выпуск мандолин.

Большинство мандолин, производимых в Америке до 1900 года, были сконструированы по неаполитанскому стандарту. Однако известно, что В. Абт использовал мандолину, изготовленную в 1897 году фирмой «Алюминием Мюзикал инструмент компани», корпус которой был сделан из алюминия (запатентовано Нелом Мерриллом в 1896 году). Подобные инструменты пользовались большим спросом до появления мандолин О. Гибсона. Таким образом, наряду с естественным интересом к классическому образцу инструмента, становился востребованным и его обновленный вариант.

Итак, высокий уровень развития американской мандолинной мануфактуры и усиливающаяся тенденция использования инструмента в популярных направлениях американской музыки явились предпосылками для начала процесса модернизации мандолины.

Понятие «модернизации» имеет два устойчивых значения: первое связывается с введением усовершенствования, цель которого сделать (делать) что-либо общепринятое «отвечающим современным требованиям»; второе предполагает придавать традиции «черты ей не свойственные, современные» [6, с. 289].

Под модернизацией музыкального инструмента следует понимать создание его новой разновидности, отвечающей актуальным, современным требованиям, путем введения ряда усовершенствований; модернизация направлена на расширение возможностей инструмента с целью его использования в не свойственных ему до сих пор жанрах и формах современной музыки.

Модернизация мандолины, происходившая в первой четверти XX века в Америке, заключалась во введении ряда усовершенствований. Изменение форм корпуса, деки, резонаторного отверстия привело к созданию новой разновидности классического инструмента, получившей название «американская мандолина». Цель модернизации состояла не только в придании классическому инструменту современных форм, но и в создании нового тембра.

Процесс модернизации, связанный с деятельностью фирмы «Гибсон Мандолин-Гитар Компани», условно может быть разделен на два этапа. Первый, обусловленный деятельностью основателя компании Орвилля Гибсона, заключался в изменении форм корпуса и верхней деки.

О. Гибсон (1856-1918) начал разработку и изготовление инструментов в 80-х годах XIX столетия, в г. Каламазо (Мичиган). В 1898 году он получил патент на изготовление плоской мандолины, верхняя дека которой была вырезана в форме свода (как у скрипки), а обечайки и гриф (частично полый – для увеличения объема воздуха в кузове) сделаны из одного цельного куска древесины. Запатентованный образец был не совсем удачным, но предложенная О. Гибсоном форма верхней деки вскоре стала американским промышленным стандартом. [8, с. 69] Это новшество, в сравнении с изменением формы корпуса было действительно революционным. Плоские мандолины, корпус которых состоял из двух ровных дек – верхней и нижней – скрепленных обечайками, применялись в музыкальной практике и раньше, но они уступали мандолинам О. Гибсона в мощности звука и качестве тембра.

В ноябре 1902 года О. Гибсон, произведя впечатление своими инструментами на группу инвесторов, организовал «Гибсон Мандолин-Гитар Компани». Эта компания начала выпуск мандолин двух серий. Мандолины серии «А» имели симметричную форму корпуса

(каплевидную), тогда как корпус мандолин серии «F» («флорентийских») отличал завиток (улитка) со стороны баса и две «точки» на противоположной стороне (2 и 4 модели серии «F», произведенные до 1910 года имели три несимметричные «точки» корпуса). Каждая из моделей обеих серий имела «сводчатую» деку и круглое или овальное резонаторное отверстие, остававшееся признанным до 1922 года. Инструменты серии «A», в сравнении с инструментами серии «F», обладали более ярким, звонким тембром, но уступали в силе звука.

Созданные О. Гибсоном инструменты были восприняты неоднозначно. Они были подвержены критике американскими мандолинистами – сторонниками академического направления – за их «деревянный» тембр, длинный гриф, неудобный для исполнения сложных полифонических произведений итальянских композиторов, и приветствовались музыкантами, игравшими джазовую, танцевальную музыку. Последних, привлекал не только внешний вид модернизированной мандолины, но и ее акустические характеристики, позволявшие им быть услышанными в больших, шумных аудиториях.

В 1908 году компания Гибсона ввела еще одно новшество, усилившее звучание мандолины. Панцирь, который ранее был вмонтирован в верхнюю деку и соприкасавшаяся с ней часть накладки грифа, теперь возвышались над декой и позволяли ей вибрировать более свободно.

В 1919 году в «Гибсон Мандолин-Гитар Компани» пришел Ллойд Эллайр Лоур (1886-19??), мандолинист-виртуоз и эксперт в акустике. В связи с деятельностью Л. Лоура начался второй этап модернизации мандолины. К 1922 году мастером была разработана мандолина «F5» и создано около двухсот пятидесяти инструментов этого вида. Преобразуя мандолину в направлении, начатом О. Гибсоном, Лоур заменил голосник скрипичными резонаторными отверстиями – эфами. Верхняя и нижняя деки его инструментов соединялись внутри корпуса двумя душками (а не одной, как у скрипки), функция которых заключалась в передаче колебаний подставки, при звучании струн, нижней деке инструмента. Впоследствии эта находка Л. Лоура, увеличивавшая силу звука, была перенесена и на другие модели серий «A», и «F». Инструменты Лоура отличал более длинный гриф, расширявший диапазон до «ля» четвертой октавы и содержащий не девять, а двенадцать ладов полностью свободных от корпуса (что облегчало игру в верхних позициях).

Если О. Гибсон предстал как реформатор, создавший американскую мандолину, то деятельность Л. Лоура, результатом которой явился

инструмент с мощным, насыщенным, хорошо сбалансированным тембром (повторить который, после ухода Л. Лоура в 1924 году, компании «Гибсон Мандолин-Гитар Компани» не удалось), стала вершиной процесса модернизации.

Модернизированные инструменты получили широкое применение в американской исполнительской практике.

Одним из пропагандистов американской мандолины стал Дейв Аполлон (1897-1972), приехавший в Америку из Киева в 1919 году. Не желая менять профессию (на родине Дейв зарабатывал, играя на мандолине в клубах, кинотеатрах, на танцплощадках), он подписал контракт с «Кейс-Элби», одной из крупных Нью-Йоркских компаний, занимавшихся постановкой водевилей. Virtuозное владение инструментом, безграничный энтузиазм, энергичность и русский акцент очаровали американскую публику. Под аккомпанемент небольшой группы Д. Аполлон исполнял собственные обработки русских, цыганских, латиноамериканских мелодий, а так же регтаймы. Он проработал в жанре водевиля около двадцати лет. В конце 50-х музыкант переехал в Лас-Вегас, где до последних лет жизни продолжал исполнительскую деятельность в составе созданного им струнно-плекторного ансамбля.

Весомую роль в процессе закрепления за модернизированным инструментом стереотипа «американского» сыграл легендарный Билл Монро (1911-1996), использовавший мандолину в традиционной народной музыке кантри. В 1938 году он организовал группу «Блю Грасс Бойз», которая после окончания Второй мировой войны приобрела широкую популярность. Так Билл Монро стал создателем нового направления в музыке кантри, в середине 50-х получившего название Блюграсс. Заложенные им принципы использования гитары, пятиструнного банджо, мандолины, скрипки, контрабаса, гавайской гитары, а так же манера исполнения песен (разложенных на несколько голосов), характеризующаяся развернутыми инструментальными проигрышами, стали стандартами для этого направления.

Дейв Аполлон и Билл Монро повлияли на новое поколение исполнителей. Билл Нейпер, Ред Ректор, Йетро Барис, Энди Тоуненд, Джесс МакРейнольдз, Крис Эмерсон, Мет Мунди, Дэвид Крисман, Джеми Мейсфилд и многие другие представляют искусство игры на американской мандолине на современном этапе.

Сегодня все чаще модернизированный инструмент можно услышать не только на эстраде, в джазовой, рок музыке, но и на академической сцене. Музыку эпох Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма

исполняют такие американские мандолисты, как Бет Дирингер, Мерилайн Мэйр, Бески Смит, Кейтч Харрис, Стивен Элисон и другие. Создается оригинальный академический репертуар для этого инструмента. Например: Соль Мажорный концерт для мандолины и струнных Нейла Глэда, его же сонаты для мандолины соло, концерт для мандолины и струнных Стива Смита и т. д.

Необходимо отметить, что благодаря частому использованию американской мандолины в качестве ансамблевого инструмента, ее стали трактовать не только как мелодический, солирующий инструмент, но и как аккордовый, аккомпанирующий. Последнее наглядно иллюстрирует самоучитель «Аккорды мандолины» Мелла Бея, представляющий упорядоченный каталог используемых аккордов в форме фотодиаграмм. Таким образом, исполнительская практика добавила к уже имевшимся у мандолины характеристикам массового инструмента еще одну актуальную – способность отображать метрическую пульсацию [см. 2, с. 47].

Тот факт, что американская мандолина действительно является массовым инструментом, подтверждают не только результаты социологических опросов, проводимых различными специализированными музыкальными журналами, но и большой спрос на эти инструменты. Сегодня, наряду с фирмами «Гибсон Мандолин-Гитар Компани», «Мартин», «Лион и Хейли», «Вебер», «Фоникс», «Риджел», «Бридлов», «Коллинз», мандолины изготавливаются и такими мастерами, как Стив Джилчрис, Джон Монтелеон, Том Эллис, Рей Дирстон. Более того, американские мандолины пересекли границы своей исторической родины, сейчас их производство налажено во многих европейских странах, а так же в Корее, Японии, Австралии.

Сделаем выводы:

1. Видоизменения, произошедшие в результате процесса модернизации, обусловлены: во-первых, особенностями американского менталитета, во-вторых, историческим процессом развития классической мандолины.

2. Процесс модернизации мандолины может служить наглядным примером, подтверждающим гипотезу российского ученого Д. Варламова, согласно которой инструментам бытующим в народной исполнительской традиции присуща «постоянная тенденция к эволюционированию», а при благоприятных условиях даже к «революционному обновлению» [1, с. 27].

3. Американская мандолина оказала неоднозначное влияние на историю классической мандолины. Несмотря на то, что в Америке модернизированный инструмент почти вытеснил свой исторический

прототип из исполнительской практики, в общемировых масштабах он способствовал оживлению интереса к классической мандолине.

Литература

1. Варламов Д. Кризис жанра // Народник, 1999, №2 - М.: Музыка - С.25-29.
2. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. - М.: изд. РАМ им. Гнесиных, 2002. - 351 с.
3. Комаров А., Федюнин С. Изготовление и ремонт щипковых музыкальных инструментов. - М.: Легпромбытиздат, 1988. - 271с.
4. Левин С. Мандолина // Музыкальная энциклопедия. - В 6-ти томах. - Т.3, М.: Советская энциклопедия, 1976. - С.432.
5. Модр А. Музыкальные инструменты. М.: Музгиз, 1959. - 266 с.
6. Ожегов С. Словарь русского языка. - М.: Рус. яз., 1984. - 797с.
7. Розаль-Левницкий Д. Современный оркестр. - В 4-х томах т.4, М.: Музгиз, 1956. - 187с.
8. Cruhn G., Carter W. Acoustic Guitars and Other Fretted Instrument: A Photographic History. - San Francisco, CA: GPI Books, 1993. - 175 с.
9. Reinhard K. Mandola und Mandoline // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (...). - Weimar: Ludwig Finscher, 1995. - С. 966-967.
10. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenrunde. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. - 361 с.
11. Sparks P. The Classical Mandolin. New York, NY: Oxford University Press, 1995. - 257 с.

УДК 78.071.1 : 787.2 «15/17»

В. Дарда*

АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДОКЛАСИЧНОЇ ДОБИ ДО РОМАНТИЗМУ

У статті в історичній послідовності висвітлені найзначніші етапи розвитку альтового мистецтва з кінця XVIст. до початку XIX ст., знання яких допоможе орієнтуватись в жанрах і стилях альтового виконавства.

В статье в исторической последовательности освещены наиболее значительные этапы развития альтового искусства с конца XVI в. до начала XIX в., знание которых поможет ориентироваться в жанрах и стилях альтового исполнительства.

This article is about the most important stages in the viola performance art development (from the end of the XVI to the beginning



*© ДАРДА Валерія Миколаївна – асистент-стажист кафедри оркестрових струнних інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

of the XIX th centuries). This material will help better understand the genres and styles of the viola performance.

Наукове завдання запропонованої статті – періодизація розвитку альтового мистецтва в період, що простягається від докласичної доби до романтизму, на основі поєднання синхронного та діахронного підходу до вивчення проблем історії інструмента.

Для реалізації вказаного наукового завдання в якості об'єкта дослідження залучається композиторська творчість в її різноманітних жанрових та стильових модифікаціях, призначених для альтя. Предметом дослідження є розгляд виконавчих аспектів альтового мистецтва, зокрема, формування альтя як самостійного інструмента та вдосконалення його конструкції до сучасного вигляду.

З-поміж усіх смичкових інструментів конструкція альтя зазнавала протягом віків найбільших змін, що призвело до трансформації його виразних можливостей. Це було обумовлено загальним процесом розвитку музичної культури, зміною умов його протікання, піднесенням рівня виконавства у зв'язку з відокремленням інструментальної музики в самостійну галузь музичного мистецтва.

Витоки скрипкового сімейства ведуть у глибоку давнину. Центри виникнення смичкових інструментів знаходяться на територіях панування арабо-ісламської та візантійської культур. Інструменти, які держалися виконавцями вертикально, через південно-слов'янські країни потрапили до Європи. Б. Струве указує на документальні та археологічні знахідки які відносяться до IX-X століть та ілюструють різноманітні форми і розміри інструментів [7]. Довгий шлях розвитку від фіделя і ребека (X ст.) призвів до розподілу фіделя у XIV-XV століттях на інструменти народні (скрипкове сімейство) і аристократичні (віольне сімейство). Справжню революцію у вдосконаленні конструкції скрипки викликало становлення національних професійних композиторських шкіл Європи.

В XVI столітті в епоху утвердження скрипкового сімейства вирішальним для перемоги над віолами моментом стала динамічність та яскравість звучання. Поява скрипок класичного типу, як і розвиток багатьох жанрів інструментальної музики, пов'язана з Італією. Дійсно, визначні італійські майстри, композитори, виконавці минулого справили великий вплив на європейське музичне мистецтво.

На початок XVI століття альт починає грати у ансамблі з віолами завдяки схожості з ними за звучанням та розмірами. Але альт мав більш багаті колористичні та інтонаційні якості ніж віоли. Успадкована альтом

висхідна до народного мистецтва традиція єдності інструментальної та вокальної основ обумовила діставшуюся йому перемогу.

Л. Гінзбург зазначає: "...корінний інструмент скрипкового сімейства • альт" [2].

Демократичні джерела інструментів скрипкової групи та "соціальне розшарування" інструментів знаходять підтвердження і в літературних документах епохи: "Існують два типи інструментів: віоли, за якими дворяни, купці та інші достойні люди проводять свій час; другий вид називається скрипкою... Мало хто користується нею, хіба що лише ті, які живуть працею," - писав Філібер Залізна нога в 1556 році [2].

В останній період розповсюдження (у другій половині XVII ст.) віольне сімейство породило особливе відгалуження - віоли з резонуючими струнами, справдна відомими на Сході. Це була віоль д'амур. Прагнучи втримати провідні позиції приборники віол почали застосовувати металічні резонуючі струни, які посилили звучання та надали йому особливий дзвінкий тембр. З віоль д'амур були зняті лади, змінився спосіб гри на інструменті: da gamba змінило a braccio. Віоль д'амур мала від п'яти до семи жильних "активних" ігрових струн і стільки ж металічних резонуючих, а деякі інструменти нараховували до сімнадцяти "пасивних" струн. Від кількості струн залежав строй інструмента. Й. Майєр, наприклад, нарахував сімнадцять різних варіантів строю віоль д'амур [2].

Найбільш уживаним був строй "d a d' fis' a' a", коли резонуючі струни настроювались в унісон з ігровими або по звуках діатонічного Ре-Мажора. На початок XVIII століття віоль д'амур набула поширення як сольний та ансамблевий інструмент, зберігаючи свою славу майже до кінця істинно "золотого" в його історії століття.

Оскільки віоль д'амур володіла теплою тембру, інструмент зберіг своє значення і в класичну епоху. Твори блискучого виконавця на віоль д'амур А. Аріості (1666-1740), концерти А. Вівальді, твори П. Грачека (1724-1777), І.С. Баха, Г. Телемана, Г. Бенди (1722-1795), Ф. Бенди (1709-1786), Я. Сгаміца (1717-1757), К. Сгаміца (1745-1801), Ф. Руста (1739-1796) та ін. формували репертуар для віоль д'амур.

Останній представник віольного сімейства лише на початок XIX століття перестав звучати в концертних залах, а віольна література, більшою частиною не видана, опинилась похованою в приватних зібраннях та державних архівах.

Згодом вживались неодноразові спроби повернути віоль д'амур минулу славу. Так, блискуча виконавча діяльність К. Урана (1790-1842) надихнула на використання віоль д'амур в операх Г. Берліоза,

Дж. Мейербера, Г. Шарпант'є, Ж. Массне, Дж. Пучіні. Наприкінці ХІХст. -початку ХХ ст. пропагандою віолі д'амур та пов'язаних із нею творів займались Л. Вефельгельм у Франції, А. Долмеч в Англії. Альтист Анрі Казалезюс організував у Парижі ансамбль "Товариство старовинних інструментів", який отримав міжнародне визнання. У 20-х роках ХХ ст. виконавчою та композиторською діяльністю займалися альтисти П. Хіндеміт та В. Борисовський, редакторською та видавничою – П. Гунтер (Німеччина), М. Гольдіс (Австрія) та К. Кінт (Голландія). Практика виконання на віолі д'амур стала розповсюдженою для ХХ століття, хоча і не змогла відродити старовинний інструмент у цілковитому обсязі.

Скрипкове сімейство, яке витримало суперництво з віольним, на сучасному етапі стало єдиним у сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві на струнно-смичкових інструментах, відводячи інструментам інших сімейств роль епізодичну.

Альти кінця ХVІ - початку ХVІІ ст., створені майстрами зрілого періоду брешанської та кременської шкіл (інструментів збереглося небагато), зачаровують і досі дивовижною якістю звучання, яке має класичний для інструмента тембр: звучання їх щільне, яскраве, з легким відтінком меланхолії, яке при інтенсивному натисканні смичка переходить у мужньо -патетичне. Альти, класифіковані як великі, які перевищують за розміром корпусу 420 мм., звучали бархатисто, сочно та широко. Не безпідставно стверджував С. Вігачек (1880-1946), що тільки великі, з довжиною корпусу 420-440 мм., альти створені акустично правильно. володіють тембром контральта і мають перевагу перед альтами невеликих розмірів за звуковими якостями.

Італійські альти різноманітні за звуковими якостями, остаточного оформлення у ХVІІ-ХVІІІ ст. не отримали: досягання оптимального сполучання якості звука та зручності виконання на інструменті, пов'язане з його розміром - актуальне завдання і сьогодні.

В ХVІІ-ХVІІІ ст. у виконавчій практиці зустрічались такі різновиди альту, як тенорова скрипка (зі строем на квінту нижче альту), віола да спалла (відрізнялась великими розмірами та закріплювалась до грудей за допомогою перев'язу), віоліна помпоза (гібрид альту та скрипки, який має 5 струн: $g\ d' a' e''$).

В 1724 році І.С. Бах замовив І. Гофману виготовити п'ятиструнну віолу помпоза за своїм винаходом. Її величина відповідала розмірам великого альту. Інструмент тримався за допомогою перев'язу трохи нижче ключиці. І.С. Бах написав останню з Шести віолончельних сюїт соло для віоли помпоза. В дискусіях інструментоведів щодо збереження віоли

помпозі до віолончелей або ж до різновиду альтя, Б. Струве висловився на користь останнього: “Немає нічого дивного в тому, що І.С. Бах, який сам був органістом, клавесиністом та альтистом, невпинно прагнучи і в галузі інших інструментів, пов’язаних з його виконавчою практикою, до творчого вдосконалення, підійшов до думки раціоналізувати альт як у звуковому (більш компактний “віолончелеподібний” тон), так і в технічному відношенні (прагнення розширити пасажно-діапазонні можливості інструмента), причому як раз на тих етапах розвитку, коли інтенсивно відбувалось завоювання високих регістрів грифа, зокрема у альтя”[2].

Техніка гри на струнних інструментах на кінець XVIII ст. досягла такого рівня, що знадобилися деякі зміни їх конструкції. В результаті були подовжені гриф та шійка, що значно полегшало виконання технічно важких місць. Гриф і підставка були трохи підняті, в результаті чого остання округлилася. Внаслідок внесених змін збільшився натяг струн, що вимагало міцнішої пружини, суттєво підвищився стрій, а жильні струни поступово обвивалися металом або замінювалися металічними. Все це забезпечило видозміненому альту яскравіше звучання. Нові художні завдання, пов’язані з масштабністю гри, викликали і зміну способу тримання альтя. Для більш стійкого положення замість первісного утримування інструмента на верхній частині грудей, інструмент переміщується на плече, де утримується підборіддям на корпусі справа від струнодержателя (підгрифа), а потім – зліва від нього.

Для розширення виразних та технічних можливостей альтя на протязі XVII-XX ст. здійснювалися спроби видозмінювання притаманної йому форми та манери звукоздобування. Про експериментальну сутність епохи свідчать винаходи гітароподібних, трапецієвидних, металевих інструментів, а також різного роду гібридів (наприклад, для арпеджіону – гібрида гітари і віолончелі, Ф. Шубертом була створена соната, яка виконується сьогодні і на альті, і на віолончелі). Метою М. Вольдемара (1750-1816) було підвищення професійного рівня альтиста – оркестранта, яке могло здійснитися, завдячуючи новим експериментам в галузі конструкції альтя та написанню нових творів, сприяючих розвитку віртуозності гри. Він сконструював інструмент, якому дали назву “Violon Alto”. На інструменті загальною довжиною 490 мм було 5 струн : c g d’ a’ e”. М. Вольдемар, який був скрипалем, композитором, альтистом і автором однієї з трьох самих ранніх шкіл для альтя “Me’tode d’Alto” (опублікована у 1795 р.), прагнув вирішити проблему появи у Парижі гарних альтистів, створивши такий інструмент, на якому б змогли виконувати і скрипкові, і альтові партії гарні скрипалі. Для пропаганди Violon - Alto як

сольного інструмента М. Вольдемар створив 3 концерта. Один з них був виконаний К. Юраном, а також Н. Паганіні та А. Контським (1825 – 1879). Однак у зв'язку з неможливістю видобування альтового бархатистого тембру струни “до” на комбінованому інструменті, а ні А. Гретрі, а ні Г. Берліоз не схвалили Viola - Alto.

На шляху пошуку ідеальної форми інструмента французького скрипкового майстра Ж. Вільома (1798 – 1895) спідкала невдача. Він сконструював великий альт, володіючий незвичайно сильним та насиченим тоном, але грати на ньому вище третьої позиції було неможливо. В першій половині XIX століття Л. Шпор винайшов для більшої зручності виконання підборідник, а з XX століття були введені у використання різноманітні “мостики”, які з'явилися на зміну “подушечкам”. Удосконаленням інструменту займалися Л. Тертіс, П. Хіндеміт, Є. Вігачек, Ф. Цайрінгер, Т. Подгорний, які стимулювали розвиток верхніх позицій, альтового тембру та виконавської майстерності.

Для інструментів скрипкового сімейства було створено багато нових творів, які увібрали в себе все прогресивне, що надало можливість подальшого розвитку музичного мистецтва.

Альт в оркестрах. З появою опери композитори використовують в оркестрових партіях чисто інструментальні прийоми і поділяють інструменти на ведучі мелодію і супровід. В оперному оркестрі, який складався з віольних, лютневих, скрипкових, духових та ударних інструментів перевага все частіше надається інструментам скрипкового сімейства, яким інколи доручали ведучу роль.

Великий внесок в розвиток оркестру зробив К. Монтеверді, який вперше використав інструменти окремо від хору і доручив їм відносно складні технічні партії.

Диференціювання інструментального і вокального звучань стало важливим етапом у розвитку оркестру. Інструменти скрипкового сімейства виконують переважно високі голоси, а лютні та віоли були пристосовані для басового супроводу, зокрема, оперних речитативів.

У другій половині XVII ст. Ж.Б. Люллі отримав від короля привілеї і заснував у Франції “Королівську музичну академію”. Ж.Б. Люллі домогся об'єднання музичних сил на основі досягнень французького та італійського мистецтва, систематизував склад оперного оркестру, основу якого складала інструменти скрипкового сімейства. Ж.Б. Люллі багато уваги приділяв майстерності виконавців оркестру, не допускаючи “самодіяльності”. Завдячуючи цьому оркестр був блискуче зіграний, майстерно читав з листа, характеризувався точністю інтонації, легкістю і

рівністю гри, чітким та енергійним узяттям першого акорду всім складом оркестру, підкресленими перемінами темпів, гармонійним поєднанням сили та гнучкості, грації та живості.

Поява *concerto grosso* (наприкінці XVII ст.) сприяла розвитку виразних засобів смичкових інструментів, особливо в творчості Дж. Тореллі та польського скрипаля А. Яжембського.

Дж. Тореллі був прийнятий в Академію філармоників у 1684 р., а потім працював альтистом (віолістом) в капелі базиліки Сан - Петроніо, де він вдосконалює жанр *concerto grosso*. Яскравий контраст *solo* і *tutti* досягається за рахунок збільшення концертності сольних партій, введення подвійних нот, різноманітних ритмів, секвенцій і за рахунок контрасту фактури ансамблю та групи *concertino*.

Класичну форму жанр одержав у скрипаля та композитора А. Кореллі. 12 *concerti grossi* op.6 набувають особливої тембрової єдності завдяки тому, що всі партії доручені смичковим інструментам.

Групу *concertino* утворюють дві скрипки та віолончель – улюблене смичкове тріо Кореллі, а *concerto grosso* складається із подвоєного смичкового квартету (перші та другі скрипки, альти та баси, партію яких виконують віолончелі і контрабаси). В *concerto grosso* використовується принцип зіставлення повільних, глибоко ліричних, або насичено - патетичних та швидких фігурованих, моторних або танцювальних частин, які характеризуються насиченістю та барвистістю звучання, драматичністю музичних образів.

На середину XVIII ст., коли основна увага зверталась на віртуозність вокальних партій, а музично - драматичний зміст перемістився на другий план, роль альтів в оркестрах оперних композиторів неаполітанської школи (Н. Порпора, Л. Вінчі, Ф. Дуранте) змінилась. У зв'язку із спрощенням та деяким нехтуванням партії альта, поступово намічається спад інтересу до цього інструменту у музикантів, а майстри інструментів починають робити маленькі альти для більшої зручності гри на ньому невдалих скрипалів. Інструмент утрачає неповторність тембру, занепадає якість виконання. Але вже в операх К. Глюка виникає інше ставлення до тембру інструмента як виразника витончених душевних станів дійових осіб. К. Глюк підніс використання тембру як засобу виразності в систему, але такий підхід до інструментів оркестру головним чином використовувався в центральних, ключових епізодах опер. В решті моментів К. Глюк використовував традиційну оркестровку композиторів XVIII ст., коли альти дотримувались віолончелей та контрабасів.

Розвитку оркестровки після І.С. Баха притаманна поступова заміна поліфонічного викладу гомофонним; заміна функції духових, які перестали дублювати струнні, та замість вилучених з оркестру чембало, створювали витримані гармонії. *Basso continuo* витискається, а струнні збагачуються такими прийомами гри, як гамообразний рух, арпеджіо, ноти, що повторюються. Поступово симфонічний оркестр був доведений до класичної ясності та вдосконалення в творчості Й. Гайдна і В.А. Моцарта. Невеликі по складу оркестри, які були в розпорядженні композиторів, не давали можливості використовувати всю повноту гармонії струнних. В творах Й. Гайдна і В.А. Моцарта для симфонічного оркестру зрілого періоду творчості, кожен інструмент струнної групи отримує певну постійну функцію: перші скрипки виконували мелодію, іноді разом з другими; альти виконують функцію супроводу, цілком заповнюючи середні голоси. В паризьких симфоніях В.А. Моцарта, в Лондонських симфоніях Й. Гайдна альти використовуються ще ширше, виконуючи функції і верхнього голосу (або самостійної партії, або трьох - чотирьох голосного викладення теми зі скрипками), і середнього, і нижнього голосів.

Й. Гайдн і В.А. Моцарт були чудовими виконавцями і збагатили оркестрові партії різноманітністю фактури, гнучкістю, рухливістю, співучістю мелодій; штрихами (*spiccato*, *de'tache*, *markato*, *pizzicato*).

XVIII ст. стало епохою бурного росту симфонічних оркестрів при палацах коронованих осіб, в капелах, в церквах. Великої майстерності досягли систематично виступаючі Королівський оркестр у Дрездені, "Духовні концерти" в Парижі, придворний оркестр князя Естергазі в Ейзенштадті, Міланський, Санкт - Петербурзький, Яромержицький, Мангеймський оркестри. На середину XVIII ст. значний внесок в розвиток музичної культури зробила капела Мангейма. У складі оркестра було багато відомих музикантів - віртуозів та композиторів одночасно: скрипалі В. Крамер, Х. Каннабіх, К. Тоескі, Ф. Ріхтер; альтист К. Стаміц, віолончеліст А. Фільс, флейтист Й. Вендлінг, гобоїст Ф. Рамм, фоготист Г. Ріттер, валторніст Ф. Ланг. Їх композиторська творчість, основана на слав'янській культурі, сприяла формуванню сонатно - симфонічного циклу концертного типу.

Завершується етап класичного застосування альтя як оркестрового інструмента в творчості Л. Бетховена, який розширив уявлення про можливості інструмента, сміливо висуваючи його на перший план у найважливіших епізодах, виявляючи його темброву специфіку. Разом зі своїми попередниками Л. Бетховен підготував нову якість використання

альтового тембру як колористичного засобу характеристики персонажа. В повній мірі це стає надбанням романтичної музики.

Наприкінці XVII ст. музика дістала публічної концертності у великих залах. Поглиблюється процес диференціації композиторської та виконавчої творчості, осмислюються проблеми інтерпретації, які гостро постали в середині XX ст. З виникненням романтичного стилю та подальшим розкриттям можливостей виконавця, інструмента, засобів впливу на слухача, народжується нова естетика виконавства. Здійснивши революційний поворот відкриттям небачених горизонтів виконавства та переосмисливши концертні жанри, виділяється самий яскравий інструмент скрипкового сімейства, здатний задовольнити естетичні вимоги часу. Альт не володіє необхідною в цих умовах яскравістю звучання та "диявольською" віртуозністю. Тому такі корифеї сцени, як Н. Паганіні, К. Ліпінський (1790-1861), Ж. Массар (1811-1892), Г. Венявський, А. В'єтан грали на альті лише епізодично, віддаючи данину царюючий на сцені скрипці.

Ансамблеві та сольні альтові твори. Оригінальна інструментальна ансамблева література з участю альту почала з'являтися у XVI ст. У "Священних симфоніях" Д. Габріелі альт використаний в якості ведучого голосу. Серед перших сольних альтових творів, створених у середині XVII ст., відомі соната венеціанського композитора М. Нері, соната для скрипки та альту флорентійця Н. Кемпіса, соната для альту К. Маріно. На альті грали відомі композитори та виконавці К. Монтеверді, Д. Віталі, Д. Кореллі.

У другій половині XVII ст. ведучим жанром стає тріо - соната, в якій углиблились риси сучасності: фугирований стиль, жанрово - танцювальний початок, аріозність, вільні, поглиблені роздуми у поєднанні з упорядкованістю форми. Як відомо, наприкінці XVII ст. формується жанр *concerto grosso*. У *concerto grosso* Ф. Джемініані *op. 7* соло виконує альт. П. Локателлі створив 12 *concerti grossi*, де концертують дві скрипки, два альту та віолончель. Знайдений рукопис концерта для двох скрипок та віолетти (польського інструмента альтового типу) з басом А. Кореллі. А. Вівальді створив 6 сонат *op. 13* "Вірний пастух" для мюзета, віолі, альту, флейти, гобоя, скрипки та *basso continuo*.

Жанр тріо - сонати, започаткований в Італії, існував досить тривало, аж до вигіснення його симфонією наприкінці XVIII ст. Ансамбль виконавців за звичаєм складався з двох скрипок та баса. Відомі дві тріо - сонати Д. Шнеєра для двох альтів та баса. В першій треті XVIII ст. з'явилось чимало тріо - сонат за участю альту в творчості Г. Телемана. У

другій половині XVIII ст. К.Ф.Е. Бах створив численні тріо для альту, тріо - сонату для двох альтів і фортепіано, дует для флейти і альту.

Для сольного альтового виконавства створюється соната А. Вівальді для альту з басом, концерт Г. Телемана для альту з оркестром, концерт для двох альтів з оркестром, концерт для двох скрипок, альту і *continuo*. К. Граун, який грав у Потсдамському придворному оркестрі на скрипці і альті, створив концерт для альту з оркестром і три сонати для альту і чембало. І.С. Бах в шостому Бранденбурзькому концерті для двох альтів та струнних (без скрипок) виконував партію першого альту. Чеський музикант Ф. Бенда, який служив у Берліні та грав на альті, створив для альту сонату. Його брат І. Бенда створив два концерта для альту з великим оркестром і три концерта для альту із струнними та двома валторнами.

У другій половині XVIII ст. у Мангеймі, а потім у Парижі виник жанр концертної симфонії. В творах для декількох інструментів соло з оркестром відобразились стилістичні риси *concerto grosso*, сольного концерта, дивертисмента та симфонії. Значно розширив уявлення про форму і трактовку як сольних інструментів, так і оркестру в концертній симфонії для скрипки і альту В.А. Моцарт. Він намітив декілька концертних симфоній для скрипки, альту і віолончелі, але не завершив їх.

Значну роль Моцарт відводив альту в камерно - ансамблевій музиці. Для домашнього музикування збирався струнний квартет, в якому Моцарт виконував партію альту, К. Діттерсдорф – партію скрипки, а Я. Ваньгал – віолончелі. Як альтист і скрипаль, в цих концертах приймав активну участь Й. Гайдн, який створив 83 струнних квартета, 6 сонат для скрипки та альту, тріо для флейти, альту і віолончелі. Австрійський віртуоз К. Діттерсдорф – автор концерта для альту з оркестром і концертної симфонії для альту і контрабаса з оркестром. Він разом з Й. Гайдном був фундатором класичного квартета. Після першої публікації в 1959 р. став відомим концерт Я. Ваньгала для альту, створений наприкінці XVIII ст. В архівах та бібліотеках були знайдені численні сольні та ансамблеві твори для альту композиторів віденської класичної школи. Наявність різнобічного репертуару для альту свідчить про процвітання і підвищений інтерес до цього інструмента. На альті грав чеський композитор, диригент та виконавець П. Враницький. Його брат А. Враницький, який деякий час навчався у В.А. Моцарта і Й. Гайдна, створив концерт для двох альтів з оркестром. Список альтових творів XVIII ст. продовжують три альтових концерта Р. Хофштетера, концерти Г. Друшецького та Ф. Хофмайстера. В боннському придворному оркестрі на альті грав Л. Бетховен. Він виявив виразну специфіку інструмента, доручив струнним ведення тематичного

матеріалу в оркестрі. На жаль, його Ноктюрн ор. 42 для альтя і фортепіано та соната для альтя і віолончелі, не стали сьогодні популярними творами.

Кінець XVIII ст. знаменний появою Шкіл гри на альті, створених М. Корретом, Ж.Б. Кюпі, А. Бруні, Б. Компаньолі. Призначена для навчання гри на альті на початку професійної освіти, структура Шкіл зберегла свою роль і сьогодні.

На альті грала велика кількість знаменитих композиторів та виконавців, але справжніми корифеями того часу були К. Стаміц (1745-1801) і А. Ролла (1754-1841). К. Стаміц розпочав творчий шлях у Мангеймській капелі, керованою його батьком – Яном Стаміцем. В 1770 році Карел з братом Антоніном приїздив у Страсбург, а у 1772 р. дебютував у Парижі в “Духовних концертах”, полонивши слухачів віртуозною грою на альті та віолі д’амур. Карел багато та успішно концертував у Німеччині, Англії, Франції, Росії. Він написав 3 концерта для альтя з оркестром, декілька концертних симфоній за участю альтя, дуети для скрипки та альтя, альтя і віолончелі, для двох альтів; сонати для альтя і фортепіано, струнні квартети для скрипки, двох альтів і віолончелі.

Французький скрипаль, композитор та історик музики Ж.Б. Лаборд писав: “Син знаменитого Стаміца створив концерти для свого інструмента (альта) такі ж приємні для слуху, настільки ж трудні для виконання. Вони доставили величезне задоволення в виконанні автора” [2].

З ім’ям А. Ролла пов’язана нова епоха в історії альтового виконавства та композиторського мистецтва. Видатний скрипаль, чудовий композитор, диригент та педагог, А. Ролла володів репутацією наймайстернішого віртуоза-альтиста. Його виконавча манера відзначалась вогняним темпераментом та виразністю в поєднанні з віртуозною технікою. У заснованій в 1808 р. Міланській консерваторії Ролла стає першим професором класу скрипки та альтя, в той же час займаючи посаду концертмейстера та диригента театру “Ла Скала”. Для альтя Ролла створив 12 концертів з оркестром, Адажіо і тему з варіаціями, Інтродукцію і дивертисмент F- dur, дивертисмент у супроводі квартету, Рондо G- dur з оркестром, 4 альтових сонати (одна – з басом, друга – з альтом, дві – зі скрипкою), біля 60 дуетів для скрипки та альтя, безліч мініатюр для альтя соло. Концерти А. Ролла віддзеркалюють характерні особливості виконавського стиля визначного альтиста і по трудності не поступаються скрипковим концертам класичної епохи, корифеєм якої він був.

Висновки. Творча діяльність А. Ролла підбила підсумок великому і плідному періоду в розвитку альтового мистецтва, сприяючи розширенню можливостей альтя як сольного інструмента. Однак всупереч історичній та

художній логіці багато альтових творів, як самого А. Ролла, так і його попередників, були забуті, а серед композиторів та виконавців ХІХ ст. намітився спад інтересу до альтя як сольного інструмента.

Література

1. Гинзбург Л., Григорьев В. *История скрипичного искусства*. – М.: Музыка, 1990 – 185 с.
2. Понятовский С. *История альтового искусства*. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
3. Юзефович В. В. *Борисовский – основатель советской альтовой школы*. – М.: Советский композитор, 1977. – 160 с.

УДК 785+82-192

В. Откидач*

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ РОК-МУЗИКИ

Розглянуто соціально-психологічні аспекти функціонування рок-музики, вплив її складових – ритму, гучності та частотності.

Рассмотрено социально-психологические аспекты функционирования рок-музыки, влияние ее составных – ритма, громкости и частотности.

Socio-psychological aspects of rock-music functioning and influence of its components (rhythm, volume, frequency) are considered.

Постановка проблеми. Бурхливі процеси соціального розвитку другої половини ХХ ст., що відбулися у світі та на колишньому радянському просторі, зумовили низку проблем соціокультурного, естетичного, музичного тощо сенсів. Виникнення нової культурної субстанції – рок-музики – не могла не вплинути на подальші процеси як культурно-мистецького життя, так і політичного.

Питання взаємовідносин музики і молоді нині є надзвичайно актуальні, оскільки остання у своїй більшості надає перевагу рок-музиці. В загальному мистецтвознавстві та музикознавстві спеціальних досліджень з історії та теорії рок-музикування не так багато. В існуючих працях наявна загальна картина становлення цієї молодіжної музики, але без конкретних



*© **ОТКИДАЧ Володимир Миколайович** – доцент Харківської державної академії культури.

ураховань часу, соціально-психологічних аспектів впливу, а також часто відсутній культурологічний аналіз нової константи – рок-культури.

Вирішені раніше частини проблеми. Нині накопичено достатньо великий матеріал, в якому досліджуються витоки, джерельна база рок-музики, деякі проблеми стосунків батьків і дітей під кутом зору молодіжної музики. Водночас необхідне повніше розкриття специфіки функціонування рок-музики, зокрема і через деякі нові константи (специфічне сприйняття, ритміка, гучнісні та частотні параметри).

Отже, *мета* статті полягає у виявленні психологічних аспектів функціонування та сприйняття рок-музики.

Актуальність звернення до питання соціально-психологічних аспектів функціонування рок-музики зумовлена прагненням провести системне дослідження проблеми: обґрунтувати виникнення молодіжної субкультури як духовної парадигми другої половини ХХ ст.

Об'єкт дослідження – соціально-психологічні аспекти функціонування рок-музики. *Предметом* дослідження є рок-музика як соціокультурний феномен.

Практичне значення статті полягає в тому, що матеріали можуть застосовуватися при розробці курсів лекцій з історії музичної естради, спецкурсів з естрадно-джазового музикування, теорії та історії естрадного виконавства, в науковій практиці при дослідженні проблем музичної культурології, музикознавчо-критичних дослідженнях, культурно-просвітницькій діяльності.

Нині зрозуміло, що рок-музика – не просто сфера музичних інтересів та потреб молоді, а, як уважає І. Набок, «дещо більш широке – новий засіб вираження світоглядних принципів, ціннісних орієнтацій, особливого світовідчуття, специфічна субкультура» [5, 4].

Цілком очевидно, що для аналізу цього явища необхідні нові дослідницькі прийоми, необхідний комплексний підхід, який би поєднував музикознавчі, філософсько-естетичні, культурологічні, соціологічні, соціально-психологічні, психофізіологічні тощо засоби аналізу.

Повторимо, що рок-музика як явище культури виявилось для нас корисною хоча б тим, що виявила методологічні виразки музикознавства, музичної критики, які не були спроможні до широких філософських та культурологічних узагальнень. Для оцінки сучасного стану цього соціального явища необхідний уважний аналіз його походження та основних етапів історичного розвитку.

Деякі дослідники року погоджуються на тому, що витоки його треба шукати в релігійних співах американських негрів. Чорношкірі раби, яких

привезли з Африки, везли із собою не тільки згадки про залишену батьківщину. З ними мігрував цілий шар первісної культури, в тому числі й ритуали, пов'язані із віруваннями, а, значить, і певні складові психологічного впливу. Саме там, на думку авторів книги «Рок: мистецтво чи хвороба?» «треба шукати витоки, з яких століттями згодом потекла білим світом річка року» [2, 12].

Можна звернути увагу на прояв кризи політичних та ідеологічних інститутів Заходу в другій половині 1960-х рр., який і штовхнув зневірену в суспільних цінностях молодь на «конфлікт поколінь» і пошук власної життєвої моделі. В якості характерних соціально-психологічних рис цього покоління можна було б виділити наступне.

Перше. Антиреалізм у поведінці й у мистецтві. Неприйняття навколишньої дійсності, не забезпечене альтернативою, набувало форми ескапізму – втечі в наркотичні галюцинації ЛСД, у психоделічну музику, у світ абсолютно не пов'язаної з реальним життям політичної догматики. Прямим наслідком подібного ставлення до життя були і містицизм (особливо східний) і піднесені тексти пісень того часу. Яскравий приклад – філософський сюрреалізм англійської групи «Pink Floyd».

Друге. Песимізм, почуття власної приреченості, які знову об'єднали хіпі з «войовничими» представниками їх покоління.

Не стояв оstonорнь і шоу-бізнес. У стосунках із рок-музикою він показав себе дуже спиритним. Торговці поп-музикою зі знанням справи використовували свої знання в психології споживача не тільки при виданні альбомів. Взагалі науково-технічний прогрес був використаний культурною індустрією на всі 100 відсотків.

У середині 1950-х рр. рок-н-рол зі США перекочував через Атлантику і поширився спочатку в Англії, потім всією Західною Європою. Ця музика, що звучала для старшого покоління занадто голосно й агресивно, була перший час бойкогована консервативно налаштованими музичними редакторами англійських радіо- і телестанцій. Під масованим тиском індустрії грамзапису, що відкрила для себе новий перспективний ринок, неприступність ділків від мас-медіа перетворилася у свою протилежність. Успішній навалі рок-н-ролу не в останню чергу допомогла модна технічна новинка – транзисторний приймач. Кожна молода людина могла постійно слухати свою музику, ігноруючи все інше. На той же час багато хто спочатку в Америці, потім в Англії й інших країнах – збільшили долю спеціальних музичних передач у загальних програмах радіомовлення. Поставляючи улюблені мелодії молодіжній публіці, вони укорінляли слухачські звички й одночасно провокували величезний попит.

Програмачі, доступні для багатьох завдяки масовому виробництву, а також нові технології створення платівок теж робили свій внесок у поширення цієї музики. Ще більші можливості трохи пізніше відкриють розвиток магнітофонної техніки, аж до касетних моделей, компакт-індустрія, відео-технології.

У популяризації рок-н-ролу все більшу роль почав відігравати такий могутній засіб масової інформації, як телебачення. У кінці 1960-х років, щоб зберегти вплив рок-зірок на публіку, почали знімати кіно- та телефільми, які передували виходу платівки. Занадто очевидний вигреш вони давали. Одна справа – співати на сцені, зовсім інша – фільм. Пізніше з'явилися відеокліпи, де пісня йшла звуковим тлом для декількох десятків швидко мінливих кадрів. З цього приводу західнонімецький музикознавець Х. Райніке писав: «Тривіальність може компенсуватися впливом зображення на екрані. Музика тут персоніфікується, їй повертається характер події» [2, 56]. Події – у сенсі дії з визначеним сюжетом. І запам'ятовується спочатку не мелодія (якщо вона взагалі є), не текст, а зображення.

Запис дозволяв «виправити» голосові дані, відкоригувати тембр, виправити дикцію і т.д. Але необхідна була інша деталь – зовнішність, манера вдягатися, стиль поведінки, які-небудь риси, що запам'ятовуються. Це все треба було підкреслити. Саме збереженню ілюзії близькості допоміг відеомагнітофон. Тепер ролик можна було неодноразово прокрутити, зупинити кадр, вдивитися в обличчя свого кумира, уважно вивчити, в що він удягнений-взутий і який макіяж на нього накладений. От думка відомого рок-співака Д. Боуї, почерпнута з інтерв'ю, даного їм французькому виданню «Libération»: «У зовсім безглузких відеороликах, що зараз мають успіх, зміст доведений до мінімуму. Всі герої показані в найкращому світлі, вдягнені, як треба, виконання супроводжується спецефектами. Стає очевидно, що більшість груп роблять кліпи лише для продажу платівок» [2, 57].

Поява свого часу фонографів, а потім бурхливе зростання фонографічної промисловості викликали концентрацію музичної справи. Ноти прочитає лише той, хто навчений нотній грамоті. Слухати платівку можна, не відрізняючи діеза від бемоля. Природно, ринок збуту платівок куди обширніше нотного ринку. Престиж співака прямо став залежати від того, чи записаний він на платівці. Це – умова успіху концертної діяльності. Подальший розвиток поп- та рок-музики це цілком підтвердив.

Найкращий засіб для просування рок-продукції – використання каналів радіо та телебачення. Їх вплив на споживача важко переоцінити.

Середній американець проводив перед екраном телевізора більше половини свого вільного часу. Радіо займало чверть всього часу неспання людини, це було постійне музично-інформаційне тло. Фірми грамзапису передають комерційним радіостанціям та телеканалам безкоштовно записи рок-виконавців. У результаті ефір був заловнений рок-музикою. Вона супроводжувала життя людей зі світанку до світанку. І не просто супроводжувала, але і переконувала, змінювала орієнтацію, а в кінцевому підсумку вербувала собі покупців.

Здавалося б, яка покупцю різниця: чув він дану музику по радіо чи не чув? Бачив ролик чи не бачив? Головне, щоб музика йому сподобалася, чи не так? Вважалося, це міркування дилетантів шоу-бізнесу. Західнонімецький дослідник С. Боррис якимось писав, що така невблаганна річ, як статистика, переконує: платівка, що не пролунала по радіо, напевно не буде розкуплена. Втім, щоб у цьому переконатися, не потрібно було проводити опитування. Достатньо було звернутися до фахівців із психології торгівлі. Тоді і з'ясувалося: щоб товар розкупувався, він повинний виглядати в очах покупця привабливо, а його придбання – престижним. Саме створенню такої престижності і слугували радіопередачі і відеокліпи.

Аналізуючи нашу рок-культуру, необхідно зазначити, що її функціонування було значно ускладнено з-за цілої низки стереотипів масової свідомості. Тривале панування командно-адміністративних засобів керівництва культурою призвело до того, що будь-яка критика рок-музики сприймалась як безпосередній заклик до заборонно-обмежувальних дій. У свідомості широкої аудиторії постійно «стовбичив» малопривабливий образ «ворога року», який був здиблений в ідеологічні стереотипи. Побожування вульгарних оргвисновків слугувало перешкодою до уважного, критичного та професійного аналізу проблем рок-музики. При цьому хотілось би зауважити запобігати шкідливій звички розкрашувати усі явища або в чорний, або в білий кольори, ігноруючи ті численні напівтони та переходи, якими так багате реальне культурне життя.

До всього вищевикладеного необхідно додати і такі обов'язкові складові рок-музики, як ритм, голосність та частотність.

Головна відзнака року від інших видів музики – ритм. І не просто ритм, а чіткий, навіть залізний, безперервний. До речі, варто згадати висловлювання французького композитора В. д'Енді: ритм – найпростіший та головний елемент будь-якого мистецтва. Поринувши в історію, знайдемо факти, що під саме таку жорстко ритмізовану музику за античних часів фригійські молоді хлопці, оглушені ударами барабанів,

доходили до того, що на честь богині Кібели позбавляли себе чоловічого ества. Барабанним гуркотінням доводили себе до нестями і вакханки, які, вже нічого не розуміючи, розривали на шматки живих юнаків. У середині першого тисячоліття до нашої ери в Палестині пророки, щоб привести себе в стан ритуальної несамовитості, використовували барабанний бій і бубни. А, зокрема в африканській музиці, ритміка займає панівне становище і явно превалює над мелодикою. Крім того, на думку С. Короткова, вважається, що «ритміка відіграє головну роль у зміні емоціонального статусу людини» [4, 7].

Численні народи – і не тільки первісні – за допомогою ритму, який відбивався на великому барабані, здійснювали страту. Яка ж механіка впливу цього ритму? Справа в тому, що глухий удар у барабан нашою нервовою системою сприймається як сигнал погрозової небезпеки. Всі звуки для людини емоційно забарвлені. Один удар барабана – це всього-на-всього попереджуючий сигнал про небезпеку. Декілька ударів – група сигналів. Вони нетривалі, і у відповідь на них наш мозок видає природну реакцію. Організм приводиться у стан підвищеної готовності до відбивання небезпеки. Коли барабанний бій продовжується, ритм нагнічується, сигнали йдуть у мозок безперервно. Настає стомлення, потім роздратованість, апатія. Нарешті – організм здається (недарма деякі армії використовували барабанний бій під час своїх атак на противників).

А втім, ритм здатний і на інше. Все залежить від того, хаотичний він чи додержується певного порядку. При хаотичних ударах збуджуючі організм гормони викидаються у кров хаотично, із швидкістю, яка зростає. Але викиданням можна керувати – достатньо організувати ритм. При ритмі, який кратний півтора ударам за секунду, в супроводі потужного тиску наднизьких частот (15-30 герц), людина відчуває екстаз. При ритмі два удари за секунду і при тих же частотах вона упадає у танцювальний транс, який схожий на наркотичний транс (достатньо також згадати «музичну скриньку» із кінофільму «Ошибка резидента»).

Недарма, на думку В. Васіної-Гроссман, «саме мистецтво ХХ століття висуває проблему ритму як одну з основних» [1, 3]. Дійсно, музика, позбавлена ритмічної організованості, перетворюється на звуковий хаос.

Антична теорія лишила в спадщину майбутнім сторіччям дуже багато чого, про що свідчить сама термінологія. Назви, наприклад, самих основних поетичних елементів: вірш, метр, ритм, стопа, назви стій й їхніх елементів – усе це успадковано від античності, все несе на собі сліди древніх першооснов колись триєдиного мистецтва: поезії, музики, танцю.

Важливо відзначити не тільки розробленість античної метрики, але і спробу мислителів того часу визначити виразне значення кожного ритму, його вплив на людину. Васіна-Гроссман висловлює цікаву думку про те, що грецьке навчання про етос розглядало ритм як вираження тих або інших емоцій, а звідси – як засіб морального виховання [1, 8].

«Ритм і мелодія, – писав Аристотель, – містять у собі більше всього наближені до реальної дійсності відображення гніву і покірливості, мужності і помірності і всіх протилежних їм властивостей, а також і інших моральних якостей. Це ясно з досвіду: коли ми сприймаємо нашим вухом ритм і мелодію, у нас змінюється душевний настрій» [1, 120].

Далі Аристотель говорить про вибір визначених ладів і ритмів для виховання молоді. Надзвичайно цікава пожива для роздумів. Подібні спроби проникнути у виразну сутність ритму майже не зустрічаються в теорії більш пізніх часів.

Отже, одним із важливих виразних засобів рок-музики є ритм.

У традиційній теорії процесуальність музики розкривалася через поняття ритму, метра, темпу й ін. Дослідження тимчасової структури музики було зосереджено, в основному, у рамках навчання про ритм, що, як відомо, значно відставало за ступенем розробленості від гармонії, поліфонії й інших музично-теоретичних дисциплін.

Причини цього відставання, як відзначає В. Холопова [7], були пов'язані з особливостями розвитку самого музичного мистецтва; ритм у минулому європейської професійної музики, вважає автор, не був першоосновою музичної форми і не перевершував інші елементи по значимості, а музична практика, що існувала, не давала достатньо матеріалу для теоретичних висновків.

Музичний ритм характеризується чергуванням груп тривалостей, а також наявністю акцентів. Слід зазначити, що європейська специфіка сприйняття музичного ритму відрізняється від несередньоевропейської.

У музично-теоретичних працях закордонних авторів була почата спроба класифікації ритмічного мислення за принципом «духовності» і «тілесності» (роботи В. Меллєрса і Р. Мідлтона).

За схемою, даної В. Конен у книзі «Народження джазу» [3], ця теорія виглядає в такий спосіб. Дослідники протиставляють європейський, так званий «тілесний» ритм (corporeal), що контролює психічне начало і упорядковує зовнішні форми його прояви, «духовному» (spiritual) ритму, характерному для неєвропейських культур (африканської, східно-азійської й ін.), в якому раціональне начало слабшає й індивідуум може переходити в стан трансу.

«Духовний» ритм є одним із головних елементів культових ритуалів у релігіях Африки, Південної Америки й ін. На відміну від європейського ритму, дана ритмічна категорія має одну головну відмітну ознаку – домінуючу остинатність. Властива такій музиці нескінченність повторень одного стислого ритмічного мотиву, відзначає В. Конен, сприяє втраті контролю над емоційним станом людини і поступово відтискує організоване начало на другий план.

Яскравим прикладом впливу на психіку людини «духовного» ритму були в первісну епоху танці, що супроводжувалися грою ударних інструментів (та нині спостерігаємо у деяких племен Африки і Південної Америки). Їх тривало-монотонне, «заворожуване» остинато було здатне довести воїнів до афекту, в стані якого легше боротися з дикими тваринами і ворожими племенами, не почувавши при цьому болі від нанесених ними ран.

На нашу думку, така класифікація цілком може бути застосовна в контексті аналізованої проблеми. Щодо рок-музики, то її ритміка може підпадати під категорію «духовного» ритму, з огляду на її спроможність гіпноотично впливати на велику аудиторію. Але, водночас, повністю прирахувати її до даної категорії не можна, тому що для більшості творів даного жанру властива чітка структура з переважанням квадратності. «Духовність» же ритміки виявляється в її домінуючій остинатності, що і робить своєрідний гіпноотичний вплив на слухачів і спроможна викликати колективний екстаз.

Велике значення при цьому має також гучнісна динаміка. При потужності звучання 110 децибел і швидкому темпі така ритміка перетворюється в один із самих потужних впливаючих чинників рок-музики.

Таким чином, стає очевидним, що рок-музика, несучи значну частку інтелектуально-емоційного навантаження, при цьому частково сприяє «згадуванню» людиною своїх древніх інстинктів, що виражаються в рефлекторних реакціях (мимовільне відбивання такту руками і ногами, реакція на ритм буквально всім тілом). Особливо яскраво виражений цей ефект при колективному сприйнятті, що звичайно має місце на рок-концертах. Все це відбувається на підсвідомому рівні й опосередковано, тому що рок-музика сама по собі продукт цивілізації, що став невід'ємною частиною не тільки художньої, але і соціальної інфраструктури сучасного суспільства.

Отже, пульсуючий жорсткий ритм є невід'ємним, домінуючим елементом рок-музики. Ця її особливість має генетичні корені.

Відомо, що рок – нащадок, хоча і не прямої, африканської музичної культури, що передала йому в спадщину деякі свої властивості, в тому числі і синкоповану ритміку. Остання є однією з найбільше цікавих особливостей африканської музики і, безсумнівно, найвиразнішим із її художніх засобів. Африканська ритміка є ударною, тому що вона підкреслює постійну ритмічну пульсацію тканини; одна з головних її рис – синкопа, яку європейський музичний слух завжди відчуває як щось чужорідне.

У рок-музиці ж, і особливо в джазі, синкопа – невід’ємний елемент ритмічного малюнка (достатньо пригадати свінговий ритм у джазі). При сприйнятті такого синкопованого ритму створюється відчуття розгойдування, а очікуваний, але не відчутний акцент на сильну долю такту своєрідно інтригує слухача (такий ритмічний ефект виправдує назва стилю раннього року – рок-н-ролу, що в перекладі означає «гойдайся і крутись»).

Родинною рисою сучасної рок-музики та її африканського предка є також прийом остинатного проведення одного ритмічного мотиву, часто в зростаючому темпі, причому така повторність носить варіантний характер.

«Американський» рок запозичав у джазові ще один оригінальний засіб – прийом відхилення на долю секунди від часу акценту (так звана «блюзова зона»). Даний прийом широко поширений у вокальному й інструментальному виконавстві в різновидах рок-музики, близьких до джазу або блюзу. Щодо відмітних ознак, то вони такі: якщо в джазі практично відсутній розподіл на сильні і слабкі долі за рахунок розвинутої поліритмії, то в рок-музиці рух в цілому набагато упорядкованіший і не мислиться без жорсткого акцентування тих або інших доль такту.

У цілому, ритміку рок-музики можна охарактеризувати як ударну, із незбінним акцентуванням різноманітних доль такту в різних інструментів, що створює своєрідну ритмічну поліфонію.

Ритміка європейської й американської традицій у рок-музиці має істотні розбіжності. В композиціях з європейським впливом ритми в сполученні з помірним темпом більш рівні, чіткі. Ритміка, в основному, не засвінгована, кількість синкоп менше, особливо у творах ліричного характеру.

Композиції американської або латиноамериканської традицій, аранжовані в стилях фанк, соул, регі мають більш інтенсивну, пружну, навіть напружену ритміку: для таких творів характерний більш різноманітний, примхливий ритмічний малюнок із достатком синкоп, із яскраво вираженою ритмічною поліфонією.

Тип ритмічної організації, що найчастіше зустрічається у рок-музиці, – пунктирний, стрибкоподібний, що може бути присутнім у різноманітних елементах фактури.

Таким чином, функціональна роль ритму в рок-музиці полягає в наступному:

- ритм є головною відмітною ознакою рок-музики і самим яскравим і діючим із її виразних засобів;
- ритм визначає жанр і характер музичного твору;
- в єдності з темпом і динамікою ритм є основним елементом у створенні емоційної сфери твору;
- ритм організує й упорядкує рух у всіх голосах, отже, є важливим структурним компонентом фактури;
- основний принцип ритмічної організації матеріалу – остинатність, що, в свою чергу, визначає фактурно-стилістичні особливості рок-музики.

Додамо, що ритм виражає визначений ступінь психологічної напруги емоцій і в інших сферах художньої діяльності – хореографії, поезії і т.д. Більш того, різноманітні види фізіологічної діяльності людини протікають також у конкретному ритмі (ходьба, біг, подих, пульс і т.д.).

Рок-музика окрім ритму має ще одну особливу складову: гучність виконання. Підвищена голосність – неодмінна риса року. І серед фанатів в останні роки неухильно зростає число людей зі слухом, що погіршився. А судорожно миготливі вогні дискотек, лазерні промені б'ють по очах у буквальному значенні слова. Після таких ударів виникають патологічні процеси, що ведуть до ослаблення зору, навіть сліпоті.

В свій час «Beatles» грали на рівні потужності 500-600 Вт. До кінця 1960-х рр. «Doors» досягли 1000 Вт (1 кіловат). Трохи пізніше вже «нормою» стають 20-30 кВт. Такі відомі групи, як «Deep Purple», «Emerson, Lake and Palmer» видавали і більше. Групи «Metallica», «AC/DC» працюють на рівні 500 кВт. Утім, мабуть, і це не межа. Але для людини, як біологічної істоти, це занадто багато. Вже сотня ват у невеликому залі може пригнітити уміння людини мислити та аналізувати. Поринання в звуковий мішок позбавляє її здатності орієнтуватися, приймати самостійні рішення. Саме рок-музика і тільки вона зуміла реалізувати на практиці цю особливість – за допомогою гіпертрофії гучностно-динамічних характеристик, за допомогою нескінченної й одноманітної ритмічної пульсації, що використовувалася в африканській музиці з метою доведення слухача-учасника до стану релігійного екстазу, доводити публіку до щось подібного.

Наведемо думку доктора філософських наук В. Сержантова про

перевантаженість людини рок-музикою та її гучністю: «Не знаю, музика это или антимузыка, но она по своему действию на человеческий организм сближается с действием, которому подвергается человек, находящийся длительное время в зоне интенсивного, методического артиллерийского огня. Разница здесь только в том, что человек, пребывающий в зоне действия рок-музыки, не угнетен сверх всего еще и той мыслью, что его могут и убить. И далее, рок-музыка, вероятно, допуская на необычно высоких уровнях функциональную активность некоторых подкорковых центров мозга человека, оказывает тормозящее влияние на функциональные системы коры головного мозга и тем снижает общий потенциал нашего мозга, угнетает его, подавляя системы, на которые фундаментирован наш приобретенный культурный опыт. При этом дополнительным моментом рок-музыки (в отличие от артобстрела) является ее наркотическое действие, которое усиливается световыми эффектами. Все это составляет безусловный вред рок-музыки, вред для мозга, для организма в целом» [6, 170-171].

Встановлено, що голосна ритмічна музика викликає резонанс клітинних структур організму. Виникає «звукове сп'яніння», за суб'єктивним відчуттям аналогічне прийому наркотиків або алкоголю. При постійному слуханні цієї музики розвивається наркотичний ефект, з'являються аномалії в характері.

Гасло «Не вір тому, кому за тридцять!», яке також реалізовувалося рок-культурою, ставить неминучі психологічні непорозуміння між поколіннями в ранг не знаючої альтернативи біологічної несумісності. Справа не тільки в тім, що виснажена в життєвих і службових баталіях нервова система дорослих просто не витримувала децибельної атаки. Це був виклик не тільки дорослим, але всій «дорослій культурі» з її культом краси й урівноваженості. Децибельна атака на слух, що приводила нерідко до втрати фанатами року навіть фізичної можливості сприймати більш тонкі, диференційовані звучання, доповнювалася навмисною естетизацією потворного, низинного в сценічному вигляді, поведінці й антуражі. Найяскравіше це проявилось у панк-року та «фрайт-шоу» (fright show – вистави виродків).

До гучності рок-музики необхідно додати і параметри частотності. Були випадки, коли надлишок високих або низьких частот призводив до травм мозку, а то і до смерті слухачів. На рок-концертах нерідкі контузії звуком, звукові опіки, втрати слуху та пам'яті.

Ось деякі красномовні факти. В 1979 р. під час концерту П. Маккартні у Венеції завалився дерев'яний міст. Англійська група «Pink

Floyd» «спромоглася» зруйнувати кам'яний міст у Шотландії. Цьому ж ансамблю належить і ще одне «досягнення»: концерт на пленері¹ призвів до того, що в сусідньому озерці спливла оглушена риба.

Швейцарські медики довели, що після рок-концерту людина орієнтується та реагує на подразник в три з половиною рази гірше, ніж звичайно. Ці три з половиною рази – той же показник, що і у людини після страшного похмілля.

Висновки. Рок – це спосіб життя молоді, нерідко талановитої, яка володіє великою енергією, потребою самовираження. На сьогодні рок-музика є одним із найвпливовіших музичних жанрів і справляє чи не найбільший вплив на молодь, живе серед неї і живиться нею. Тому дуже важливо знати цю музику, її можливості, її естетику і психологію, аби грамотно і професійно давати аналіз всіх зазначених вище явищ.

Література

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.
2. Забродин Г. Рок: Искусство или болезнь? / Г. Забродин, Б. Александров. – М.: Сов. Россия, 1990. – 96 с.
3. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М.: Сов. композитор, 1990. – 319 с.
4. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К.: LAV-Studio, ТОО ЦУН «Кий», 1996. – 291 с.
5. Набок И. Рок-музыка: эстетика и идеология / И. Набок. – Л.: Знание, 1989. – 32 с.
6. Сержантов В. О рок-музыке / В. Сержантов // Легко ли быть молодым. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 89 - 112.
7. Холопова В. Проблемы музыкального ритма / В. Холопова. – М.: Музыка, 1980. – 78 с.

¹ від франц. *plein air* – вільне повітря.

IV. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ І ФОРМ

УДК 781.5 : 782.1

Л. Жигачева*

КОНТРАСТНО-СОСТАВНАЯ ФОРМА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

У статті розглядаються особливості застосування контрастно-складених форм у стилевому та жанровому аспектах на матеріалі опер італійського композитора XVII ст. Ф. Каваллі, російського композитора-класика XIX ст. О. Бородіна, а також в кантатах та окремих хорових творах українського композитора початку XX ст. К. Стеценка.

В статье рассматриваются особенности применения контрастно-составных форм в стилевом и жанровом аспектах на материале опер итальянского композитора XVII ст. Ф. Кавалли, русского композитора-классика XIX ст. А. Бородин, а также в кантатах и отдельных хоровых произведениях украинского композитора начала XX ст. К. Степенко.

In the article are considered particularities of the using of contrasting-component forms in style and genre aspects on the material of the operas of the Italian composer of the XVII th century F. Kavalli, Russian composer-classics of the XIX th century A. Borodin, as well as in cantatas and separate choral compositions of the Ukrainian composer of the beginning of the XX th century K. Stecenko.

Объектом исследования в данной статье являются особенности контрастно-составных форм в операх Ф. Кавалли, русской классической опере и украинской хоровой музыке. *Предмет* исследования – особенности проявления контрастно-составного принципа в музыке различных жанров и стилей

Научная *цель* – дальнейшее развитие теории контрастно-составных форм. Научная *задача* данной статьи состоит в аналитическом подтверждении теоретических положений на конкретном музыкальном материале.



© ЖИГАЧЕВА Людмила Тихоновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Теория контрастно-составной формы, как известно, одна из самых молодых в музыковедении. Ее автор, В.В. Протопопов, обнаружил свое открытие в 1961 г. в фундаментальном исследовании «"Иван Сусанин" Глинки»[7].

С введением нового понятия стало очевидным, что контрастно-составной принцип - один из основополагающих в музыкальном формообразовании - реализуется не только в циклах, но и в единой в композиционно-драматургическом отношении структуре. Она имеет некоторые точки соприкосновения с такими типами строения как одночастная смешанная и свободная формы, но, в то же время, обладает собственной четкой типологией.

Кроме того, появление данной теории позволило, наконец-то разделить, "развести" понятия жанра и формы в тех произведениях, где на практике это давно уже произошло. Из вокальных жанров следует назвать кантату, хоровой концерт и поэму, хоры с сопровождением и без, оперные сцены, полукартины и картины, из инструментальных - старинные канцону, токкату, мадригал, а также фантазию и некоторые циклы (в них указанная форма используется вплоть до наших дней).

На протяжении последующего времени она быстро вошла в научный обиход, а также в учебно-методическую литературу [6; 8].

К определяющим свойствам контрастно-составной формы исследователи относят многочастность, контраст частей, их неравнозначность в функциональном, структурном, масштабном отношении, преобладание незавершенности разделов, иногда появление черт репризы. Существует важная оговорка: не все признаки могут присутствовать. Добавим к этому, что указанные черты проявляются достаточно свободно.

Весьма симптоматично, что теория данного типа композиции оформилась у В.В. Протопопова в процессе углубленного изучения оперы Глинки. Ведь опера является одной из важных сфер зарождения, становления и кристаллизации контрастно-составной формы. Она была одним из первых типов строения, естественно вписавшихся в процесс структурирования музыкальной ткани в опере уже в середине XVII ст.

Указанное явление объясняется тем, что ведущий принцип формы, суть которого можно охарактеризовать как сочленение контрастных частей при наличии между ними какого-либо рода связей, явился почти идеальным для оперных форм, так как объединяет в композиции развитие сценического действия, изменения в эмоциональном состоянии персонажей с логикой музыкального формотворения.

Несмотря на сказанное, особенности применения контрастно-составной формы в опере, как и в других вокальных жанрах, изучены очень мало. Причем, некоторые исторические этапы практически неизвестны. Следует учитывать и такое немаловажное обстоятельство, как стилевой и жанровый аспекты. Как каждый тип композиционного строения, контрастно-составная форма испытывает мощное воздействие этих факторов, причем более выраженное, чем иные типы. Результатом чего являются существенные особенности воплощения данного формообразующего принципа в музыке разных стилей, эпох, жанров.

Остановлюсь на тех, которые представляются наиболее специфическими, с одной стороны, а с другой - мало или совсем неизученными.

Это контрастно-составная форма в операх Франческо Кавалли (середина XVII ст.), в русской классической опере XIX ст. и в украинской хоровой музыке начала XX ст. - а именно в творчестве Кирилла Стеценко.

Следует напомнить, что в итальянской опере уже к середине XVII ст. музыкальные процессы обрели достаточную самостоятельность, эпоха поисков завершилась, как пишет Т.Н. Ливанова, "известной кристаллизацией оперных форм" [5]. Вместе с размежеванием речитирования и свободного мелодического развертывания, становлением концентрированного тематизма и гармонической функциональности все более проявлялся новый тип структурирования музыкальной ткани, которое осуществлялось на функциональной основе. Этот новый тип мышления воплотился в новых типах строения, одним из которых и была контрастно-составная форма.

Очевидно, первым этапом ее становления были композиции в операх Франческо Кавалли - "Эгист", "Орминдо", "Калисто", написанных в 40-е годы XVII ст. Вообще в его операх можно найти ранние образцы многих будущих форм: куплетной, репризной трехчастной, рондальной и др.[3]. Среди них контрастно-составная - одна из наиболее распространенных. Она применяется композитором и в отдельных сольных номерах, и в развернутых ансамблевых сценах. Количество частей, как правило, невелико: две или три. Они контрастны в тематическом, метроритмическом, фактурном, иногда - тональном и жанровом отношении. Части имеют законченную самостоятельную структуру или являются развитыми речитативными разделами, сопоставимыми и по значимости, и по масштабам со структурно оформленными частями. Единству всей структуры способствует композиционная функция (номер одного персонажа, сцена двух или трех героев), иногда интонационная

связь, не оформляющаяся в тематическую, наличие главной тональности, или особая направленность тонального плана, одни и те же принципы развития и формообразования, жанровая основа.

Так, двухчастная сцена Зиклы и Амиды из 2 д. "Орминдо" включает большую диалогическую сцену (выразительнейшие монологи, диалоги, маленькие ариозо) и дуэт согласия во второй части (2-частная форма с использованием "легкой" имитационной техники и чертами репризы в заключительном ригурнеле). Из двухчастных форм обращает внимание еще не канонизированный, свежий для нашего восприятия вариант, где речитативной является не первая часть арии или ансамбля - закрепившаяся позже закономерность, а вторая часть. Так, например, сцена Амиды и Орминдо из 1 д. оперы "Орминдо" (соперники, любящие одну и ту же девушку) начинается дуэтом согласия, написанным в трехчастной форме. Однако во второй части оказывается, что согласие было притворным, т.к. каждый, раскрывая свои тайные мысли, решает действовать по-своему, пытаясь обмануть соперника.

В трехчастных контрастно-составных формах типа ABC четко прослеживается некая общая закономерность. Крайние части мелодически и структурно развиты: двух- или трехчастная, вариантная, куплетная формы. Средняя часть речитативного характера. Следует заметить, что речитативы Кавалли - это не речитативы-сессо, а мелодизированные построения скорее ариозного типа. В качестве разделов подобных композиций они обычно достаточно масштабны и имеют развивающий тип изложения с присущими ему атрибутами (мотивное развитие, секвенцирование, перегармонизация мотивов, модуляционность, свободное, нетипизированное структурирование).

Один из примеров - дуэт Клори и Лидио из 1 д. оперы "Эгист". Схема его такова:

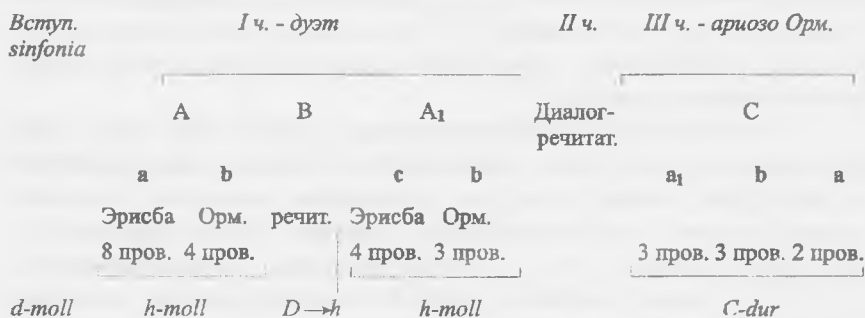
| | | |
|----------------|--------------------|------------------|
| <i>I часть</i> | <i>II часть</i> | <i>III часть</i> |
| a a | речитатив.-развив. | b b ₁ |

Как видно, 1-я часть - куплетная форма, III ч. - двухчастная форма развертывания (с примечательным тональным планом: Т - Д, Д - Т). Между ними - речитатив-диалог.

Совершенно по своей логике, продуманности и красоте большая сцена - дуэт Эрисбы и Орминдо, двух лирических героев, страстно любящих друг друга. В силу сложившихся обстоятельств герой должен умереть. Эрисба предпочитает разлуке смерть, выпивает яд и умирает.

Данная композиция представляется одним из образцов подлинно "содержательной формы" в старинной музыке. Весьма протяженная и сложная по строению сцена объединена несколькими факторами. Лирическая вокальная мелодия ариозного типа разворачивается свободно, как бы непредсказуемо, часто прерывается паузами - вздохами, создавая самостоятельную линию. Собственно формообразующая функция поручена оркестру, в партии которого осуществляется варьирование на basso-ostinato слитного типа - именно остинатные вариации являются формой, в которой написаны основные разделы композиции: оркестровое вступление, 1-я и 3-я части сцены. Вся композиция имеет нетрадиционный, "содержательный" тональный план.

Схема строения следующая:



Все части сцены контрастны, в том числе различны и формулы остинато первой и третьей частей. Мелодические построения более протяженны, включают несколько проведений басовой формулы. Средний раздел, где происходит диалог героев - речитативно-развивающего характера.

Один из главных конструктивных факторов сцены - ее тональный план, который несет, без сомнения, и важную выразительную нагрузку. Его направленность обусловлена не только естественностью "разрешения" вводнотоновых тональностей ("элегического" ре минора вступления и "трагического" си минора дуета) в устой до ("светлый" до мажор), но и драматургической основой. После смерти возлюбленной Орминдо как бы впадает в оцепенение, его чувства заторможены, безысходность в его душе уступает место смирению, и лирико-драматическая сцена завершается просветленным катарсисом.

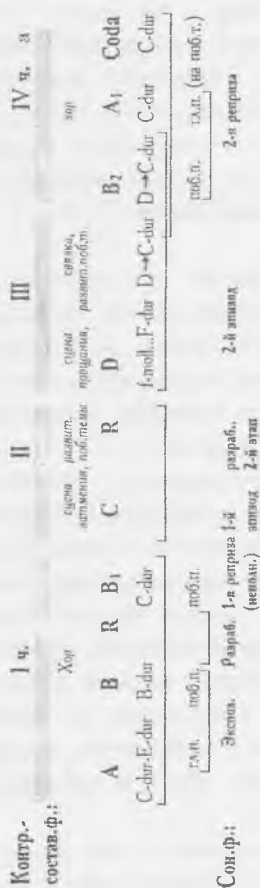
Целенаправленность и четко "прочитываемая" содержательность тонального движения типичны для стиля композитора. Кавалли, "музыкальный вождь своего времени" (Г. Кречмар), был одним из столпов становления тонального мышления. Думается, что новые структурные типы, утвердившиеся в его операх, получили перспективу во многом благодаря твердой тональной основе. Для контрастно-составных композиций это имело первостепенное значение.

Еще одно замечание по поводу формообразующего процесса в данном фрагменте. Все остигатные формы (в том числе оркестровое

вступление) организованы по принципу репризной трехчастности на тональной и функциональной основе, что характерно для подобных оперных форм XVII ст. (вплоть до композиций в произведениях молодого Алессандро Скарлатти). Очевидно, это проявление формы второго плана. В дальнейшем, взаимодействуя с различными структурообразующими принципами на разных уровнях композиции, она сыграла свою роль в эволюции контрастно-составной формы.

Новый, отличительный этап ее развития представляют крупные композиции в русской классической опере, особенно в масштабных массовых сценах. Характерной чертой строения многих из них является паритетное участие в формообразовании основного принципа - контрастного сопоставления и еще какого-либо: вариационного, трехчастного, рондального, а иногда и двух. Наиболее сложные структуры возникают при синтезе с сонатностью.

Образцом соединения блестящего драматургически - композиционного решения и высокой художественности является интродукция из оперы Бородина "Князь Игорь". Поскольку эту форму принято трактовать иначе [1], кратко



остановлюсь на этом примере. Известно, что здесь есть четыре крупных раздела, а также ряд развивающе-связующих построений.

Несмотря на яркую контрастность, структурную развитость и масштабность основных частей, вся конструкция поражает органической цельностью. Создается она благодаря продолженному развитию тематического материала первой части и четко выстроенному тональному каркасу:

I-я часть строится на сопряжении двух контрастных тонально-тематических сфер. Крупномасштабная первая представлена тремя интонационно близкими темами славильного характера, в насыщенной фактуре смешанного хора. Раздел написан в сложной двух-трехчастной репризной форме с тональным планом до мажор - ми мажор. Более лаконичная вторая - это сурово-аскетичная попевка - заклинание "Поддай вам Бог победу над врагами " в характере старинного роспева в двухчастной структуре с основным строем си - бемоль мажор. Небольшая разработка на материале обоих разделов через доминантовый предьект вводит в миниатюрную первую репризу, где в до мажоре утверждается вторая тема - роспев ("Вернешься, князь, со славой новой..."). Т.о., I ч. - сонатная форма с несколькими особенностями.

Во-первых, тональное соотношение главной и побочной в экспозиции I-VII^б, т.е. тоника - "глубокая" субдоминанта (в теории сонатной формы подобное считается более чем редким и абсолютно нехарактерным). Этот путь был проложен Глинкой, по нему пошли многие русские композиторы [2; 4]. Здесь зародилась и развилась жанровая и стиливая разновидность сонатной формы в русской музыке.

Во-вторых, имеется существенное несоответствие главной и побочной в экспозиции, а также всей экспозиции разработке и неполной репризе. Однако указанное неравенство компенсируется в дальнейшем процессе: второй этап разработки помещен в конце сцены затмения, третий - после сцены прощания ("В бою с врагом Господь поможет вам", участвует весь хор), он тесно смыкается со второй репризой, причем в обоих случаях развивается материал побочной. Вторая реприза - полная, зеркальная. начинается с доминанты главной тональности до мажор. Тоника устанавливается вместе с возвращением главной партии, которая здесь сокращена (оставлена только первая основная тема), за ней следует кода, окончательно утверждающая побочную тему.

В общей организации интродукции есть влияние и еще одного - циклического принципа в его "русском варианте". Первая часть - центр тяжести, вторая - в функции отвлечения (чаще всего жанрового или

фантастического характера, в данном случае - мистического), третья - лирический центр (обычна даже субдоминантовая направленность основной тональности части - фа минор), четвертая - финал (вторая реприза и кода).

Ведущая роль контрастно-составного принципа обуславливает "распределение степени контраста" в тематической драматургии целого: более яркий между темами основных частей и менее подчеркнутый между главной и побочной. Их функции подтверждаются в процессе становления музыки. Без сонатной компоненты это была бы другая структура, а, следовательно, иная драматургия и другая музыка.

В русской классической опере немало таких композиций. Характерными для них являются многочастность, индивидуализированный тематизм, тематические связи, структурная развитость частей, наличие связующе-развивающих построений, четкая тональная организация, применение приемов симфонического развития, черты репризности.

Несколько иное направление получила контрастно-составная форма в украинской музыке в исконно хоровых жанрах - кантате и хоровой миниатюре. Ее сложившиеся образцы реализованы в произведениях одного из выдающихся представителей украинской хоровой музыки - Кирилла Стеценко.

Ему принадлежат четыре кантаты и большое количество пьес для хора с сопровождением и а cappella. Все кантаты написаны в контрастно-составной форме, в одной - "Єднаймося!" - использована репризная разновидность. Количество частей колеблется от двух до пяти, построение самих частей в большинстве случаев также многосоставно: малые контрастно-составные формы, формы разворачивания по типу прорастания, фугато и фугетта. Типические структуры редки и помещены в начале композиции. Так, кантата "Слава Лисенкові" начинается куплетной формой (во втором куплете повторен также текст), "У неділеньку, у святую" - сложной двухчастной. Между частями и внутри них заметны интонационные связи - явные или скрытые, но они редко оформляются в тематические. Обусловлено это тем, что композиционные этапы не всегда представляют мелодически развитые законченные темы, чаще они выстраиваются как мотивные цепочки, а следующие за ними разделы строятся по типу прорастания, мотивной вариантности, продолженного развития.

Грани между частями могут быть подчеркнутыми (полный - на тонике - каданс, усиленный расширением или дополнением) или "смягченными" при помощи доминантового предьекта, связки,

незавершенности предыдущего раздела. В трех кантатах есть сольные части ариозного типа в двух-, трехчастной структуре. Все указанные особенности способствуют усилению процессуальной стороны композиции. Выстроить же архитектуру позволяет четко выраженная функциональная основа.

Очень интересное и своеобразное композиционное решение найдено

| <i>Вступ.</i> | <i>I ч.</i> | | | <i>II ч.</i> | | |
|-----------------|----------------|----------------|------------------|----------------|-------------------------|--------------------------|
| | a | b | c | a ₁ | d | e |
| e-moll | e-moll-D-dur | G-dur | G-dur | e-moll | e-moll...D-dur | G-dur |
| | <i>фугетта</i> | | | | | |
| <i>функция:</i> | <i>зпсв</i> | <i>развив.</i> | <i>заключат.</i> | <i>зпсв</i> | <i>эксгроз.-развив.</i> | <i>заключ.</i> (Coda) |

композитором в кантате "Шевченкові".

Первая часть - малая контрастно-составная форма: ее части контрастны, отграничены кадансами, масштабы их постепенно возрастают. Яркая тема экспозиционного периода в характере романса в ми миноре (жанру соответствует и структура - период из двух предложений) сменяется славильными интонациями второй и третьей частей в праздничном соль мажоре. При этом по типу изложения музыки, мотивной работе, ладогармоническим особенностям второй и третий периоды четко реализуют функции развивающего и заключительного этапов, что подчеркивает и "утяжеленный" последний каданс: крупные длительности, дополнение в значении коды.

Необычным является введение функции запева в эту крупную композицию: вторая часть начинается сокращенным повторением первого периода *a*. Это можно было бы принять за репризу первой части, если бы не подчеркнутая завершенность структуры *a b c* в первой части и не связь второго запева с дальнейшим развитием второй части: фугетта начинается в той же тональности ми минор, а ее тема интонационно родственна запеву, т.к. вариант второго мотива запева используется как один из основных в теме фугетты (заметим попутно, что между структурами первой части такой связи нет). Полифонические формы редко присутствуют в контрастно-составных композициях Стеценко. В данном случае фугетта выполняет развивающую функцию во второй части, а ее заключительный этап является также кодой всей кантаты. Интересна тональная драматургия произведения: - идентичное движение в обеих

частях из ми минора в соль мажор через ре мажор способствует единству композиции.

Многие из указанных особенностей, присущих становлению музыки в кантатах, характерны и для хоровых миниатюр Стеценко. Музыкальный процесс в этих пьесах довольно часто получает "огранку" в виде малых контрастно-составных форм. ("Веснянка", "Веснонько-весно", "Усе жило, усе цвіло", "Сон", "Знов весна" и др.). Большинство из них имеет трехчастную структуру типа *a b c*, реже - двухчастную. По форме части бывают разного структурного качества: период, куплетные и простые формы, непериодические построения.

Несмотря на тематическую разнородность частей, центробежные тенденции в форме уравниваются факторами, способствующими их объединению: интонационной и тональной родственностью, преобладающим отсутствием завершенности внутренних этапов, иногда возникающими элементами репризы¹. Главное же в создании единства - четко выраженная логика функциональной последовательности: экспозиционность первой части сменяется развивающим типом во второй и преобладанием заключительного в третьей. Благодаря этому, как и в кантатах, в становлении музыки процессуальность преобладает над архитектоникой.

При том, что данное формообразующее ложе использовано неоднократно, в каждом конкретном случае есть некоторые особенности, своя "изюминка", создающая неповторимый облик произведения. Так, в строении хоров "Сон" на текст П. Грабовского и "Знов весна" на слова Л.Украинки обнаруживается много общего, вплоть до соотношения начальной и завершающей тональностей: I-VI.

| | | | | |
|-----------------|------------------|----------------|-------------------------------|-------------|
| | a | b | c | coda |
| | F-dur-d-moll D→d | D-dur-a-moll | d-moll | |
| <i>функция:</i> | ↓ | <i>развив.</i> | <i>развив.- заклучит.</i> | |
| | <i>экспозиц.</i> | | | |

¹ Реприза как часть формы редко встречается в хоровых произведениях Стеценко. Он явно тяготеет к безрепризному типу формообразования, дающему больше возможностей для постоянно обновляющегося, динамического развертывания формы.

| | | | |
|----------|-----------|----------|--------------------------------|
| | a | b | c |
| | A-dur | D → A | D → A, S ^{mi} (A-dur) |
| функция: | экспозиц. | развив. | экспоз.- заклучит. |

В то же время драматургия формы в обоих случаях индивидуальна.

В драматическом по характеру хоре "Сон" основная тема, изложенная в первом периоде, имеет разномотивную структуру: яркий первый мотив ("Зеленый гай"), сразу же повторенный (5 т., фа мажор - первое предложение) и более нейтральный второй (изложен во втором предложении из 7 т. в ре миноре).

Период заканчивается кадансом на доминанте ре минора. Небольшая часть *b* начинается проведением мажорного варианта второго мотива первой темы ("Садок приснився"), с дальнейшим проращиванием. Необычно здесь тональное движение:

D - dur, D → D-dur = A - dur, a - moll с кадансом на тонике.

Завуалированная интонационная связь (признак проникновения сквозного развития), а также яркий ладотональный слом открывают возможность для быстрого достижения драматической кульминации в третьей части ("І я заплакав") и столь же быстрого спада к тонике ре минора. Замечательно вписывается в общий композиционно-драматургический план короткое дополнение-кода: возвращение первого мотива (в мажоре, затем в миноре) звучит "мимолетным видением" невозвратимого былого.

Динамика формы в миниатюре "Знов весна" поражает стремительностью и некоторой парадоксальностью. Порывисто-приподнятая, даже экзатическая тема первого периода (10 т., ля мажор) к концу приобретает неуверенность ("застывает на" $D_{3/4}$). Лаконичный второй этап - *b* - мог бы выполнять функцию середины в трехчастной структуре, хотя и очень своеобразной: возникающие вначале варианты главного мотива повторяются на неустойчивой гармонической основе (доминанта, альтерированная субдоминанта и двойная доминанта), построение прерывается паузой. В результате развивающий эффект не усиливается, а, наоборот, затухает. И после этого вместо репризы возникает совершенно новая тема, и по стилю, и по настроению далекая от

предшествовавшего изложения. Ее ниспадающая кантиленная мелодия с характерными предъемами и задержаниями, эмоциональные всплески на сексту, постепенно утверждающийся минорный колорит вызывают ассоциации с полнозвучными барочными ламенто. Яркой выразительности музыки способствуют насыщенность и красочность гармонического языка (доминантовые цепочки, прерванные обороты, альтерация), что вообще присуще хоровому письму Стеценко.

Отмеченные характерные черты музыкального языка в соединении с особенностями развертывания формообразующего процесса в рассмотренных произведениях Стеценко свидетельствуют, что его хоровые композиции являют собой отдельный, своеобразный этап развития контрастно-составной формы. Здесь прослеживается не только связь с традициями Лысенко, но угадывается и более глубокий пласт - украинский хоровой концерт XVIII ст.

Все изложенное представляет более чем трехвековую историю данного типа строения как бы крупным пунктиром, причем, "пропущенные" этапы не менее интересны и значительны. Очевидно, что контрастно-составная форма - чрезвычайно мобильный, легко приспособляемый к разным жанрам и стилям тип композиции, который не исчерпал еще свой выразительный и формотворящий потенциал.

Литература:

1. Гейлиг М.Ф. *Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов.* - М.: Музыка, 1968. - 118 с.
2. Жигачева Л.Т. *Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского // Вопросы музыкальной формы. Вып.3: Сборник статей. Ред.-сост. Вл.Протопопов.* - М.: Музыка, 1977. - С. 3 - 26.
3. Жигачева Л.Т. *Композиционные структуры в операх Ф.Кавалли // История и современность: Сборник научных трудов.* - М.: МГДОЛК, 1990. - С. 87 - 114.
4. Жигачева Л.Т. *Тональное мышление Глинки как отражение сущностных черт русской народной музыки (тональные планы крупных форм) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. Вип.10.* - К.: Науковий світ, 2002. - С. 136 - 143.
5. Королюк Н. Кирило Григорович Стеценко // Королюк Н. *Корифей української хорової культури ХХ століття.* - К.: Музична Україна, 1994. - С. 29 - 60.
6. Ливанова Т.Н. *Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств.* - М.: Музыка, 1977. - 528 с.
7. Лісецький С. Й. *Риси стилю творчості К. Стеценка.* - К.: Музична Україна, 1977. - 125 с.
8. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений.* - М.: Музыка, 1986. - 528 с.
9. Протопопов Вл. *"Иван Сусанин" Глинки.* - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. - 420 с.
10. Холопова В.Н. *Формы музыкальных произведений.* - Санкт-Петербург: Лань, 2001. - 491 с.

ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ РЕКВІЕМУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ

Висвітлюється розвиток жанру Реквієму в 90-х роках ХХ століття, на прикладі творів композиторів харківської школи у контексті світової музичної літератури.

Освещается развитие жанра Реквиема в 90-х годах ХХ столетия на примере сочинений композиторов харьковской школы в контексте мировой музыкальной литературы.

The development of the genre of Requiem in the 90-s of the ХХ century is studied on the basis of the works of the Kharkiv School of composition in the context of the world music literature.

Історія Реквієму в Україні розпочинається з кінця 20-х років ХХ століття. Перші зразки визвані осмисленням подій 1917 року. Далі з'являються поодинокі звертання українських композиторів до меси і реквієму – найбільш старовинних і усталених жанрів в історії музики.

Ренесанс заупокійної меси в Україні припадає на 90-ті роки ХХ століття, що обумовлено завданням філософсько-художнім осмисленням традицій. Тому науковою ціллю дослідження є вивчення специфіки відтворення жанру Реквієму в Україні на сучасному етапі.

Жанр Реквієму на межі тисячоліть представлений 8 зразками:

| | |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ю. Шамо, “Український Реквієм” (1991) | Для мішаного хору асаpella на канонічний текст та слова Лади Рєви. Присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії. |
| В. Зубицький, “Сім слєозин” (1991) | Приклад міні-реквієму, на вірші С. Демчика і Б. Олійника. У творі, за словами композитора, “відчувається вплив народного плачу: <i>голосіння</i> ліричних народних пісень”. |
| О. Щєтинський, “Фрагмент и з латинської літургії” | Відтворення жанру Реквієму у католицькій першооснові на підставі |



| | |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (1991) | об'єднання українського фольклору з західноєвропейським мистецтвом. |
| С. Станкович, "Кадіш-реквієм" (1992) | Вперше окремі фрагменти твору на вірші Дм. Павличка пролунали на краю могили "Бабин Яр". |
| В. Зубицький, "Реквієм-симфонія" (1993) | Написаний на замовлення у м. Більбао на поезію Шарля Бодлера. Твір має циклічну форму. Образно перетинається з канонічним реквіємом. Написаний для 2-х великих мішаних хорів, солістів та великого симфонічного оркестру. Не виконувався. |
| В. Пацера, "Реквієм" (1996) | "Реквієм" на вільній поетичній основі (вірші сучасного поета О. Марченка). |
| А. Гайдено, "Страждена мати" (1996) | Синтез 2-х жанрових архетипів "Requiem" та "Stabat mater" на основі українських фольклорних традицій. |
| В. Птушкін, "Український реквієм" пам'яті жертв ХХ століття (1999) | Створює особливий жанр: реквієм-меморіал (визн. І. Гулеско [5, с.50]). |

Чотири (майже половина!) належать композиторам харківської школи. Тому перетворення теми, жанр Реквієму в сучасній Україні у доробку харківських митців має всі підстави на розгляд у якості самостійної наукової проблеми. Крім того, саме твори харківських композиторів розпочинають і завершують епоху Ренесансу жанру, що аналізується. Завдяки цьому стає можливим простежити етапи історичного розвитку Реквієму у доробку українських композиторів.

Отже, об'єкт дослідження у пропонованій статті утворює жанр Реквієму в творчості українських композиторів на сучасному етапі. Предмет дослідження пов'язаний з вивченням зразків жанру в творчості композиторів харківської школи. Твори розглядаються у хронологічному порядку.

"Фрагменти з латинської літургії" О. Щетинського посідають особливе місце серед творів українських композиторів у жанрі Реквієму. Вирішення підходу харківського митця полягає не стільки у тяжінні до національних українських традицій, що є характерною ознакою для більшості творів у жанрі, що вивчається, скільки у втіленні ознак католицького канону. Обравши за стильову модель реквієм середньовічно-ренесансної доби, О. Щетинський втілює характерні ознаки технік письма.

Так, у I частині (Requiem) в інструментальному Вступі митець використовує риси вільної органальної діафонії. Оскільки нижній голос більш утриманий, повільний, має поступовий рух мелодики, то саме він може бути асоційованим з *vox principalis*, тоді як верхній голос – більш вільний, що включає ходи на широкі інтервали, повторювані інтонації, слід трактувати, як *vox organalis*.

Про спирання на середньовічну традицію свідчить використання ритмічних модусів XIII століття (епохи *Ars antiqua*), використаних у частинах II (“*Sanctus*”) та III (“*Benedictus*”). З шістьох середньовічних модусів О. Щетинський використовує чотири: трохей, ямб, анапест та трибрахій, втілюючи їх, однак, не у характерному для середньовіччя розмірі 3/2, а у 3/4. Таким чином, певне перетлумачення традицій відчувається і на рівні ритміки.

Композитор впроваджує техніку, генеза якої пов’язана з теноровою месою ренесансної доби. Переосмислення традиції нідерландських майстрів приводить до створення альтової меси (функція наскрізного голосу перенесена з тенорової партії в альтову).

Відомо, що композитори нідерландської школи сприйняли традиції середньовічної поліфонії. Ця особливість творчого письма нідерландців віднайшлась у “Фрагментах з латинської літургії” О. Щетинського: середньовічні типи письма застосовані скрізь призму бачення композиторів XV-XVI століть. Якщо органум належить до первинної форми поліфонії, то розвинена імітаційність – прикмета пізнього середньовіччя, яку наслідують й композитори нідерландської школи. Таким чином, на основі методу монтажної драматургії зіставляються фрагменти, що репрезентують музичне мислення різних історико-стильових епох. Фрагментарний тип композиції притаманний середньовічно-ренесансній традиції і сучасній композиторській техніці. Це дозволяє трактувати його як універсальну творчу модель, що поєднує різні творчі епохи. Фрагментарна композиція відповідає задуму художнього цілого як фрагментів літургії.

Вагомим чинником, що свідчить про відтворення жанрової моделі ренесансного Реквієму в творі О. Щетинського, є застосування метода альтернативі, розробленого композиторами нідерландської школи. Митець використовує його не тільки в традиційно характерних сферах, а й розповсюджує цей метод на інші сфери існування (поліфонія та гомофонно-гармонічний склад, діатоніка та хроматика, тональність й політональність). Ренесансна альтернатива дістає значення різновиду сучасної монтажної драматургії.

Сучасний митець звертається до виробленої нідерландцями *missa-breve*, але сприяє її сучасному втіленню за допомогою прийомів вільного конструювання вербальної основи Реквієму. Композитор не тільки виключає частину “Credo” (що традиційно щодо заупокійної меси), а й відіймає та доповнює текстові фрагменти у традиційних для цього жанру частинах. Наприклад, у I та IV частинах відтворюється розділ “Requiem aeternam...”, а у II та III частинах розділ “Hosanna” виконує функцію коди. У результаті відтворюється драматургічна арочність між I і IV частинами та смислова єдність II та III частин.

Сучасний композитор поєднує ознаки кількох історико-стильових епох і на рівні інтонаційного мислення. Так, разом з середньовічно-ренесансними композиторськими техніками, О. Щетинський застосовує риторичні фігури, зокрема анабазійно-катабазійний комплекс, характерний для епохи бароко. Катабазис, використаний у розділах “Rex aeternam”, “Kyrie”, “Sanctus”, “Agnus Dei”, “Requiem aeternam” (IV ч.), анабазис – у “Sanctus”. У “Фрагментах з латинської літургії” фігура *catabasis* символізує різний зміст, наприклад, у “Kyrie” – низходження Духа Святого на паству; в “Agnus Dei” – сходження Агнца з небес на Землю.

Виявом сучасного мислення є синтезування традиційних рис різних історико-стильових епох: старовинний жанр набув у інтерпретації О. Щетинського імпульсу для подальшого розвитку.

Інший зразок жанру Реквієму – “Страждена мати” А. Гайденка, присвячений 70-річчю трагедії 30-х років минулого століття, має суто національні джерела. Головною ознакою твору, яка відрізняє його від католицького канону, є використання віршів українського поета В. Забаштанського.

Окрім посилання на жанр Реквієму, твір має ще одну жанрову модель, у якості якої виступає “Stabat mater”. Отже, своєрідною рисою композиції А. Гайденка є синтез 2-х жанрових архетипів: “Stabat mater” та “Requiem”. Чинником, що єднає католицькі концепції, кожна з яких має власний канон, є українська музична архаїка. Композитор проєцює католицькі традиції на українське поховальне голосіння, риси якого відтворюють окремі хорові партії.

Синтез двох жанрових архетипів, пов’язаних з католицькою традицією доповнює третя модель, що залучає композитор до художньої цілостності твору, є українське поховальне голосіння.

Взаємодія трьох історично-художніх моделей, що відносяться як до професійних, так і фольклорних традицій, призводять до постійної неоднозначної трактовки твору як художньої цілостності.

Згідно українським поховальним традиціям, “Реквієм” А. Гайденка виконується а’capella. Однак це – й свідок розвитку традицій старовинного Реквієму, що до XIV століття був а’capell’ним жанром.

Висхідний прийом вступу хорових партій (баси – тенори – сопрано) стає провідним чинником канонічного викладення хорової партитури. Окрім щаблевидного висхідного почергового вступу партій, кожна хорова горизонталь має тематичний матеріал, що рухається угору. Природа виникнення нагадує комплекс, застосований у католицькому Реквіємі. Семантика складу викладення може трактуватися як постове, тягостне розлучення душі і тіла, відліт душі до Бога.

“Реквієм” В. Пацери (написаний для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів) вирізняється серед зразків цього жанру християнсько-романтичним сприйняттям смерті – як момента істини, що поза межами життя досягає людина. Смерть набирає значення величного просвітлення Душі та Духа.

Для підкреслення філософського задуму твору композитор обирає вірші з циклу «Літургійне моління “Реквієм”» О. Марченка, де здійснюється геліоцентризм, створюється національний солярний міф, до якого залучаються постаті світового масштабу.

Українську ментальність подано у контексті Всесвіту, всесвітньої духовності; “Герої” твору – Горацій, Копернік, Кеплер, Галілей – поети, філософи, вчені, що сприяли формуванню і оновленню картини світу, її історичним змінам; усе виявляє явне тяжіння авторів до створення універсальної надчасової картини Світу, що перетворюється на образ вічності.

Реквієм має програмну номерну конструкцію, що складається з XI частин та утворює циклічну форму.

Цікавим є поєднання частин (кожному з солістів доручена самостійна частина), які за змістом поєднуються у вокальну сюїту; такий самий принцип поєднання композитор застосовує щодо хору.

Отже: вокальна сюїта утворюється з II, V, IX, X частин; хорова сюїта з I, III, IV, VI, VII, VIII, XI частин.

Таким чином, у “Реквіємі” В. Пацери об’єднуються 2 розосереджені сюїти – вокальна та хорова.

Окрім сюїтних рис, композитор використовує принципи симфонічного розгортання. Так, вперше в оркестровому вступі з’являється рух чвертями у віолончелей та контрабасів. Це остінато нагадує траурну ходу, що буде лунати лейттемою у “Реквіємі” (зокрема у VII, X та XI частинах). Мелодична формула, що викладена паралельними терціями у

скрипок, стає прототипом інтонацій, що стануть основою тематичних угруповань в I та XI частинах. Саме звідси виникає інтонація зітхання, яка червоною ниткою пронизує усі частини твору. Закладені у I частині основні тематичні нашарування дістають наскрізного розвитку у циклі.

Драматургія твору побудована за принципом контрасту – образного та тематичного. Автор широко користується прийомами тембрової драматургії, риторичними формулами. В “Реквіємі” композитор вдало поєднує український мелос з західноєвропейськими традиціями.

В. Пацера стає послідовником В.А. Моцарта, який поєднав дві традиції: католицьку та світську спрямованість жанру, але для вирішення цього завдання обирає не католицький канон, а сучасну українську поезію.

Прикладом реквієму-меморіалу є “Український реквієм” пам’яті жертв ХХ століття В. Птушкіна. Продовжуючи традицію, генеза якої йде від Р. Шумана, Б. Бріттена, що використовували у якості вербальної основи неканонічні віршовані твори сучасних поетів, В. Птушкін літературним першоджерелом обирає цикл віршів українського поета порубіжжя тисячоліть – Ст. Сапеляка. Його поезія відображає страждання українського народу, містить основи національної ментальності. Музика В. Птушкіна поглибила та підсилила трагедійно-філософський зміст поетичного першоджерела.

Характерною ознакою “Українського реквієму” є його яскрава національна приналежність. Вокальні інтонації українського фольклору надали партитурі експресії та динамізму. Глибини відчаю, трагедійне світосприйняття, що закладені у музично-поетичному тексті, врівноважуються філософським осмисленням подій, що народжують біль, який не стихає в історії українського народу.

Вибір виконавського складу твору, що призначений для читця: солістів (m-S та B), і 2-х хорів (мішаного та дитячого) і симфонічного оркестру, свідчить про тяжіння композитора до втілення масштабної художньої концепції, вирішення “Реквієму” на зразок драми з напруженою конфліктною дією. Конфлікт розгортається завдяки втіленню протистояння життя та смерті, трагічного відчуття безсилля сучасника щодо неможливості вторгнення у минуле заради його змін на краще. Нажаль, минуле назавжди огорнуто чорним...

Дев’ять номерів “Українського реквієму” уподібнені картинам. Театралізація музичного твору – досить усталена традиція, яку залучає український композитор до сучасної концепції жанру. Про риси театральності свідчить й структура “Українського реквієму” В. Птушкіна,

у якому Пролог і Епілог відсилають до традиції формоутворення драми, зокрема музичної.

Вступ, що передує Прологу, являє собою мелодекламацію читця “Молитвою по Голгофській жертві...”, яка триває на фоні похоронних дзвонів і має урочистий характер оповіді. Дзвони зосереджують увагу на трагедійній проблематиці твору, вводять до стану роздумів про вічне та миттєве. Зворушлива, тужлива інтонація дзвонів ніби лунає тихим пронизливим зойком: “Люди, огляньтесь на життя!”.

Наскрізне використання інтонаційної будови Вступу на протязі усіх частин Реквієму свідчить, що саме він утворює головну ідею твору. Заключну фазу розвитку вона набирає у Епілозі, в наслідок чого утворюється величезна арка, образно-змістовне коло, яке поєднує минуле й сучасне, стає метафорою похоронного вінку, що ніби полинає у вічність.

У IX номері, незважаючи на трагедійно-патетичне звучання поетичного тексту, композитор звертається до мажору, намагаючись надати музиці світлого відтінку. Перехід з тотального занурення у мінор до фінального мажору символізує людську надію, яку втілює В. Птушкін. Інтонації Вступу, лунаючи у Епілозі в партії дзвонів, повторюючи початок твору, утворюють музичну, образну та інтонаційну арку.

За драматургією арочний принцип поєднання першої та останньої частини твору нагадує конструкцію католицького Реквієму, що, як відомо, починається й закінчується “Requiem aeternam”. Таким чином, українська ментальність поєднується з західноєвропейською традицією, завдяки чому затверджується ідея всесвітньої єдності.

Отже, втілюючи канонічні драматургічні ознаки жанру-форми, композитор використовує суто національні інтонаційні джерела.

Українська музична природа твору підсилюється завдяки звертанням до фольклору. Так, у I, II, IV номерах В. Птушкін використовує інтонації голосіння. У I та IV номерах, що доручено solo m-S, синтезовані усі образи, що уособлює жінка – Мати, Дружина, Сестра, Донька. Їх поєднує спільне відчуття нескінченного страждання, що символізують інтонації голосіння. У II номері інтонації голосіння переходять до дитячого хору: плачу жіночому відповідає дитячий, навіть якимось на диво просвітлений вокаліз, уподібнений плачу янголів. У драматургії “Українського реквієму” II номер відіграє важливу функцію. Від нього відходить низка драматургічних арок, що поєднують його з різними змістовними нашаруваннями твору. Окрім функції драматургічного центру, у триаді номерів I-II-IV, “Голос 33¹²⁰” виконує функцію імпульсу для утворення ще

одного інтонаційного кола, що замикається VIII номером “Голос віри” (відбиття інтонацій української народної пісні “Закувала зозуленька”).

Третє й останнє інтонаційне коло створено між III та VII номерами на основі спорідненості акордово-гармонічної фактури оркестру. В контрапунктичному поєднанні з оркестром звучить хоровий масив, побудований як мелодико-драматичний речитатив, що ґрунтується на хроматичнозагострених сполуках, втілює інтонації зойку, жаху.

Драматургічним центром твору є V номер “Бабин яр”. Тут композитор використовує всі обрані виконавські засоби, окрім solo B.

Відчуття присутності, участі у трагедії Бабиного Яру й водночас дає оцінку колишнім подіям з позицій сучасності. Складається надзвичайно сильне враження, що нагадує споглядання хронікально-документальних кадрів або історичного фільму, присвяченого драматичним рокам минулого.

Так, наприклад, мішаний хор втілює образ юрби наляканих людей, яких гонять удосвіта до Бабиного Яру, і, які ще не розуміють своєї приреченості (“А світ чорний, чорний...”). Вокаліз дитячого хору в останньому розділі цієї композиції уособлює образи загублених душ, голосіння за безвинно страченими людьми.

Солістка (m-S) та читець виконують ролі коментаторів трагічних подій: соліст – ніби зсередини, з місця драматичної колізії, читець – з боку сучасного осмислення минувшини і наслідків, що залишилися нам, теперішнім.

Партія оркестру також містить дві образні характеристики: з одного боку, це біг людей, метушня, що втілюється за допомогою безперервного руху восьмими. Інша образна характеристика, що подається у партії оркестру, – це безупинне “биття” акордів, що сприймається як сумні удари поминальних дзвонів.

У центрі всієї композиції розташовано акапельний хоровий епізод на новому, контрастуючому відносно попередніх розділів, матеріалі, що за характером музики та тексту нагадує молитву.

Таким чином, інтонаційно-драматургічна концепція “Українського Реквієму” В. Птушкіна підкреслює загальну спрямованість твору до заклику, “Люди, огляньтесь на свої діяння та вжахніться створеному!!!” і підкреслює, що минулі традиції утворюють не лише сумний досвід історії. Вони озиваються до нас й досі.

Висновки:

1. Жанр Реквієму на межі тисячоліть міцно увійшов у жанрову систему сучасної української музики.

2. Аналіз творів композиторів харківської школи показав, що розвиток жанру призвів до значного розширення ідейної тематики та його демократизації.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
2. Вербицкая И. "FRAGMENTS OF LATIN LITURGY" А. Щетинского: Преломление традиций композиторов нидерландской школы // Гектор Берлиоз та світова культура. Зб. наук. праць – Вип. 12. – Х.: 2003. – С. 307-316.
3. Гулеско І. Хоровая література. – Х.: Изд-во ХГИК, 1991. – 90 с.
4. Гулеско І.І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. – Х.: ХДАК, 2003. – 75 с.
5. Мохова Н. Реквієм послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л., ЛГИТМиК, 1980. – С. 53-70.
6. Прюньер А. Новая история музыки. – В 2-х кн. – Кн.1: Средние века – Возрождение. – М.: Музгиз, 1937. – 243 с.
7. Роценко Е. Проблемы анализа полистилевого произведения: Методические рекомендации для студентов историко-теоретического факультета. – Харьков: ХИИ, 1992. – 20 с.
8. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: – М.: Музыка, 1985. – 360 с.

УДК:78.083.1:785.74:788.2 (477) «1970/2004»

О. Федорков*

УКРАИНСКАЯ СЮИТА ДЛЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ (НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ДЛЯ КВАРТЕТА ТРОМБОНОВ Е. ПРОТОПОПОВОЙ)

Розглядається історія сюїти для ансамблю тромбонів в Україні, різноманітність її авторських трактовок.

Рассматривается история сюиты для ансамбля тромбонів в Украине, многообразие ее авторских трактовок.

There is under examination the history of the suite for the ensemble of trombones in Ukraine, diversity of its interpretation by authors.



*© **ФЕДОРКОВ Олег Викторович** – доцент кафедри оркестрових духових інструментів ХГУІ ім. І.П. Котляревського.

Хотя семейство тромбонов, как известно, сформировалось на рубеже XVI – XVII столетий, до нашего времени дошли лишь некоторые оригинальные произведения для ансамбля тромбонов (26 Сонат для квартета тромбонов Г. Ф. Рейхе, в 1696 г.; “Три пьесы” – *Equale* для квартета тромбонов Л. В. Бетховена, 1812 г. [5, с.24]).

Оригинальные произведения для этого инструментального ансамбля вплоть до второй половины XX столетия располагались на периферии художественных интересов композиторов. Появление сочинений для ансамбля тромбонов в украинской музыке (первоначально в жанре миниатюры – к примеру, *Скерцо* для трех тромбонов А. Зноско-Боровского, Музгиз 1955г.) составило первый шаг на пути утверждения репертуара для изучаемого состава, отхода от традиций различных переложений, создаваемых тромбонистами. Вторым шагом в начавшемся процессе формирования системы музыкальных жанров для данного ансамбля стало появление сюит, специально созданных для этого состава духового ансамбля. На протяжении полувековой истории оригинальной музыки для ансамбля тромбонов жанр сюиты являлся наиболее популярным. Об этом свидетельствует тот факт, что именно в этом жанре было создано наибольшее количество произведений для данного ансамбля (более 30 сюит зарубежных и 7 сюит украинских композиторов).

История украинской сюиты для ансамбля тромбонов начинается с 70-х годов XX столетия, являясь, таким образом, более “молодой” в сравнении с европейскими и американскими традициями, формирование которых связывается с концом 50-х гг. “Точкой отсчета” для данного жанрового направления в украинском репертуаре является “Маленькая сюита” для квартета тромбонов И. Маргона (Ужгород, 1970 г.). Следующей “вехой” стали Сюита для квартета тромбонов и ударных Е. Милки (Донецк, 1986 г.) и Сюита “*Quasi organo*” для квартета тромбонов В. Гончаренко (Киев, 1988 г.). На современном этапе, в новом тысячелетии, появился ряд произведений украинских композиторов в жанре сюиты, предназначенных для ансамбля тромбонов. Современный этап связан с преломлением в сюите различных трактовок жанра – монументальной (Сюита для квинтета тромбонов Т. Хмельничкой “Торсионные поля”, Харьков, 2002 г.) и камерной (Сюита для квартета тромбонов Е. Протопоповой, Харьков, 2002 г.), джазовой (Блюз-сюита для квинтета тромбонов В. Пацеры “Играем для вас”, Харьков, 2001-2002 гг.) и фольклорной (“Маленькая украинская сюита” для квартета тромбонов А. Литвинова, Харьков, 2002 г.).

Особое значение имеет обращение к лирической сфере, получившей в современной украинской ансамблево-тромбоновой сюите “двойное” осмысление: лирико-философское (“Торсионные поля” Т. Хмельницкой) и лирико-психологическое (Сюита Е. Протопоповой).

Характерно и тяготение к программности, наблюдаемое в сюитах Е. Протопоповой (Iч. – “Размышление”, IIч. – “Вопрос”, IIIч. – “В мечтах”, IVч. – “Решение”, Vч. – “С миром”), в Блюз-сюите “Играем для вас” В. Пацеры (Iч. – “Блюз на улице”, IIч. – “Приятные воспоминания”, IIIч. – “Нормальный день”, IVч. – “Хорошие парни”, Vч. – “Играем для вас”), в Сюите “Торсионные поля” Т. Хмельницкой.

Индивидуализация как принцип современного композиторского мышления нашла отражение и в жанре сюиты, предназначенной для ансамбля тромбонів. Сюиты популярны благодаря яркости образов, демократичности музыкального языка, опоре на жанровость. Несмотря на стабильность композиционно-структурных и жанровых составляющих сюиты, ее внутреннее содержание всегда было созвучно эпохе. Широкий же спектр оттенков эмоциональных состояний, характерный для жанра, способствовал выбору именно сюиты в качестве поля для творческих экспериментов в сфере музыкального языка. Как отмечает М. П. Калашник, - “Саме сюїта на різних етапах розвитку музичної культури часто набувала значення своєрідного барометру художнього мислення епохи. В її рамках завжди відбувався і триває зараз постійний і детальний пошук засобів виразності, які у своїй сукупності визначають характерні риси музичної мови і стилю епохи” [2, с.30].

В сюитах Е. Милки и В. Гончаренко, Т. Хмельницкой ярко выражена опора на традиционные жанры – хорал, токкату, скерцо, арию, фугу. Сюиты, трактованы как циклы миниатюр, словно бы предназначены для “испытания” способности квартета тромбонів к реализации различных творческих задач.

Сюиты последних лет свидетельствуют о концертной трактовке этого жанра, расширении масштаба частей, подчас обретающих самостоятельное значение. Духовность содержания, психологизация, соединенность частей единой сюжетно-драматургической линией развития – свидетельства концептуализации и интеллектуализации жанра украинской ансамблево-тромбоновой сюиты. По выражению И. И. Польской, “в камерно-ансамблевой культуре XX века с огромной силой проявилась гуманистическая тенденция к нравственно-философской концептуальности, концентрации морально-этического начала” [4, с.294].

Следует предположить, что появление четырех сюит для ансамбля тромбонов в течение двух лет (2001-2002 гг.) свидетельствует о зарождении устойчивого интереса как к сюите, так и к репрезентируемому ею составу, поскольку в количественном отношении произведения данного жанра на современном этапе превосходят созданные ранее в Украине на протяжении всего предшествующего тридцатилетнего периода.

Объектом исследования в данной работе является ансамбль тромбонов как феномен украинской музыкальной культуры. Предмет исследования – Сюита для квартета тромбонов Е. Протопоповой в контексте развития жанра для данного состава в творчестве украинских композиторов. Научная цель работы заключается в выявлении специфических особенностей трактовки жанра сюиты в сочинении Е. Протопоповой. Обращение к художественному материалу, не получившему прежде научного осмысления, служит мотивировкой актуальности прилагаемого исследования.

Сюита для квартета тромбонов Е. Протопоповой представляет собой цикл программных миниатюр. Части являют разные стадии процесса становления духовного мира героя, образуя в итоге единую линию поэтапного раскрытия внутренней драмы. Программа, по замыслу автора, должна прояснить дифференциацию состояний тревоги, поиска решения, умиротворения, устремления к покою.



Темповая концепция цикла зиждется на традиционном для жанра сюиты принципе чередования темпов (быстро-медленно). В Сюите Е. Протопоповой указанный принцип приобретает своеобразное преломление: дважды повторенное сопоставление Allegretto – Andante приводит к утверждению двух двухчастных циклов. Универсальная темповая модель реализуется на основе взаимодействия принципов повтора: II часть (Allegretto) образует однородную темповую “пару” с IV частью (Allegretto); еще одну однородную темповую “пару” образуют III часть (Andante) и V часть (Andante). Многообразны связи сопряжения между частями Сюиты, возникающие в итоге осмысления ее темповой модели. Во-первых, это связи сопряжения между однородными в темповом отношении частями, имеющими общую темповую дефиницию (II и IV чч. – носители темповой “идеи” Allegretto, III и V чч. – воплощают темповую “концепцию” Andante); во-вторых, это связи сопряжения между двумя контрастными, неоднородными “парами” – Allegretto – Andante (II и III чч.) и Allegretto – Andante (IV и V чч.). В итоге образуются два однородных в темповом отношении цикла: двухчастный цикл Allegretto (II и IV чч.), двухчастный цикл Andante (III и V чч.) и два контрастных в смысле

соотношения темпов диптиха (II и III чч. – Allegretto – Andante и IV и V чч. – Allegretto – Andante). В результате возникают два 2-хчастных цикла, вычленение которых возможно на основе осмысления темповой концепции Сюиты. Обнаружение внутренних циклов на уровне темповой концепции позволяет трактовать Сюиту Е. Протопоповой, на основе преломления утвержденного в романтическом мышлении принципа, определенного как цикл (или циклы) в цикле.

I части сюитного цикла, темповая модель которой не имеет аналогов внутри данной музыкальной композиции, отведена роль Вступления. Так как ее темповая “идея” представляет собой нечто промежуточное, относительно обеих однородных в темповом отношении пар, ей следует приписать функцию некоего исходного “примирения” темповых концепций Сюиты.

Заслуживает специального рассмотрения и внутрижанровая концепция Сюиты Е. Протопоповой. Здесь также возможно выделение нескольких жанровых “пар”, несовпадающих, однако, с парами, представляющими темповую структуру Сюиты. Так, I и III чч. представляют *песенно-речитативный* жанровый комплекс, II и IV чч. репрезентируют жанровую модель *скерцо*. Не имеет жанровой “пары” V ч. – хорал, завершающий цикл. Очевидны как аналогия, так и несовпадение функций выводимых “пар” в темповой и жанровой концепциях. Не имеющая “пары” в темповой схеме I часть обретает таковую в жанровом отношении (III ч.); однако своего “двойника” (III ч.) утрачивает с Finale, не имеющего жанрового аналога. Единственная “пара”, сохраняющая нерасторжимое единство по обеим позициям – II и IV чч. Для остальных частей свойственна логика “обратной” зависимости: отсутствие аrochenности жанрового характера компенсирует аrochenность на темповом уровне и наоборот. Особо следует отметить ролевые функции “крайних” частей: Вступления и Finale. Если, не имеющая темповой пары I часть была трактована как Вступление, Пролог, что подчеркнуто ее “выпадением” из двоичной аrochenной системы, то Finale (V ч.) в жанровом отношении выполняет функцию Эпилога, послесловия. Таким образом, Сюита Е. Протопоповой обладает *Вступлением* и *Заключением*, первое из которых связано с рассмотрением Сюиты в аспекте темповой концепции, а второе – с трактовкой в жанровом ключе. Совмещение обеих трактовок позволяет выделить еще одну функциональную арку – обрамление (I – V чч.). Обнаруженная множественность внутрициклических образований регулируется и обуславливается общей центральной жанровой концепцией целого – Сюитой. Образование внутренних циклов происходит по

принципу “подобное – подобным”. Таким образом, как и в связи с темповой концепцией, жанровый анализ Сюиты также позволяет выделить 2 однородных и 2 неоднородных внутренних диптиха, то есть, *трактовать сюитное целое как цикл циклов и на уровне жанровой концепции*. В итоге возникает девять взаимопересекающихся, словно бы контрапунктирующих, по отношению друг к другу диптихов. Наложение 2 концепций – темповой и жанровой – требует рассмотрения Сюиты как целого в аспекте бифункциональности и смысловой многозначности.

Множественность художественного содержания Сюиты Е. Протопоповой не исчерпывается ее темповой и жанровой концепциями. Важнейшую область образования смыслов являет и интонационная сфера произведения. I часть Сюиты – своеобразная матрица, где собраны все интонации-символы, что получают развитие в последующих частях произведения. Функциями сквозных интонаций-символов обладают: **1. интонация размышления** – декламационные “реплики” то в виде *cantato piano*, то драматического речитатива (5 такт – партии I и IV тромбона, 7-8 такты – партии I тромбона, 10 такт – партия I тромбона, 12 такт – I тромбона, 24 такт – I тромбон); **2. интонация вопрошания** – в виде восходящего или нисходящего терцового хода в различных ритмических вариантах – (1 такт – IV тромбон, 4 такт – I тромбон, 8 такт – I тромбон, 17 такт – II тромбон, 22-23 такт – I тромбон); **3. интонация вздоха, *lamento*** – секундовые ходы в плавном ритме (3-4 такты – II тромбон, 18 такт – II тромбон, 20 такт – I тромбон, 30 такт – II тромбон); **4. интонация умиротворения, “покачивание”** в триольном ритме со скачком и его последующим восходящим заполнением – (1 такт – II тромбон), 21-22 такты – IV тромбон), 25-26 такты – IV тромбон); **5. интонация сигнала** в двух вариантах – в виде секундовой фигуры и речитации на одном звуке в ритме  или  (2 такт – III тромбон, 16 такт – I тромбон, 21 такт – II тромбон).

Для I части характерно не только формирование и вариантное развитие указанных интонаций-символов, но и утверждение их вертикального (контрапунктического) соединения. Так, например, закономерностью для I части становится симультанное развитие интонаций умиротворения и вопрошания (такт 1), а во 2 такте к ним присоединяется интонация сигнала. В 3 и 4 тактах доминирует интонация вздоха, к которой добавляется интонация вопроса и умиротворения. Таким образом, уже для начального раздела I части характерна многосмысленность: интонации умиротворения, вопрошания, сигнала и вздоха излагаются единовременно, что придает экспозиционному разделу

образно-смысловую насыщенность. Семантическая логика каждой партии своеобразна: главенствует принцип линейного голосоведения. Например, в партии IV тромбона (1 – 4 т.) двукратно повторенная интонация вопрошания переходит в интонацию вдоха, интонация умиротворения – в интонацию ламентозную в партии II тромбона (1 – 4 такты), интонация вопрошания – в интонацию размышления в партии I тромбона (5 – 6 такты). Последней из интонаций-символов I части вводится интонация вопрошания (раздел в). Проводимые в вертикальном изложении интонации вопроса (I тромбон) и *lamento* (III и IV тромбоны) сменяются интонацией размышления. Это пример одновременного вариантного проведения одной интонации-символа в нескольких голосах. Для данного раздела интонация размышления является доминирующей, о чем свидетельствует ее двукратное вариантное проведение в партиях всех четырех тромбонов (5 и 7 такты). Так утверждается главная идея части – Размышление. Приоритет интонации размышления сохраняется и в разделе **в**₁. Для логики I части характерен переход от вопросительно-ламентозного комплекса к преобладанию интонационного символа размышления. Во второй части “Размышления” (**В**) смысловую акцентуацию приобретает, до сих пор наименее выпукло представленная, (проводилась лишь единожды в разделе **а**, исключена из разделов **в** и **в**₁), интонация сигнала. С неё начинаются оба раздела второй части (**В**), где интонация сигнала звучит драматично. В кульминационной зоне все пять интонаций-символов проводятся то поочередно, то одновременно. В репризном построении (**а**₁) интонация размышления вновь деактуализируется: её вытесняют интонации вопрошания и умиротворения, имеющие доминирующее значение.

II номер сюиты “Вопрос” (*Allegretto*) обладает чертами скерцо. Стремление композитора передать в музыке семантику вопроса приводит к внутренней полемике, главенству диалогичности. В экспозиционном разделе квартет тромбонов “разбит” на две диалогические пары, а их “состязание-диалог” обретает черты концертности. Е. Протопопова обострила внутреннюю конфликтность не только между ансамблевыми дуэтами, но и внутри каждого голоса, что наблюдается в постоянной смене двух- и трехдольности. Парадоксальна семантическая трактовка интонаций-символов во II номере. Терцовые ходы, за которыми в I номере закрепилась семантика вопроса, деактуализируются во II номере, являющем собой, по замыслу автора, квинтэссенцию вопрошания. Роль интонации вопрошания здесь передается секундовым ходом, что в “Размышлении” символизировали образ вдоха. Процесс

пересемантизации не затрагивает интонацию умиротворения (покачивания) и интонацию размышления (речитатив). Е. Протопопова создает своеобразную вопросо-ответную драматургию, способствующую переводу романтического “Warum?” в диалогический план. Роль вопроса принадлежит секундовым ходам и интонации размышления (речитатив); функцию ответа выполняют интонации умиротворения (покачивания). Во втором разделе (*Poco più mosso*) рельеф вопрошания, сотканный из секундовых ходов и интонаций размышления, накладывается на интонации умиротворения (покачивания), приобретающие функцию фона. Диалогичность перехода в симультанный план развертывания реализуется в полипластовости. Здесь семантика вопрошания раскрывается в гротескно-саркастическом, фантастическом ключе (обострение диссонантности, маркато, глиссандо, напряженность пульсации, учащенность дыхания, “изломы” мелодических линий). “Уплотненная” реприза (*fegose*) характеризуется сближением изначально различных в интонационно-семантическом отношении комплексов вопрошания (секундовые ходы), размышления и покачивания. Их объединяют общие исполнительские приемы: маркато, динамический оттенок (*f*), темброво-образный колорит (*fegose*). Однако общность исполнительских штрихов не приводит семантические комплексы к духовному единению. Напротив, диалогичность перерастает в конфликтность. Вторая фаза репризы (*marcatissimo*) не знаменует достижения единства: звучащие одновременно два интонационных плана (первый из них, в котором преобладают интонации вопроса и размышления), излагаются 1 и 2 тромбонами; второй (где доминирует интонация покачивания), проводится в партии 3 и 4 тромбонов. Так утверждается идея непримиримости, внутреннего конфликта. В коде (*Tempo I*) конфликт не разрешается, а снимается вновь звучащими, как реминисценция, интонациями умиротворения, которые вытеснили все прочие семантические комплексы. Так Е. Протопопова приходит к воплощению художественной идеи, прежде высказанной Ч. Айвзом: это “вопрос, оставшийся без ответа...”.

Диалог продолжается и в третьем номере Сюиты – “В мечтах”, по характеру близкой ноктюрну. Созданию ноктюрновой атмосферы способствует медленный темп (*Andante*), преобладание верхнего и среднего регистров, где тихо и нежно тромбоны ведут диалог “в ночи”. Секундовая педаль (ля-си бемоль) в партиях III и IV тромбонов создает эффект “вибрирующего воздуха”, в котором словно слышатся голоса цикад. На этом фоне звучат реплики-речитативы, уводящие в мир светлой мечты, ностальгического стремления к внутреннему покою, гармонии: в

разделах кадансирования горизонтальные линии словно бы “сплавляются” в вертикаль (т. 10, 15, 20-22, 30, 35). Средний раздел (*Con moto*) – диалог интонаций умиротворения (покачивания), вздоха и речитатива, звучащих созерцательно. Между I и III разделами данного номера образуется интонационно-образная арка. Порядок следования интонаций-символов подвергнут инверсии: первоначальный “путь” от интонации вздоха – к интонации вопроса обретает в заключении обратное причинно-следственное соотношение. Третий раздел – репризный (*a tempo*) – синтетическая зеркальная реприза. Интонационная логика репризы повернута вспять: от речитатива – к секундовым интонациям. Глиссандирующие реплики пересемантизированы: жестко-саркастические возгласы Второго номера – превращаются в ностальгические, мягкие “вздохи” в Третьем. Исполнительская сложность в этом номере связана с умением плавно связать отдельные интонационные попевки в партии каждого тромбона в единую мелодическую линию. Автор поручает тромбонам широкий диапазон отображения полярных образных сфер: от мощно-жестких и яростных звучаний тромбонов в “Вопросе” – к утонченно-лирическим устремлениям к мечте, к внутренней гармонии “В мечтах”.

IV номер “Решение” – жизнеутверждающее, бодрое скерцо, обладающее чертами финальной “жиги” в традиционной сюите. “В качестве заключительных разделов в сюите, – пишет М. П. Калашник, – часто фигурирует жига с ее установкой на общие формы движения и полифоническую текучесть музыкальной ткани [3, с.17]. Основопологающие интонационные комплексы “Решения”– умиротворения (покачивания), сигнальная, вопрошания и размышления. Таким образом, из системы интонаций-символов исключена лишь интонация вздоха: идея утверждения исключает сомнение. Во втором разделе (*Con bravura*) – нивелируется интонация умиротворения. “Вторжение” репризы (*a tempo*) связано с доминированием интонации сигнала, проводимого туттийно. Многократное утверждение сигнального комплекса словно бы свидетельствует о том, что героем произведения искомое решение, остававшееся недоступным в предыдущих номерах, наконец-то найдено. После образных “полюсов” Второго и Третьего номеров, в Четвертом автор возвращает героя в реальный мир. Глиссандирующие возгласы тромбонов звучат добродушно. Отдельные реплики-речитативы, словно “зависающие” в мимолетной задумчивости, не нарушают позитивного решения, найденного героем.

V номер Сюиты “С миром” - хорал, воплощение идеалов духовности, внутренней гармонии и покоя. В финале Сюиты – еще одно утверждение позитивного решения поисков героя. Композитор соединяет в завершающей части номера в контрапункте главную интонацию предыдущей части – интонацию решения, звучащую укрупненно и хорально, с интонацией умиротворения (педальное остинато в партиях III и IV тромбонов на протяжении почти всей части). Интонации, символизирующие умиротворение (покачивание) преобладают, обретая не только горизонтальную, но и вертикализованную трактовку. Заключительные такты, построенные на проводимой в увеличении интонации сигнала, утратившего импульсивность, нацеленность на поиск и проводимые в соединении с интонациями умиротворения (приобретшими вид квинтовых созвучий), передают содержание Finale, идейная доминанта которого – обретение мира в душе. В Finale достигается окончательный ответ, поставленный во II номере Сюиты. Введение пасторальных остинатных переключек (I и II тромбоны), а также интонации размышления, обретшей безмятежность, способствует созданию долгожданной идиллии.

Автор вносит в трактовку Сюиты нетрадиционное видение цикла: роль финальной части выполняет Пятый номер, в характере пасторального эпилога. В итоге возникает своеобразная двуфинальность, способствующая вариантной трактовке эпилога – и как активно-действенного, и как лирико-медитативного. Наличие двуфинальности свидетельствует о присущем сюитному циклу тяготению к финалоцентризму, сказывающемуся, в частности, в вариантном удвоении концепции финала.

Индивидуальное, глубоко личное прочтение жанра Сюиты композитором Е. Протопоповой оказалось весьма созвучным основным тенденциям своего времени. Как пишут исследователи инструментальной музыки 80-х годов XX века: “У сучасному музикознавстві стосовно до музики 80-х років фігурує термін “неоромантизм”. ... Починаючись з войовничого антиромантизму, XX сторіччя, конспективно пройшовши історичний шлях минулого культури, завершується поверненням до людського “Я” як макрокосму, точки пересічення силових ліній всесвіту” [1, с.57].

Выводы:

1. В отличие от сюит И. Мартона и А. Литвинова, большинства сюит зарубежных композиторов, которым присуща опора на жанровость, в

Сюите Е. Протопоповой выявлена психологическая драма, имеющая сквозное развитие.

2. В Сюите Е. Милки (впервые в украинской сюите для ансамбля тромбонов) были заложены принципы сосуществования множества внутренних “циклов в цикле”. Е. Протопопова оригинально преломила эту тенденцию. Об этом свидетельствует изменение ролевых функций частей Сюиты в зависимости от их соотношения со смысловой “парой”, что приводит к умножению смыслов.

3. Интонации-символы, пронизывающие произведение, их пересемантизация, сведение к единству – свидетельствуют о тенденции превращения Сюиты в концепционный жанр, о его симфонизации.

4. Сюита Е. Протопоповой – качественно новый уровень композиторской трактовки современного ансамбля тромбонов. Преобладание горизонтального принципа голосоведения над вертикальным, усложненность фактуры (к примеру, полипластовый монолог в середине II части), полиритмия, изысканная тонкость тембральной организации (в III и V частях), позволяет соотносить сочинение молодого композитора со сложнейшими произведениями в этом жанре для аналогичного состава и предполагает исполнительский ансамбль высокого профессионального уровня.

Литература

1. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру // Збірник наукових праць ХІМ “Музична Харківщина”. - Харківська типографія №13, 1992. – С. 50-60
2. Калашник М. П. Старовинні камерно-інструментальні жанри у творчості харківських композиторів // Збірник наукових праць ХІМ “Музична Харківщина”. - Харківська типографія №13, 1992. – С. 29-50
3. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. – Харьков: Форт, 1994. – 188 с.
4. Польская И. П. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – ХГАК, 2001. – 396 с.
5. Сумеркин В. В. Тромбон. – М : Музыка, 1975. – 80 с.

**СУГОЛОСНЯ ЯК ПРИНЦИП ВІДОБРАЖЕННЯ ВСЕСВІТУ
(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ТВОРУ Ю.АЛЖНЕВА
„...О, ЛЕЛЮ!”)**

В статті запропоновано аналіз нового хорового твору Ю. Алжнева “О, Лелю!” з метою обґрунтування поняття “суголосся” як творчого методу композитора.

В статті пропонується аналіз нового хорового произведения Ю. Алжнева «...О, Лелю!» с целью обоснования понятия «суголосие» как творческого метода композитора.

The article gives analysis of a new choral work by Y. Alzhnev “...O, Lelyu!”. The analysis is aimed at explaining and giving reasons for introducing of a new notion “sugolossya” – “multivoiced unification” as a composer’s creative method.

Об’єктом дослідження є новий твір українського композитора Юрія Алжнева для хору а capella “...О, Лелю!”.

Предмет – жанрова специфіка хорової п’єси та деякі аспекти виконавської інтерпретації.

Мета дослідження полягає у вивченні взаємодії двох художніх систем “фольклору та професійної композиторської школи” на прикладі одного аспекту – суголосся, який складає художній метод мислення композитора Ю. Алжнева.

Актуальність теми. Суголосся (давньословянське „согласие”) на відстані простору і часу – це співрозмова різних поколінь, різних культур, різних епох. Духовний зв’язок поколінь забезпечувала справдавна традиційна обрядовість, спрямована на поминання предків, звертання до них із проханням допомоги та захисту, а також була засобом „гармонізації людського ества з Земною природою і Всеєдиним Світом”. Значення слова „обряд” – духовне – “рядити, ладити, тобто давати раду, лад усьому” [1, 279].



Кожен народ зберігає в етнічній пам'яті свою неповторну картину світу, органічно поєднану з образом рідної землі, яка дає животворну енергію всім, хто ще не втратив відчуття свого національного коріння.

Композитор взяв за мету довести, що традиційна музична культура спроможна спілкуватися з сучасністю. Вона зрозуміла і самодостатня. Народна пісня створена і збагачена творчими зусиллями та енергією багатьох поколінь, являє собою ідеальну модель, критерій істинності.

Звернення до ліричної пісні „Коло річки, коло броду два голуби пили воду” – пісенного шедевру с. Крячківки Пириятинського району Полтавської області – забезпечило реалізацію можливості суголосся на відстані часу. Народний твір розкриває ідею глибинного зв'язку макрокосму і мікркосму і разом з цим проголошує Любов як сенс життя та джерело космічної гармонії. За українською міфологією, голуб – символ щирої, ніжної любові і разом з тим, двом голубам приписується створення світу. Космогонічні тексти колядок зберегли відіолоски давніх уявлень – „На явороньку три голубочки радоньку радять, як світ сновати...” Тому автор визначає жанр хорового твору „...О, Лелю!” як космогонічні суголосся. Космогонія (грецьк. *kosmogonia* – створення світу) – передраціональне, переднаукове міфічно-релігійне вчення про виникнення світу, його розвиток [2; 224]. Яскраву образність твору допомагають творити вербальні символи: Леля, голуби, річка, вода, яєчко, красне блюдо.

Композиція твору складається з трьох частин зі вступом та кодою. В перших двох частинах співіснують і взаємодіють традиційний народний спів та авторське бачення сучасного звучання академічного хору. Це суголосся людей із Вічністю. В цьому випадку, народна пісня – репрезентант непорушного закону буття, об'єктивно існуючої істини. Перша і друга частини оспівують взаємодію та єдність мікркосму і макрокосму. Третя частина – це картина якогось магічного дійства, ворожіння, що закінчується величанням богині Лелі. Реприза та кода на вищому рівні підтверджують думку про єдність мікркосму і макрокосму як органічно пов'язаних між собою складових Всесвіту.

За авторською концепцією, суголосся – жанровий та форматворчий принцип. Космогонічні суголосся „...О, Лелю!” – це співрозмова двох суб'єктів культури: **Автора** (його музичної семантики, знакової системи музичної мови) та **Гурту** як носія пісенної української **традиції**.

Н.Герасимова-Персидська окреслила новий напрямок у музичному мистецтві, пов'язаний з творчістю Канчелі, Крамба, Кутавічюса, Пярта. Це музика неспішного розгортання, що виникає з „тиші” і зникає тільки-но

„починає бриніти тиша” [3; 32]. Тому не випадковим на початку твору Ю.Алжнева є відчуття „завмирання” та „вслуховування”. І кожному „тиша” розкриває свої різні таємниці. Кожен чує те, що він ладен почути, те, на що спрямована його увага та свідомість, те, що він спроможний осягнути.

Вступ відкриває картину величання богині Лелі, вічно юної, незрівнянної краси, улюбленої дочки великої Лади (як перекликання партій жіночого складу). Яскраво і піднесено звучить експресивна лейтінтонація твору – субкварта. Звучання її на різній висоті (окреслює устої *ges*, *c*, *es*, *a*) додає „просторовості” та „космічності”. Перекликанням жіночих голосів відповідає одне проведення в тембровому забарвленні чоловічих голосів (устой *f*). Останній звук кожного проведення ліричної інтонації затримується та, нашаровуючись один на одного, складає гармонію зменшеного нонакорду. Автор свідомо об’єднав два музичні символи – основну ліричну інтонацію (субкварта) та зменшений нонакорд, що є в семантиці музичної мови композитора знаком безкінечності. Кожен із них звучить рельєфно і виразно: мелодичні рухи основної ліричної інтонації, затримуючи останній звук субкварту, створюють вертикаль зменшеного нонакорду. Вдумливий слухач зрозуміє доцільність поєднання двох символів. Можливо, Любов – це і є сполучна ланка між макрокосмом і мікркосмом.

Кожний вступ звучить на динамічному зростанні та раптово обривається, залишаючи слід (мала терція – мі-соль), який сполучає вступ із експозицією.

Наступні 28 тактів (I частина твору) складають просту тричастинну форму:

$$a + b + a'$$

$$8т \ 12т \ 8т$$

Перекликання мінорних пентахордів (*c*, *f*, *c*, *g*), нашаровуючись, створюють вертикаль (малий мінорний септакорд + великий мажорний септакорд). Насиченість звучання хору досягається коливанням нонакордів на басовій педалі *f* (далі малий мінорний септакорд на педалі партії сопрано *a'*).

Середній епізод I частини – це експозиція народної пісні „Коло річки, коло броду” як функції репрезентанта пісенної традиційної культури. У виконанні солістки фольклорного гурту наснів лунає за сценою *mp rubato*. Складається враження, що це чистий струмінь джерела, який звучить усе тихіше й тихіше, бо йому важко прорватися до уваги нашого сучасника. Щоб почути справжню народну пісню, треба вслухатись і зосередитись.

Основна лірична інтонація (субкварта) в перекликаннях партій альтів та басів, створює особливі ритми як вияви космічного закону „Життя – це Любов”.

Друга частина *Allegro* 33

Починається енергійним вигуком баритону, його підхоплюють по черзі всі інші партії (тенори, баси, альти, сопрано). Швидка частина потребує віртуозності та високої техніки, майстерності. Тематизм будується на основній ліричній інтонації в різних її проведеннях та на різній висоті. У партіях чоловічого складу звучить звернення до Лелі, а жіночі голоси підхоплюють їх палкими репліками.

З переходом основної лінії – звернення до богині, у партії жіночих голосів, основні устої посуваються на один тон вниз. А в чоловічих голосах – підхоплюючі репліки – вигуки захвату. Тематизм не змінюється.

Магічний текст, пов’язаний з атрибутами та символами ворожінь („яечко”, „блюдие”) передається по черзі від чоловічої групи до жіночої, і завершується цей епізод великою, яскравою кульмінацією палких вигуків звеличення богині Лелі.

О, Лелю молодая, ти юная,
Ти по горниці пройди,
Покажи нам своє лице,
Покажи нам, молодая, свого юнца.
Ти пожалуйка яечко, еще красенькое,
Що на кожному блюдці
При добрих людях.

Наступний епізод заглиблює слухача у символічний світ народної пісенної лірики. Друге проведення народної пісні здійснюється на повному звучанні всієї фактури, нібито заспівала вся Полтавщина – серце України. Колоритне багатоголосся, характерне для цього регіону, відзначається проникливим, м’яким звучанням із тремтячим верхнім голосом („тончиком”), що співається на октаву вище від нижнього. Центральний (середній) голос виводить свою лінію в оточенні октавного „просторового” звучання. Дві строфи тексту виконуються на фоні почергової рецитації басів та баритонів з академічного хору, та вже не за сценою, а безпосередньо перед слухачами.

Остання строфа тексту звучить окремо (без фону академічних голосів), заповнюючи весь звуковий простір щирим народно-ліричним висловленням.

Третя частина *Allegro moderato* 81

Сольну репліку тенора на трихорді (*b-c-d*), збагачену второю, повторює чоловічий склад хору. Партія сопрано розпочинає розділ „магічного дійства”, ворожіння. *Allegro assai* звучить притаєно, містично. Тут присутнє відчуття згорнутості часу – різні за хронологією події продовжують існувати в різних вимірах, заявляючи про себе. Один такт (88t) показує паралельне славлення богині як прорив іншого виміру, іншої течії часу.

Фактуру складають чотири пласти, кожен із яких має свою рельєфну лінію, своє смислове та емоційне навантаження. Лірична тема тенорів та метрично чітка, акцентно-періодична, „магічна” лінія партії альтів звучать в оточенні перегуків партій сопрано та басів з баритонами, що проводять один тематизм (субкварта – основа). Октавне звучання в чоловічому складі хору відповідає унісонному проведенню в партії сопрано. Остинатні поспівки сприймаються як магічні формули закликань – замовляння на Любов. Динамічний розвиток кожного пласта творить головну кульмінацію хору, акордова фактура надає тембральної насиченості звучанню глибоко наповненої вертикалі.

Після кульмінації постає більш „таємничий” епізод - „заворожуюча” речитація партії альтів та „фантастичні” гармонії в чоловічих партіях, а потім навпаки: закликання переходить до партії тенорів, а інші голоси створюють „казковий” фон. Містичний епізод продовжується „зоряним мерехтінням”, прозоро звучать перегуки партії жіночого складу.

Наступний епізод – *Maestoso*

„... Лелю, ти юная, молодая...”

Імітації як ритмічно-акцентні відповіді в різних голосах розшаровують та індивідуалізують хорову тканину (театралізують), щоб потім з’єднатися в насичену вертикаль. Завдяки *divisi* в кожній партії утворюється складна гармонія.

Наступні 14 тактів ([134] - [137]) *Allegro assai* –реприза епізоду з II частини (точний повтор [134] - [139]), повторюється і словесний текст:

[42] - [47]

„О, Лелю, молодая. О, Лелю!

Покажи нам молодая, О, Лелю!

Свого юнця, О, Лелю!”

Яскрава кода містить останню кульмінацію. Поступове „танення” гармонії створює відчуття згортання знов до тієї „тиші”, що то виявляється яскравіше (якщо уважно вслухатись), то щезає і не долітає до неуважного, збентеженого темпом життя, буденністю та чужорідними ритмами сучасника-слухача.

Найулюбленіший музичний знак Ю.Алжисва – лірична субкварта. Велика майстерність композитора переконує нас у невичерпності, безмежності виражальних можливостей ліричної інтонації-символу. Складну хорову тканину твору побудовано на варіантних проведеннях інтонації-символу. Яскраво та жваво звучать ритмічні, висотні, фактурні варіанти, інваріанти в оберненні, дзеркальній інверсії.

Таким чином, субкварта стає ключем взаєморозуміння автентичної культури та сучасності, кодом суголосся Давнини та Сьогодення. В авторській концепції Суголосся – принцип організації простору і часу, особливий психофізіологічний стан людини. Це відправна ланка мікрокосму. Саме через неї відбувається „медитативне сходження до Абсолюту” (за П.Флоренським), метою якого є злиття мікрокосму людини з „вогняним океаном” універсуму [4; 54].

Література

1. Шокало О.А. Українська традиційна святково-трудова обрядовість // *Українознавство: Посібник/Уклад.: В.П. Мицюк, В.Г. Пусич.* – К.: Зодіак. – ЕКО, 1994. – С. 278 – 292.
2. *Философский энциклопедический словарь* – М.: ИНФРА-М, 1998. – 576 с.
3. Герасимова-Нерсидська Н. Нове в музичному хронотипі кінця тисячоліття // *Українське музикознавство.* Вип. 28. Київ – 1998. – С. 32 – 47.
4. Музика І. Етнічний мікрокосм // *Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; Редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. Ред.) та ін.* – К.: Довіра: Генеза, 1996. – С. 54.

УДК 781.4 : 78.083.31 : 787.62

К. Штрифанова*

ОСОБЛИВОСТІ ЛАДОГАРМОНІЧНОЇ МОВИ У ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ЛЮТНІ XVI СТОЛІТТЯ

Аналіз ладогармонічної мови у фантазіях для лютні XVI століття з позицій модальності, поєднання модальних і тональних проявів та з точки зору вже функціональної тональності.

Анализ ладогармонического языка в фантазиях для лютни XVI века с позиций модальности, объединения модальных и тональных проявлений и с точки зрения уже функциональной тональности.



*© ШТРИФАНОВА Катерина Валерієвна – аспірант кафедри теорії музики ХГУИ ім. І.П. Котляревського.

The analysis of modal and harmonic system of the language in the fantasy for the lute of the XVI th century in the aspect of modality, associations to modality and tonality and from the standpoint of already functional tonality.

Об'єктом дослідження є ладогармонічна мова музичних творів XVI століття.

Предметом дослідження є аналіз ладогармонічної мови у фантазії для лютні XVI століття.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що аналіз ладогармонічної мови творів вказаного періоду є зараз одним з найбільш складних та проблемних. У наш час численні дослідники звертають увагу на цей цікавий період її розвитку. Однак, й досі постають невирішені питання щодо методу аналізу ладогармонічної мови XVI століття. Це стосується і використання певного термінологічного апарату. Адже, по-перше, цей аналіз мусить відображати сутність старовинних музичних явищ та, по-друге, він повинен бути адекватно сприйнятий сучасним читачем.

Тому *метою* дослідження є випрацювання можливих аналітичних підходів до ладогармонічної мови XVI століття на прикладі старовинної фантазії для лютні - одного з найбільш поширених та "гармонічно урізноманітнених" жанрів того часу.

Огляд наукової літератури показав, що в XVI столітті відбувалися складні перебудови у галузі ладогармонічного мислення, ладогармонічна мова мала перехідний характер та множинність проявів. Саме в цей час все більшої кризи набувала стародавня модальна система: у практиці та з часом і в теорії здійснювалось її суттєве переосмислення - зміни в структурі та кількості ладів, розширення їх діатонічної основи, розвиток хроматичної модальності, відозміни у розумінні вертикалі тощо. Поряд з цим, протягом століття активно встановлювалась нова функціональна тональність. Складне схрещення цих процесів, їх паралельне існування призводили до оригінального їх співвідношення в різних сферах творчості, в окремих жанрах та навіть творах, у стилях багатьох композиторів того часу.

Проблема "аутентичного" та "ретроспективного" аналізу ладогармонічної мови Ренесансу, тобто аналізу з точки зору старовинної теорії та з позицій функціональної тональності, неодноразово обговорювалась в працях Т.Б. Баранової [1,2,3], І.А. Котляревського [6], Ю.М. Холопова [10], М. Катунян [5] та інших дослідників.

«Аутентичний» підхід, що був плідно розроблений саме в останні часи, висвітлюється у працях Й.М. Хоминського[11], Ю.М. Холопова[10], О.С. Ходорковської [9] та інших. Треба відмітити, що в ньому, навіть при умові урахування сучасних наукових доробок у галузі музичного мислення, особливостей практики і теорії доби Відродження, нерідко також немає єдності в аналітичному підході до гармонічних явищ XVI століття.

Ймовірно, що ці розбіжності зумовив високий ступінь розвитку гармонічної мови пізнього Відродження. Тому, з одного боку, знаходимо свідчення про формування вже в цей час функціональної тональності. Отже - аналіз з огляду на “класичну” тональну гармонію та умовне використання при цьому відповідної термінології і цифровки. З іншого боку, вчені наголошують на урахуванні модальних особливостей.

Наприклад, Т.Б. Баранова пише: «...для более активного слухового освоения языковых моделей эпохи Возрождения полезно взглянуть на них с позиций вертикального, гармонического мышления, абстрагируясь от линейной фактуры» [3, с. 54]. З приводу аналізу мадрігалів Джезуальдо Ю.М. Холопов зауважив, що “Близость музыки к тональной позволяет понять некоторые места с функционально-гармонической точки зрения...” [10, с. 82]. Й.М. Хоминський, досліджуючи навіть твори XV століття (стромботи, фротолі, меси Обрехта), відмічає відбиття “нової гармонічної свідомості”, наявність “функціональних зв’язків”, “значне розширення арсеналу гармонічних засобів аж до використання “подвійної і потрійної доміанти” [11, с. 45]. Вчений зауважує, що “виникає потреба переоцінки попередніх гармонічних засобів” [11, с. 16].

Також І.А. Котляревський пише, що “Уже с XV века можно считать свершившимся фактом существование аккорда как сформировавшегося элемента музыкального языка” [6, с. 64]. Про формування гармонічної вертикалі свідчить і вислів Ю.М. Холопова: “По крайней мере с XV в. (дата сугубо условна) логика ВФ [“фундаментального басу”-К.Ш.] ошутимо дает о себе знать в процессе раскрытия лада” [10, с. 72]. Так Й.М. Хоминський, І.А. Котляревський та Ю.М. Холопов відмічають досить раннє виникнення гармонічної вертикалі та становлення важливого елементу тональної гармонії – акорду.

Суттєве підґрунтя для такого трактування гармонії старовинних творів є те, що, як відомо, цей факт був усвідомлений і старовинними теоретиками (перш за все Царліно та Салінасом). Наприклад, ще у 1558 році у трактаті “Istituzioni harmoniche” Царліно сформулював власні гармонічні принципи, де акорд є основою його багатоголосної концепції.

Поряд з відміченим підходом, дослідники наголошують на ще досить сильній дії модальної системи у XVI столітті. Тому вони пропонують все ж розрізняти модальну гармонію XIV – XVI століть та тональну гармонію з XVII століття [10, с. 57]. Або – розглядати ладогармонічні явища з двох точок зору [11, с. 82].

Заслугує на увагу і те, що в основному вчені аналізують культову музику письмової традиції. Дуже мало вони звертаються до світських творів, хоча виявляється, що саме світська інструментальна музика XVI століття займає особливе положення у визначених аналітичних розбіжностях. Ще Грокей¹ у трактаті “Про музику” 1300 р. написав: “...народное пение ... не очень ладит с закономерностями [церковного] лада и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности... Не при помощи [церковного] лада познаем мы народную мелодию...” [7, с. 249, 250]. Й.М. Хоминський, І.А. Котляревський, Т.Б. Баранова зауважують, що у світській музиці процеси еволюції модальної системи у тональну проходили значно скоріше, ніж у культовій [11, 6, 1].

З огляду на це, Т.Б. Баранова пише, що на її погляд “в теории оказалась незафиксированной важнейшая для формирования гармонической концепции вертикали практика инструментальной музыки. Здесь уже в XVI веке встречаются примеры, говорящие об аккордовой вертикали” [1, с. 16]. Причому, в цьому процесі як не найперше місце посідають імпровізаційні жанри [1, с. 16, 17].

Серед цих інструментальних жанрів вчені особливо виділяють твори для лютні. Це струнно-щипковий інструмент, який мав хроматичний стрій. Він вирізнявся більшою “прихильністю” для акордової чи фігураційної техніки, а не для складної поліфонічної фактури. Цьому Й. Хоминський вважає, що у світських творах для лютні найраніше з’явилися “поширення звукового матеріалу за межі гептагоніки і хроматизм...” та що “...процес подолання модальної системи [в цих творах у XVI столітті –К.Ш.] зайшов вже дуже далеко” [11, с. 94].

Ураховуючи все це, найбільш проблемним уявляється аналіз ладогармонічної мови світських інструментальних імпровізаційних жанрів для лютні XVI століття. Серед них найяскравішим прикладом є старовинна фантазія, бо вона, на наш погляд, мала багатий добір ладогармонічних

¹ Як відомо, у науковій літературі була поширена інша транскрипція прізвища теоретика – Грохео. Згідно з дослідженням М. Сапонова [8], ми використовуємо більш сучасну транскрипцію прізвища вченого.

засобів. Крім того, цей аспект лютневої фантазії до цього часу не був об'єктом дослідження¹.

Аналізуючи фантазію для лютні XVI століття, ми вважали за необхідне використати три напрями:

1. З позицій модальності: модальності раннього періоду (IX – XIIIст.), що ґрунтується на одноголосній трактовці ладів, та з точки зору модально-гармонічних ладів XIV – XVI ст.
2. З огляду на застосування хроматичної модальності та поєднання модальних і вже тональних проявів.
3. З точки зору функціональної тональності.

При цьому, прагнучи досягти адекватного сприйняття читачем гармонічної системи, ми дуже умовно використовуємо сучасні гармонічні позначення.

Найбільш яскравий приклад прояву модальних традицій у фантазіях – застосування старовинної каденції VII₆ - I. Вона свідчить про відбиття суто лінійного мислення в системі одноголосних грегорианських ладів. Не зважаючи на те, що такі звороти були особливо розповсюджені у культовій музиці доби Середньовіччя [2, с. 22, 23; 4, с. 78], їх численні втілення спостерігаємо і в фантазіях XVI століття²:

Приклад 1

а) Ф. Ландіно Балата [4,с.78] б) Луїс Мілан Фантазія 8 тт.92-95 [1] в) Луїс Мілан Фантазія 2тт. 77-79 [1]

¹ В останні часи наукові розробки у галузі старовинної фантазії в основному здійснюють іноземні музикознавці. Ці праці мають здебільшого джерелознавчий характер [12, 13].

² Біля кожного з музичних прикладів фантазій містяться вказівки на видання, з яких вони були запозичені. Це дуже рідкісний матеріал. Тому більшість із вірців – це фрагменти з тих фантазій, що були розшифровані авторкою статті з лютневих табулатур, які зберігаються у бібліотеці «Cité de la musique» (Париж). Меншу кількість взято з сучасних нотних видань для гітари. Та тільки окремі приклади, з огляду на відсутність нотного або табулатурного матеріалу, уявляють собою занотовані авторкою статті фрагменти з аудіозаписів провідних лютнистів (віуелістів) світу.

Як видно з прикладів, в цих каденціях зберігається старовинне „правило терції та сексти“, яке було теоретично узагальнене ще у XIII столітті¹.

Щоправда, поряд з діатонічним різновидом, у фантазіях використовується більш “сучасний”, хроматичний вид цієї каденції, в якому вже утворюється виразне зіставлення натурального та гармонічного мінору. В цих випадках виникають характерні для гармонії XVI століття перещення між діатонічним та хроматичним різновидом співзвуччя. Наприклад: VII_н – I – VII_{6г.} – I :

Приклад 2

Луїс Мілан Фантазія 1 тт. 72 – 74 [1]



Гармонічна модальність яскраво вираженої терцової гармонічної основи проявляється в медіантових, секундових та деяких діатонічних кварто-квінтових поєднаннях, що ще не підкоряються гармонічній функціональності. Як правило, вони пов'язані з характерними ознаками того чи іншого ладу.

У дорійському ладі звучать послідовності, в яких обігрується VI ступінь у IV мажорному та II мінорному тризвуках: I - V - IV - (II₆) – III (III₆) (приклад 3а), I – IV, I – V – IV – I². Також є інші сполучення: I – VII₆ - VII – I (приклад 3б), I - V₆(V) – VII – IV₆(IV) – V(приклад 3в) тощо. В цих дивовижних за пластикою послідовностях чути “живе” розгортання музичної думки. Вони ніби надають спокою та заглибленості авторській розповіді:

¹ Згідно з цим правилом після малої терції повинен звучати унісон, після великої терції – квінта, після малої сексти – також квінта, а після великої сексти – октава. Тобто, воно вимагає найближчого інтервального зв'язку голосів з обов'язковим полутоновим ходом в одному з них. Якщо каденція будується за цим правилом, то її заключне співзвуччя уявляє собою “пусту” кварто – квінтову вертикаль [4, с. 78; 2, с. 22,23].

У наведених прикладах бачимо також поширену у добу Відродження типову особливість голосоведення в каденціях: приготоване затримання, завдяки чому утворюється септіма з розв'язанням. Отже, звучить за класифікацією Царліно «дмінуірована каденція» [5, с. 195].

² В дужках в акордовій цифровці містяться позначення співзвучч, що є прохідними та виникають завдяки мелодичній фігурації.

Приклад 3

а) Луїс Мілан Фантазія 1 тт.11-14 [1]



б) Луїс Мілан Фантазія 2 тт.95,96 [1]



в) Луїс Мілан Фантазія 1 тт. 1-5 [1]



Для фантазій, в яких використовується фрігійський лад, типові гармонічні звороти, що підкреслюють дещо похмуру забарвленість цього ладу – сполучення з мажорним тризвуком від II ступеню та мінорним від VII: I – II – I, VII – I – VII₆ – I, IV – III – II – III, I₆ – VII та інші. Зворушливо звучать гармонізації “фрігійського звороту”: III – II₆ – I₆ – VII₆ – I (приклад 4), IV – III – II – I тощо.

Приклад 4

Луїс Мілан Фантазія 8 тт. 9-13 [1]



У фантазіях з міксолідійським ладом завдяки сполученням з мажорним тризвуком від VII ступеню та мінорним від V передається нібито примхлива мінливість світла та тіні у прозорих фарбах: IV₆ – I – VII – I – VII – II₆ – IV – II₆ – I₆ (приклад 5), I – II – VII – I, I – V – II тощо:

Приклад 5

Франческо да Мілано Фантазія тт.51 – 55 [2]



Типові й інші, не менш кольорові, діатонічні сполучення. Наприклад, в еолійському ладі: I – VII – VI – III, ланцюжок квартових та терцових поєднань IV – VI – III, VI – I₆, V – VII, V – III – I; в іонійському ладі II – III – I та інші.

З наведених і багатьох інших прикладів виходить, що старовинні кварто-квінтові норми співзвучч використовуються разом з терцовою акордикією – ознакою вже нового акордового мислення. Причому, фантазія виразно унаочнює складний та гнучкий перехід від одного засобу побудови вертикалі до іншого.

Цікаво, що характерна для прояву діатонічної модальності в творах письмової традиції “каденція Ландіно” з мелодичним ходом I – VII – VI – I ступенів у фантазіях для лютні XVI століття майже не зустрічається. Так ладогармонічна мова у фантазії дещо розкриває особливості цього жанру. А саме: міцний зв’язок з усним музикуванням, оскільки відсутність “каденцій Ландіно” – риса, що розрізняла усні та письмові композиції того часу¹.

У фантазіях є численні звороти, в яких звучать хроматичні акордові послідовності з “нового ладу” Вілларта. Тобто сполучення, що були не можливі у діатонічних ладах та, водночас, не притаманні й ранній класичній тональності. Наприклад, терцове або секундове поєднання двох мажорних трізвуків, мажоро-мінорне зіставлення трізвуків та їх обернень тощо²:

Приклад 6

а) Початок третьої частини фантазії Франческо да Мілано тт.1-4:



б) фрагмент фантазії 8 Луїса Мілана тт.75-83 [1]:



¹ М. Сапонов вказав, що такий висновок зробив Т. Жероль на матеріалі пісень зі збірки Байє [8, с. 305].

² Як і в прикладі № 2 своєрідного вигляду ці сполучення набувають завдяки переченню – наслідкам хроматичної зміни одного й того ж ступеню в різних голосах.

В багатьох послідовностях своєрідно поєднуються ще діатонічні модальні звороти з функціонально визначеними. Наприклад, VIIн. – IV6 дор. – Vг. – I, Vн. – (I64) – II6 – II43 – Vг. – I (приклад 7а), IV – I64 – VIIмікс. – I – Vн. – I (приклад 7б), VII6 н. – I – Vг. – I, VIIмікс. – IV6 – Vн. – I, тощо.

Приклад 7

а) Грегоріо Ховетт Фантазія d – moll тт. 62, 63 б) Франческо да Мілано “Fantasia quarta” тт. 16-18 [4].



Аналіз показав, що фантазія відобразила велику кількість тональних знахідок, які ніби “зазирали” у майбутнє. До них відносяться вже типові автентичні (I – V – I) та плагальні (I – IV – I, IV – I, II – I) послідовності, вияв повної гармонічної формули S – D – T, що безпосередньо свідчить про формування тональності.

Найбільш яскраво вказані формули проявились у кадансових зворотах, серед яких найпоширенішими є гармонічні формули повного кадансу. В них субдомінанта, здебільшого, представлена усіма тризвуками субдомінантової групи та їх оберненнями, а домінанта більш одноманітно – V тризвуком або VII6 із затриманням до ввідного тону або без нього. Наприклад: I6 – (I) – II6 – Vг. – I (приклад 8а), VI (або IV6) – Vг. – I (приклад 8б), I6 – II – VII6 – I (приклад 8в).

Приклад 8

а) Луїс Мілан Фантазія 1 тт. 7-9[1] б) Луїс Мілан Фантазія 2 тт. 44-46[1] в) Луїс Мілан Фантазія 2

тт. 64-66 [1]





В деяких послідовностях навіть з'являється засіб, що характерний вже для значно розвинутої функціональної тональності: за визначенням Й.М. Хоминського - подвійна домінанта (VI – DDVII6 – V – I (приклад 9а), DD – Vг. – I (приклад 9б)).

Приклад 9

а) Вальдеррабано Фантазія 13 т. 23,24 б) Луїс Мілан Фантазія 10 тт. 38-41 [1]



Випереджає свій час і використання атрибуту класичних кадансів – кадансового квартсекстакорду: VI – K64 – V – I.

Приклад 10

Сімонє Молінаро Фантазія F – dur тт. 29-31



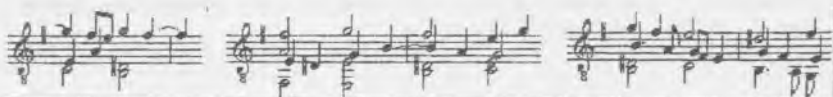
Цим гармонічні пошуки композиторів не обмежуються. Значний внесок автори фантазій зробили у галузі розширення акордики. Поряд з трізвучками та їх оберненнями, у вертикалі фантазій зустрічаються більш складні співзвуччя, зокрема, ті, що характерні для класичної гармонії. Багато з них з'являються завдяки мелодичній фігурації: VI – II43 – V6 – V (приклад 11а), II7 – VII6 – I – V – D7 – VI (приклад 11б), V6 – V(D7) – VI – V6 – V(D2) – I6 (приклад 11в), D43 – I, VII6 (D65) – I, I – II2 – I, та інші. Причому, більшість з септакордів чи їх обернень мають вже класичне розв'язання:

Приклад 11 Франческо да Мілано Фантазія [II][3].

а) тт. 8

б) тт. 16-17

в) тт.22-23



Зовсім по-класичному звучать перервані каданси. Наприклад: IV – D7 – VI у фантазії Длугорая (приклад 12а). Цей твір має й більш сміливі знахідки – “ланцюжок доміант”. Щоправда, наприкінці звороту автор повертається до натурального мінору (приклад 12б).

Приклад 12

а) Войцех Длугорай Фантазія d – moll тт.16, 17



б) тт. 12,13



У фантазіях застосовуються й інші прийоми, які були розвинені у добу зрілого бароко та класицизму: заміна в заключних кадансах мінорної тоніки на одноіменну мажорну, передкадансове відхилення у тональність субдомінанти - результат сміливих експериментів композиторів.

Висновки. Здійснений аналіз дає можливість розкрити складну ладогармонічну мову у фантазії для лютні XVI століття. Виявляється, що вона була осередком інтенсивних пошуків у галузі ладогармонічного мислення тих часів. Це один з жанрів, в якому яскраво проявились особливості перехідного періоду в її розвитку. Стають більш зрозумілими гнучкі процеси еволюції модальної системи в тональну, нашарування різних модальних, модально-тональних та власно тональних, діатонічних та хроматичних засобів. Виявляється й історично мінливе розуміння вертикалі та поступове формування функціонального зв'язку співзвучч.

Наведені характеристики музичної мови у фантазії для лютні XVI століття сприяють більш глибокому розумінню ладогармонічної мови цього часу взагалі.

Література

1. Баранова Т.Б. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI - XVII веков // Автореф. дис....канд. искусствоведения. - М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1981. - 26с.
2. Баранова Т.Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI - XVII веков //Из истории зарубежной музыки. - Вып. 4. - М.: Музыка, 1980. - С. 6 - 27.
3. Баранова Т.Б. Проблемы модальной гармонии в современном учебном курсе // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ. - Вып. 51. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. - С. 44 - 67.
4. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века //Вопросы музыкальной формы. - Вып. 2. - М.: Музыка, 1972. - С.55 - 97.

5. Катунян М.И. "Тенор правит кантиленой". К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. Сборник научных трудов. - М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. - С. 188 - 208.
6. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. - К.: Музична Україна, 1983. - 157с.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. Под ред. В.П. Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574с.
8. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. - М.: Прест, 1996. -- 395с.
9. Ходорковская Е.С. Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века (к проблеме рецепции музыкального наследия средневековья)// Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция. Сборник научных трудов. - Вып. 1. - Л.: ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова, 1988. - С. 129 - 148.
10. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики. Сб.ст. - Вып. 1. - Ростов-на-Дону.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2002. - С. 39-84.
11. Хоминский Й. Исторія гармонії та контрапункту. - Т.2. - К.: Музична Україна, 1979. - 412с.
12. Die Music in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Music begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Luwig Finscher. - Sachteil 3. - Weimar, 1995.
13. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. - p. 6. - New York, 1995.

Джерела табулатур та нот

1. Бібліотека "Cité de la musique" (Париж).
2. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI - XVIIIвв. - Вып. 3. - М.: Музыка, 1977. 69с.
3. Guitar Classics. Works by Albeniz, Bach, Dowland, Granados, Scarlatti, Sor and Other Great Composers. Transcribed, Arranged and Edited by David Nadal. - New York. : Dover Publications, INC. Mineola, 1999
4. Musica per chitarra: Francesco da Milano. Joanne Matelart. 7 Duo per 2 chitarre.... - Budapest.: Editio Musica, 1982.

**КОНЦЕПТУАЛЬНА ФУНКЦІЯ ХОРУ В ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ
ОПЕР В. ГУБАРЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ-БАЛЕТУ “ВІЙ”)**

Автор статті розглядає специфічні особливості музичної драматургії опери-балету “Вій”. У процесі аналізу з’ясовано драматургічні функції хору та його взаємодію з іншими образними сферами.

Автор статьи рассматривает специфические особенности музыкальной драматургии оперы-балета “Вий”. В процессе анализа определяются драматургические функции хора и его взаимодействие с другими образными сферами.

The article is dedicated to the specific features of the choral scenes in dramatic an of opera-ballet “Viy” by Gybarenko.

Постановка проблеми. Серед найважливіших і найменш досліджених проблем вітчизняного музично-театрального мистецтва 70-90 років ХХ ст. особливо гостро постає проблема дослідження принципів функціонування хорових сцен в опері, що в українському музикознавстві ще не отримала систематизованого теоретичного обґрунтування, хоча і деякі напрями у засвоєнні цієї проблеми вже зроблені.

Для дослідження названої проблеми ми обираємо оперу-балет “Вій” сучасного українського композитора, яскравого представника харківської композиторської школи, - В. Губаренка (1934-2000). В творчості композитора спостерігаються багатогранні пошуки у сфері жанрових рішень, музичної стилістики, прийомів драматургії. Композитор, з одного боку віддає данину існуючим моделям, але разом з цим, вважаючи, що митець не повинен повторюватись у творчих рішеннях, сміливо експериментує. Яскравим прикладом тому є опера-балет “Вій” – твір синтетичний, багатовимірний, вражаючий багатством та різнобічністю художніх орієнтирів. Наведений жанровий зразок потребує поглибленого аналізу в силу його недостатнього вивчення в аспекті усвідомлення функцій хору.



* © **БАТОВСЬКА Олена Миколаївна** – ст. викладач кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. М. Черкашиної-Губаренко [12], Ю. Станішевського [11], Н. Некрасової [9], І. Драч [3, 4], Н. Белік [1], в яких започатковано розв'язання даної проблеми в українському музикознавстві показав, що у них розглядається опера-балет "Вій" з точки зору жанрового моделювання, використання новітніх засобів музичної виразності, побудови драматургії. Представлений аналіз окремих хорових сцен в опері-балеті "Вій", підпорядкований навчально-виконавським завданням і розкриває насамперед технологію виконавства, питання інтерпретації, не будучи пов'язаними з функційними можливостями хору. Поза увагою залишається ще один аспект вивчення "Вія", - хорові сцени та функції які вони виконують у творі. Отже, спроба систематизації функцій хору в опері-балеті "Вій" визначає актуальність та головну мету даної статті. У зв'язку з цим автор ставить перед собою наступні завдання: 1) аналіз хорових сцен з позиції драматургічних функцій, які вони виконують в кардинально протилежних за змістовною стороною сценах; 2) виявлення функціональної обумовленості хорових сцен жанровою моделлю опери-балету "Вій".

Об'єкт дослідження – опера-балет "Вій" В. Губаренка.

Предмет дослідження – хорові сцени в опері-балеті "Вій" В. Губаренка.

Проблема класифікації хорових сцен у художньому творі пов'язана, насамперед, з співіснуванням різних аспектів та методів класифікації, яку можна провести на функціональному, фактурному структурному та інших рівнях. Але, враховуючи, що головною метою дослідження є виявлення драматургічних функцій хору в опері-балеті "Вій" В. Губаренка, класифікація хорових сцен матиме інший зріз. Незважаючи на те, що поняття драматургії на сьогодні ще не отримало єдиної трактовки, в нашому дослідженні, спираючись на досі відомі визначення драматургії [2, 7, 8, 10, 13], ми розуміємо останню як характер розгорнення подій та засоби побудування музичного цілого, тобто динамічні фактори, а не загальні властивості окремих хорових номерів. З цих позицій класифікація хорів матиме наступний вигляд:

- Змістовні функції хору в музикознавчій літературі [5, с.140; 27, с.28; 14, с.85] поділяються на наступні: *коментуючо-роз'яснювальна; моралізуючо-дидактична; співчувально-оплакувальна; провісницька (передбачення наступних подій); панегірична; функція супроводу подій; розважальна (коли хор носить інтермедійний характер).*
- Структурні в широкому розумінні (не структура окремого номеру, а роль, яку відіграє хор в драматургічному цілому опери), коли хорові

номери знаходяться на межах розділів, стають кульмінаційними моментами, факторами розподілу, або, навпаки, пов'язують розрізнені номери та сцени.

Якщо спиратись на провідні функції хору в драматургічній сфері без розгалужень, що зустрічаються в дослідницьких трудах, тоді можна відзначити лише три наступні: фонова; колеристично-ілюстративна; дійово-динамічна

Беручи до уваги використання композитором синтетичної оперної моделі та інтерпретаційну різноманітність хорових сцен “Вія”, доцільною, на наш погляд, є більш складна та розгалужена класифікація. В такому вигляді вона матиме розподіл на шість головних груп за змістовною стороною.

- Хори фонові, тобто окремі, здебільш замкнені номери на тлі яких відбуваються події твору. В такому розумінні хор виконує допоміжну функцію та становить своєрідний паралельний сценічному розвитку пласт. В свою чергу фонові хори розподіляються на фоново-статичні та фоново-ілюстративні. При статичній функції, хор виступає як узагальнений образ і не приймає особистої участі у сценічній дії, але узагальнює події, що відбуваються. Особливістю ілюстративного типу є відтворення певної картини чи душевного стану героя, тобто емоційного підтексту.
- Колеристична функція виявляється у використанні тембрових барв хору. На перший план у даному типі виходить створення яскравої мальовничої картини або пошук специфічних барв.
- Репрезентативна функція, в якій хорові номери чи сцени теж мають цілісний замкнений вигляд і пов'язані з відтворенням певного образу, картини, або вказують (“нагадують”) на вже існуючі змістовні сфери, створюючи драматургічні арки. Такий тип хорових сцен не підкорюється драматургічному розвитку, а насамперед, вказує на “зворотній хід часу”, притаманний багатьом художнім творам.
- Внутрішньо-емоційна, де хор наділяється функцією психологічного змалювання, події переносяться у внутрішній план, і звичайно, переважає емоційний тип висловлювання. Так, хор може виконувати функцію монологу головного героя.
- Дійвовий тип, в якому хор виконує функцію не образної характеристики, а приймає участь у розгорненні подій, виступає як дійова особа.
- Динамічний хор, дещо похідний від дійового, але активно впливаючий на драматургію цілого. В цьому випадку хорові сцени

розуміються не як статичні, а як активні, впливаючи на структуру музичного цілого.

Та попри названих вище функцій, хорові сцени досить часто характеризуються амбівалентністю, суміщенням функцій. В таких випадках до основного розподілу додається допоміжний:

Фонові хори досить часто функціонально поєднуються з репрезентативними, створюючи фоново-репрезентативний тип;

Ілюстративні хорові сцени (відгалуження фонових) в разі колористичного забарвлення постають як ілюстративно-колористичні;

Колористичні, в свою чергу, в разі переважання емоційності над тембровим та фактурним забарвленням призводять до виникнення колористично-емоційного типу;

Якщо хорова сцена відтворює певну колористичну картину як в ретроспективі так і в майбутньому, або як цілісну характеристику певного явища, тоді такий синтез вказує на наявність колористично-репрезентативного типу;

Колористичне забарвлення також може підкорюватись драматургії цілого і бути не самоцінним, а допоміжним засобом в розгорненні подій. В такому випадку виникає колористично-дійовий тип;

Звичайно, має місце і розгалуження хори з *емоційною* функцією. Якщо хорова сцена виконує функцію не лише емоційної реакції на події, а і визначає характер їх розвитку, тоді хор суміщає функції емоційного та дійового, призводячи до створення емоційно-дійового типу;

У випадках, коли *репрезентативний* хор постає як рушійна сила і впливає на драматургію розгорнення подій виникає репрезентативно-динамічний тип;

У разі поєднання *дійової* функції з активним розвитком та впливом на структуру опери (цілісні сцени та картини) наявним стає останнє розгалуження – дійово-динамічний тип.

Таким чином, загальна класифікація хорових сцен має шість головних та вісім допоміжних, синтетичних, виникаючих у разі суміщення у художньому творі декількох функцій у використанні хорових сцен. Спираючись на наведену класифікацію звернемося до опери-балету „Вій” В. Губаренка з метою дослідити вищеназвані функції хорових сцен на прикладі вказаного твору та визначити вплив жанрово-інтонаційної моделі на характер використання функцій хорових сцен.

Опера-балет „Вій” складається з 3-х дій, 4-х картин з прологом та епілогом. Вперше хор з'являється вже у Пролозі. Це хор бурсаків, які закінчили навчальний рік і святкують день “освобождения от пут науки”

(ц.4). Хор “Радость”, що дублює партії головних дійових осіб – бурсаків, спочатку витриманий в єдиній образній сфері, змальовує героїв та підтримує їх почуття і тому постає яскравим прикладом хору з репрезентативною функцією. Але в процесі розвитку, при зміні сценічної ситуації (поява Ректора) докорінно змінюються музичні характеристики та функції хору. Покаянний псалом (ц.9) супроводжується зміною темпу (Meno mosso), динамікою *p*, зміною розміру (з 2/4 на 3/4), унісонною звучністю, виконанням а *cappella*, що вказує на відтворення традиції церковної монодії. В цілому ж подібна зміна вказує на дійовий характер хору, його гнучкість та відповідність ситуації, що відповідає законам драми. Підсумовуючи функціональне навантаження хору у Пролозі, вкажемо на поєднання двох художніх задач: 1) узагальнення характеристики дійових осіб; 2) активна участь у подіях, де хор постає динамічною, рушійною силою твору. В такому разі змістовну та драматургічну функцію хору слід визначити як синтетичну – репрезентативно-динамічну.

Перша картина I-ї дії – ярмарок на Подолі, відзначена потягом до динамічного розгорнення подій. Дія розпочинається звучанням мішаного хору, далі з’являється жіночий хор і, нарешті, в ц.25 представлені окремі персонажі (торговець солодощами та торговець посудом). Використання такого прийому поступового подрібнення можна порівняти з кінематографічною зміною планів, переходом з крупного плану на загальний. Функціональна навантаженість хору досить значна не тільки в змістовному, тематичному, а і в структурному розумінні, бо завдяки хору сцена набуває чіткої форми (тричастинної репрізної). При цьому драматургічна функція хору позначена єдністю, тяжінням до розвитку, слідуванням за ситуацією і визначається як дійово-динамічна.

Наступна вагома хорова сцена – комічна вистава у душі шкільної драми. Враховуючи важливість хору у драмі XVII сторіччя, його змістовну багатofункціональність, не дивно, що в названій сцені хор відіграє провідну роль:

- розпочинає дію, проголошуючи її початок в ц.87 “Комедія” (жіночий, а згодом чоловічий хор у своєрідному контрапункті);
- з’являється у ц.121 після комічного діалогу Адама та Єви, виконуючи оплакувальну, співчувальну функцію з комічним підтекстом (жіночий хор “Бедная Сва”);
- виконує морально-дидактичну функцію (жіночий хор а *cappella* “Глупая жено”).

З позиції драматургії хор комедії поєднує емоційну (дає емоційну оцінку подіям) та дійову (слідuje за сюжетом) функції і демонструє приклад емоційно-дійового хору.

Роль підсумку I дії опери-балету виконує заключний хор бурсаків, який створює драматургічну арку між I-ю дією та Прологом. Композитор використовує просторовий ефект звучання хору за сценою. Спочатку звучить хор “Вакації!” без супроводу, а потім у кульмінаційному викладі проходить основна хорова тема бурсаків у хорі та оркестрі з текстом “Школярі, славим праздник радостно”, що повністю повторює виклад у Пролозі (ц.3-7). На темі бурсаків побудована і невелика оркестрова постлюдія I-ї дії твору. Враховуючи арочний, ремінісцентний характер заключного хору дії, його функційне значення зберігається. Але в даному разі хор не приймає участі у дії, тому він виконує репрезентативну функцію.

Роль хору у II дії трансформується, бо на зміну багатофігурності, реалізованої в I-й дії хоровими засобами, приходять деталізація, перевага сольного та ансамблевого способу висловлювання, зростає кількість балетних сцен та колористичних ефектів, пов'язаних з фантастичним світом (примарний політ Хоми з Відьмою, нічна феєрія, сцена смерті Сотниківни також фактично являє собою мімічну). Тому хор у II дії використаний достатньо обмежено та специфічно. Вокалізація сопрано у картині тасмничої ночі (ц.248) вказує на сонорне трактування тембру (як певної барви), тобто на колористичну функцію.

III дія опери-балету „Вій” становить кульмінаційний та заключний етап розвитку подій і створює певну симетрію між крайніми діями твору. З картина III-ї дії вирішена як сцена наскрізного розвитку, який при цьому базується на корінному контрастному співставленні двох планів, що розвиваються паралельно: оплакування у домі Сотника та в комічній сцені у Бублейниці, що підкріплюється протиставленням хорових і діалогічних, ансамблевих сцен, співставленням комічного та трагічного типу образності. Дію розпочинає дівочий хор (ц.272) у домі Сотника (сценічне навантаження – тужіння за Панночкою), який витриманий у дусі народних поховальних обрядів: короткі репліки, рецитації на одному тоні, метрична змінність, повторюваність поспівок, помірний темп. Якщо розглядати цей фрагмент окремо, то його обрядовий характер, єдиний емоційний стрій вказують на раніше невживаний у творі тип статичного, фонового хору, а точніше, його різновид – фоново-репрезентативний. Репрезентація в даному випадку означає змалювання емоційного стану героїв. Але початкова статичність хору згодом коректується характером побудування

сцени в цілому. Багаторазове протиставлення (4 хорових фрагмента у домі Сотника і 4 сольних та ансамблевих у Бублейниці) підкорене невпинному кресцендуванню у показі ліній в процесі розвитку. Кожний новий невеликий сценічний фрагмент являє новий його етап, утримує музичний комплекс попереднього та привносить щось нове. Так від проведення до проведення фрагментів як хорових так і сольних та ансамблевих, драматизується хорова партія, що перетворюється зі скорботної на грізну. Важливим чинником розвитку стає зміна драматургічної побудови картини. Якщо на початку дві змістовні сфери підкорювалися прийому антитезного співставлення, то потім кордони між ними поступово порушуються, в комічні сцени проникають драматичні, тривожні інтонації. Подібні зміни викликані змістовною стороною. Дублювання сюжету на рівні виразних музичних засобів сприяє передбаченню наступних подій, відчуттю взаємозв'язку між смертю Сотниківни та майбутніми подіями в долі Хоми Брута. Функція хору в цій сцені досить значна, бо саме завдяки хоровому „прориву” в комічну сцену у ц.332 (альти виконують мелодію Бублейниці, тенори співають з закритим ротом), остаточно порушується “водорозділ” між протилежними сферами. У ц.334 виникає перша кульмінація – складне поліфонічне поєднання партій всіх діючих осіб та введення повного складу мішаного хору. Вперше в тексті з'являються слова “...може, я умру...”. Цими словами закінчується перша хвиля розвитку. Таким чином, сам факт введення хору в ансамблеві сцени стає важливим змістовним та драматургічним чинником. Нова хвиля хорового розвитку після закінчення першої кульмінації – мішаний хор “Схорони мене, верный товариц”, що характеризується насиченістю, драматизмом, широким застосуванням імітаційних прийомів, хоральним типом викладу. На хорову сцену припадає загальна кульмінація (8 тактів після ц.336) на слова “...моє тело та й голову”. А заключна фаза розвитку (ц.337) позначена загальним затуханням звучності, спрощенням та розрядженням хорової фактури, динамікою р, виконанням а cappella. Динамізм та напруженість 3 картини, контрастне співставлення та взаємообумовленість ліній визначили вагому роль хору, який виконує не тільки змістовну, а й драматургічну функцію, являючись при цьому ще і основним носієм інтонаційного матеріалу. Тому драматургічну функцію хору у розвитку можна визначити як динамічну. А враховуючи, що у трактуванні хору в цій картині виступають два чинники: трагічна змістовність (поховальні голосіння – репрезентація емоційного стану) та загальна динамізація розвитку (драматизація, проникнення в іншу змістовну сферу, об'єднання

сцени), хор 3 картини (при розгляданні його в процесі розвитку) має всі ознаки репрезентативно-динамічної функції.

4 картина III дії є кульмінаційною (показ демонічного світу, драматичне зіткнення двох світів та трагічна розв'язка твору). Тому не дивно, що хорові епізоди призначені підсилити сценічні ефекти і подані переважно як колористичні замальовки. У ц.356 звучання хору за сценою з закритим ротом на фоні остінатної оркестрової педалі сприяє створенню картини старої порожньої церкви. У цій сцені хор трактується не як учасник подій, а як своєрідний інструмент, тембр якого несе певне звукове та колористичне забарвлення. Цій меті підкорене також співставлення тембрів чоловічої та жіночої групи. Хоральна фактура хору має подвійне тлумачення: відтворення традиції церковного співу (співставлення натуральних тризвуків) та передчуття розгулу демонічних сил (насичення партій дисонансами). Але попри це, драматургічна функція хору зводиться до колористичного зображення місця майбутніх подій і є демонстрацією ілюстративно-колористичної функції. Досить незвичне використання хору у наступному фрагменті. Унісонний чоловічий хор за сценою, викладений великими тривалостями, сприяє створенню максимальної напруженості та грізності звучання партії Вія. У цьому разі хор виступає не як дійова особа, а ототожнюється з партією героя і являє зразок репрезентативної функції. Як бачимо, 4 картина суттєво відрізняється від попередніх не тільки на рівні подій, а і у використанні хору. Якщо у попередніх сценах переважала дійова функція, то у останній це, в першу чергу, репрезентативна та колористична функції, що потребують використання звукообразальних моментів, яскравих фонічних, акустичних ефектів (хор за сценою).

Хор Епілогу “Ой, на Йвана та й на Купала” – монументальний узагальнюючий образ народу, яскрава замальовка народного побуту та найдавніших вірувань. В хорі відтворені особливості фольклорного мислення: октавно-унісонне виконання, загальний архаїчний характер звучання, невеликі поспівки-формули у квартовому діапазоні, повторність, варіантність, порушення метричної періодичності, зміна акцентів, періодична зміна устоїв, звучання у високому регістрі та народна манера виконання. Він не виходить за межі вже існуючих функціональних розгалужень і є фоново-репрезентативним (створює картину народного свята та презентує образ самого народу).

Висновки. Опера-балет “Вій” становить собою новий етап композиторських пошуків у руслі жанрового рпшення та художньої виразності. Проаналізовані хорові сцени опери-балету “Вій” вказують на новий якісний рівень в трактуванні хору (у порівнянні з попередніми

творами). Вони розгорнені, охоплюють майже всю дію, обумовлені змістом та сценічною ситуацією, демонструють використання всього арсеналу засобів виразності та драматургічних функцій. Показово, що хорові епізоди у опері-балеті пов'язані в даному випадку не лише з жанровою синтетичністю, а і з особливостями змістовної, сюжетної сфери. Тому їх функціональне навантаження пояснюється двома чинниками: законами музичної драми та відтворенням фантастичної, інфернальної сфери. З цих позицій закономірним є широке використання *репрезентативної, колористичної, фонові функцій*, а також їх різноманітних поєднань – *ілюстративно-колористичної та фоново-репрезентативної функцій* переважно для відтворення „іншого” світу – сфери фантастики. Тобто статичні хори відповідають, в першу чергу, змістовній сфері. Другим чинником, що обумовив своєрідність хорових сцен у творі, є закони драматичного, невинного розвитку. Йому підпорядковується більшість хорових сцен, що відзначаються розвиненістю, охоплюють майже цілі картини, невинно слідують за перебігом подій. Їх головними ознаками стають: гнучкість, постійна зміна виразних засобів, динамічність та рухливість. Саме такі хорові номери сприяють загальній цілісності розвитку, завдяки використанню формотворчих засобів сталих музичних форм. За функціональним значенням вони відповідають *репрезентативно-динамічному, емоційно-дійовому та дійово-динамічному* типам.

Проведене дослідження не охоплює всієї безлічі можливих аспектів обраної нами теми, але дає змогу конкретизувати деякі питання і намітити шляхи подальшої роботи. Серед них можна відзначити проблему фактурних, структурних та стилєвих рішень відносно хорових сцен.

Література

1. Белік П. *Оперно – хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ століття*. - Харків.: Крок, 2003. – 207с.
2. Бобровський В. *К вопросу драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. – М.: Музыка, 1971. – С.26-64.
3. Драч І. *Складові індивідуальності*. // *Музика*, 1999. - № 3. – С. 2-4.
4. Драч І. *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія*. – Суми: Сумської державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, 2002. – 228с.
5. Корній Л. *Історія української музики. Ч.ІІ*. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998. – 386 с.
6. Мамчур І. *Сучасна українська опера*. – К., 1984. – 48 с..
7. *Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш*. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
8. Назайкинський Е. *Логика музыкальной композиции*. – М., 1982.
9. Некрасова Н. *Сцени життя // Музика*, 1994. – № 3. – С.2-3.

10. Омельченко В. Музыкальная драматургия: границы понятия // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. / зб. наук. праць. Вип.. 7. – С.39.
11. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність. – К.: Музична Україна, 1988. – 248 с.
12. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох. – К., 2002. – Т.1 – 183 с., Т.2 – 206 с.
13. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці. – М., 1984. – 144 с.
14. Ярустовський Б. Избранное // [Сост. и авт. вст. ст. Долинская Е.]. – М.: Музыка, 1989. – 314 с.

УДК: 8-1/-143+78.083.42+781.62

О. Курчанова*

ЭЛЕГИЯ В МУЗЫКЕ: О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ И КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖАНРА

В статье рассматриваются особенности метрической и композиционной организации русской поэтической элегии и их влияние на формирование жанра музыкальной элегии.

У статті розглядаються особливості метричної та композиційної організації російської поетичної елегії та їх вплив на формування жанру музичної елегії.

This article is about the metric system, the composition structure of Russian poetry elegies and their influence on formation of music elegy genre.

Одним из условий исторического рождения элегии в русской музыкальной культуре стала генетическая связь с поэзией. Наиболее полно данная связь реализовала себя на этапе жанрового генотипа -- первом этапе развития эгегического жанра (30-40-е годы XIX ст.). В связи с этим, актуальным представляется изучение особенностей поэтического текста, повлиявших на различные уровни музыкальной организации камерно-вокальных элегий.

Объектом исследования является взаимосвязь поэтической и музыкальной элегии этапа жанрового генотипа. *Предмет* исследования в статье -- метрическое и композиционное устройство поэтических и созданных на их основе камерно-вокальных элегий.



* © КУРЧАНОВА Оксана Валериевна -- аспирант кафедры теории музыки ХГУИ им.И.П. Котляревского.

Цель данной работы – выявить закономерности музыкальной организации русской камерно-вокальной элегии, обусловленные метрикой и композицией поэтического первоисточника.

Как отмечают исследователи, элегический жанр генетически связан с определенной поэтической структурой. Так, в Древней Греции элегическими назывались стихотворения, написанные элегическим дистихом, то есть строфой из двух строк со следующей метрикой: первая строфа основывалась на гекзаметре, вторая – на пентаметре [5, с. 143]. Несмотря на то, что элегический дистих сохранил свое место в западноевропейской литературе Возрождения и классицизма, русская поэтическая школа выработала иные принципы строения элегий. Перейдем к их рассмотрению на примере элегической поэзии 20-30-х годов XIX века.

Период 1815-1825 гг., стал «золотым десятилетием» русской элегии, закончившимся активной критикой жанра и его уходом на поэтическую периферию. Этому способствовала ожесточенная дискуссия вокруг элегических клише, заполонивших поэтическую ниву середины 20-30-х годов. Крайним выражением споров вокруг элегии явилась статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Она не стала выступлением против элегии как таковой, а лишь обнажила проблему шаблонности, избитости элегических мотивов, которые проникли во все роды стихотворений. Тем не менее, изжитая в середине 30-х годов XIX века поэтическая элегия неоднократно возрождалась в новом художественном облике на протяжении оставшегося XIX века. Что касается музыкального воплощения поэтических текстов, то наиболее ранние из дошедших до нас образцов жанра принадлежат периоду 1823 – 1834 гг. Так на спаде интереса к поэтической элегии появляется ее новый вид – элегия музыкальная. Унаследованные от поэзии семантика (с характерным набором элегических мотивов и определенной «элегической тональностью») и структура (композиция стиха и метрика) способствовали выработке типизированных решений жанра, речь о которых пойдет ниже.

В данной статье мы не будем останавливаться на семантике поэтического текста, лишь напомним, что на этапе жанрового генезиса камерно-вокальная элегия, несмотря на все многообразие элегий поэтических, тяготела к любовной образно-тематической сфере [3].

Для выявления характерных черт музыкальной элегии, обусловленных спецификой поэтического текста, нами был проанализирован ряд камерно-вокальных элегий этапа жанрового генотипа:

- Алябьев А. Пробуждение. Элегия. 1831 г. (сл. А. Пушкина);
 Алябьев А. Саше, 1832 г. (сл. А. Пушкина);
 Алябьев А. Элегия («Я помню чудное мгновенье...»), 1832 г.
 (сл. А. Пушкина);
 Геништа И. Элегия («Погасло дневное светило...»), 1826 г.
 (сл. А. Пушкина);
 Глинка М. «Не искушай меня без нужды». Элегия. 1825 г.
 (сл. Е. Баратынского);
 Неизвестный композитор Мои думы («Я пережил свои желанья...»),
 1831 г. (сл. А. Пушкина);
 Титов Н. С. «Не спрашивай, зачем унылой думой», 1834 г.
 (сл. А. Пушкина);
 Титов Н. С. «Я пережил свои желанья», 1834 г. (сл. А. Пушкина);
 Титов Н. А. К Морфею, 1833 г. (сл. А. Пушкина);
 Яковлев М. Элегия «Когда, душа, просилась ты», 1823 г.
 (сл. А. Дельвига)

Поэтическим размером большинства избранных стихотворений является четырехстопный ямб, своего рода символ элегической поэзии 20-30-х годов XIX ст. Характерным также является организация строф по правилу альтернанса и, в большинстве случаев, пропуски ударений на первой или третьей (иногда, и на первой, и на третьей) стопах. К такому варианту метрического устройства поэтической строфы относятся «К Морфею», «Я помню чудное мгновенье», «Я пережил свои желанья», «Разуверенные». Ниже приведена единая, для названных стихотворений, метрическая сетка катрена с четырехстопным ямбом, организованная по правилу альтернанса. Однако необходимо учитывать возможные ее варианты в связи с пропусками ударений на первой или третьей стопах, которые составляют индивидуальность каждого поэтического произведения:

U — U — U — U — U
 U — U — U — U —
 U — U — U — U — U
 U — U — U — U —

Среди других вариантов метрической организации назовем хорейское строение в стихотворении А. Пушкина «Лиле» и начальную строку «Погасло дневное светило...» А. Пушкина — трехстопный амфибрахий.

Отдельно отметим использование поэтического приема enjambement, в целом, не характерного для анализируемой поэзии, но встречающегося в «Погасло дневное светило», «К ***» А. Пушкина и впоследствии повлияющего на композиционную логику музыкальных элегий.

Как отмечают исследователи, стихотворная метрика играет значительную роль в процессе поэтического жанрообразования: «Стихотворный размер не безразличен к содержанию и, в особенности, к жанру произведения. С самого возникновения силлабо-тонической системы в русском стихосложении с разными размерами связывались и разные жанры поэзии. Торжественная ода и элегия писались ямбом. Гекзаметр служил для перевода античных лирических стихов или для стилизации под античность» [1, с. 51]. К сказанному добавим, что выбор метрики влияет также и на темповые характеристики поэтического жанра. Так, количество стоп в строке создает предпосылки для умеренного, замедленного или же быстрого разворачивания поэтической мысли. Чем меньше количество стоп в строке, тем более быстрым будет темповая реализация стихотворения. Это же положение можно спроецировать на область музыкальной ритмики: чем меньше ритмических элементов приходится на единицу времени, тем более неспешным будет разворачивание музыкальной мысли.

Темповая неспешность, умеренность, характерного для элегического жанра четырехстопного ямба (в некоторых случаях пяти-, шестистопного), служит выражением типичной для элегии семантики грусти, размышления.

Что касается темпового выбора композиторов, то преимущественное использование медленных и умеренных темпов (от *Lento* до *Moderato*) обусловлено не только спецификой поэтической метрики, но и воссозданием определенного типа музыкальной экспрессии и соответствующего типа дыхания. Так, заимствуя опыт В. Медушевского по разработке теории языка эмоций и, спроецировав его на материал российской камерно-вокальной элегии, получаем следующий результат: частота дыхания в элегических произведениях приближается к 9-10 вдохам в минуту, что по исследованиям психологов соответствует эмоции пассивной грусти [4, с. 72]. Данное наблюдение раскрывает одно из существенных проявлений элегического жанра: сама частота смены музыкальных фраз становится семантически заряженной, носителем определенной эмоции.

В свою очередь, продолжительность музыкальных фраз в элегических произведениях обусловлена закономерностями поэтического текста. Для подтверждения данного тезиса рассмотрим начальные строфы стихотворений Е. Баратынского «Разуверение», А. Пушкина «Я пережил свои желанья», а также их ритмическую структуру в романсах «Не искушай меня без нужды...» М. Глинки и «Мои думы» неизвестного композитора.

| затакт | такт | окончание |
|----------------------|----------------------------------------|------------------|
| Не иску UUU | шай меня без — U — U | нужды — U |
| воз U | вратом нежности тво — U — U U U | ей: — |
| Разоча UUU | рованному — U U U | чужды — U |
| Все оболь UUU | щенья прежних — U — U | дней! — |

Таблица 1. Е. Баратынский, М. Глинка «Не искушай...»

| затакт | такт | окончание |
|-----------------------|------------------------------|---------------------|
| Я пере UUU | жил свои же — U — U | ланья, — U |
| Я разлю UUU | бил свои ме — U — U | чты; — |
| остались U — U | мне одни стра — U — U | данья — U |
| Пло U | ды сердечной — U — U | пустоты! UU— |

Таблица 2. А. Пушкин. Неизвестный композитор
«Я пережил свои желанья...»

Из приведенных выше примеров можно сделать следующие обобщения. Элегические романсы принадлежат к так называемому силлабическому принципу вокализации текста (один слог — одна нота). Исходя из того, что количество слогов в строке четырехстопного ямба — 8 - 9, количество нот в музыкальной фразе, в большинстве случаев, соответственно — 8 - 9. Распределяются они следующим образом:

- **затакт** – *поэт.*: безударный слог или ямбическая стопа и безударный слог; *муз.*: в ритмическом выражении – одна или три восьмых соответственно;
- **такт** – *поэт.*: две или три ямбических стопы, в зависимости от типа окончания;
муз.: в ритмическом выражении – четыре или шесть длительностей, первая из которых всегда четвертная или четвертная с точкой;
- **окончание** – *поэт.*: один ударный слог – сильное окончание или ударный и безударный слоги – слабое окончание. Их чередование (правило альтернанса) – характерная особенность элегической поэзии. Иногда в окончании встречается ударный слог и полная ямбическая стопа.
муз.: в ритмическом выражении – от одной до трех длительностей, первая из которых – не менее четвертной.

Важным моментом музыкального воплощения поэтического текста является выделение ударных гласных с помощью более продолжительных длительностей на сильных (или относительно сильных) долях такта – «силлабический распев» (термин Е. Ручьевской). Данная особенность свидетельствует о наличии «встречного ритма» (термин Е. Ручьевской), под которым понимается «отличие музыкального ритма от речевого в вокальной мелодии» [1, с.14].

Наиболее адекватным при воплощении четырехстопного ямба оказался парный музыкальный размер С – основной размер большинства анализируемых элегий. Исключение составляют «Саше» А. Алябьева, а также иножанровые фрагменты в романах «Пробуждение» А. Алябьева (вальсовость, и связанная с ней трехдольность).

Анализ камерно-вокальных элегий на этапе жанрового генезиса выявил, что, в большинстве случаев, именно поэтическая первооснова формирует композицию всего произведения. Отметим ряд изменений поэтического текста в камерно-вокальных элегиях: дополнения, повторы отдельных слов и строк, свидетельствующие о привнесении логики собственно музыкального развития. Наиболее распространенным среди анализируемых элегий является прием повторения одного (или двух) последних строк строфы: совпадая с каденционными построениями, они выполняют резюмирующую функцию. Данное обобщение сделано на основе следующих примеров:

А. Алябьев «Саше» – повтор последних стихов строфы;

М. Глинка «Не искушай меня без нужды» – повтор двух стихов каждой второй строфы;

Н. С. Титов «Не спрашивай, зачем» – повтор восьмого стиха – утверждение «Кто раз любил, то не полюбит вновь» и заключительного стиха – «Останется уныние одно» – резюмирующее окончание;

Неизвестный композитор «Мои думы» – повтор двух стихов второй строфы и заключительного стиха третьей строфы;

Н. А. Титов «К Морфею» – повтор двух заключительных стихов;

И. Геништа «Элегия» – многочисленные повторы слов, стихов и более крупных поэтических построений.

Более интересны примеры, в которых повторы поэтического текста обусловлены логикой музыкальной композиции и драматургии. Так, в элегии «Пробуждение» А. Алябьев использовал повторение первых двух стихов как для вступительного, так и для экспозиционного раздела романа. Во вступлении вопрос «Мечты, мечты! / Где ваша сладость?» воспринимается как своего рода эпитафия ко всему произведению. Аналогичный прием используется композитором и в третьем разделе («С» - см. таблицу на стр. 59) данного романа. Активные ходы по звукам E-dur'ного трезвучия на словах «Любовь, любовь! / Внемли моления» репрезентируют семантику призыва. Следующий за этим повтор данных двух стихов решен в иной образной сфере – здесь подчеркнута семантика моления, с характерными секундовыми нисхождениями и повтором метроритмических формул.

Особое место занимают повторы стихов при создании изобразительных эффектов. В той же элегии «Пробуждение» А. Алябьев дважды повторяет строки «Кругом постели / Немая ночь». Данный прием масштабно укрупняет образный контраст, выраженный хроматическими нисхождениями, низким регистром и затаенными звучностями *pp*.

Многочисленные повторения одного и того же стиха, как правило, обусловлены утверждением одной идеи. Интересный пример содержится в «Элегии» И. Геништа «Погасло дневное светило», где троекратный повтор стиха «И вы забыты мной» выявляет диаметрально противоположный смысл сказанного. С каждым таким повтором растет уверенность в том, что не забыты лирическим героем «наперсницы порочных заблуждений...», «подруги тайные моей весны златые...».

Обобщая аналитические наблюдения, сделаем предварительные выводы. Отмеченные изменения поэтического текста влияют на логику музыкального развития на уровне синтаксиса отдельных частей произведения, что, в большинстве случаев, не сказывается на композиционной форме целого.

Для выявления особенностей композиционной формы жанрового генотипа элегии предлагается следующая сравнительно-типологическая таблица:

| Год создания | Автор, название произведения | Форма поэтического первоисточника | Форма музыкального произведения |
|--------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1823 | М. Яковлев Элегия | Три строфы, состоящие из двух катренов с перекрестной рифмой | Куплетная форма (АВ - АВ - АВ) |
| 1825 | М. Глинка «Не ищущая меня без нужды...» | четыре четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой в крайних, и опоясывающей рифмой в средних строфах | Куплетная форма (АВ - АВ) |
| 1831 | Неизвестный композитор Мои думы | три четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой | Сквозная строфическая форма (А - В - С) |
| 1833 | Н. А. Титов К Морфею | три четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой в 1-ой и 3-ей строфе и опоясывающей - во 2-ой | Сквозная строфическая форма (А - В - С) |
| 1831 | А. Алябьев Пробуждение | Объединение разнообразных строфических структур | Сквозная строфическая форма (А - В - С - D - E) |
| 1834 | Н. С. Титов «Я пережил свои желанья...» | три четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой | Сквозная строфическая форма с элементами репризности (А - В - С - А ₁) |
| 1826 | И. Геништа Элегия | Объединение разнообразных строфических структур | Сквозная строфическая форма (А - В - С - А ₁ - D - E - F - А ₂) |
| 1834 | Н. С. Титов «Не спрашивай, зачем...» | три четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой | Промежуточная между простой и сложной трехчастной формой (А - В - А ₁) |
| 1832 | А. Алябьев Элегия | шесть четырехстрочных строф с перекрестной рифмой | Сложная трехчастная форма (АВ - С - А ₁ В ₁) |
| 1832 | А. Алябьев | Октет | Сложная трехчастная |

| | | | |
|--|------|--|------------------------------------------------------------------|
| | Саше | | форма с сокращенной репризой (АВ – С – А ₁) |
|--|------|--|------------------------------------------------------------------|

Из приведенной таблицы видно, что наиболее ранние образцы камерно-вокальных элегий (30-е годы XIX века) написаны в куплетной форме.

Сквозная строфическая форма (термин Е. Ручьевской) явилась наиболее распространенной разновидностью композиционной формы элегий 40-х годов XIX века. Данная форма основывается на «сопоставлении крупных, структурно оформленных эпизодов, значительно контрастирующих между собой» [1, с. 139]. В ней принцип постоянного обновления музыкального материала связан с члнением поэтического текста на строфы.

Наиболее развитой формой камерно-вокальных элегий явилась трехчастная композиция, представленная в нескольких вариантах (промежуточная между простой и сложной и сложная трехчастная). Заметим, что данная структура со своей функциональной логикой уже не зависит от композиционного устройства поэтического первоисточника и обладает имманентно-музыкальной драматургией. Именно трехчастная структура в процессе жанровой эволюции станет типичной для инструментальных элегий. Более того, она составит композиционный канон структурно-семантического инварианта элегического жанра.

Выводы. На этапе исторического генезиса русской камерно-вокальной элегии (30-40-е годы XIX в.) поэтическая элегия определила основные закономерности музыкальной элегии. Эта обусловленность проявляется на уровнях:

- создание типичных ритмических формул;
- закрепление определенного размера камерно-вокальных элегий;
- выбор темпа в связи с семантикой образа;
- соответствие композиционного устройства музыкальных элегий поэтическому первоисточнику.

Перечисленные закономерности метрической и композиционной организации камерно-вокальных элегий являются одними из составляющих жанрового генотипа (в значении инвариантной модели первого этапа развития жанра). На основе последнего, в процессе жанровой эволюции будет сформирован инвариант элегического жанра в целом, который составит основу лучших классических достижений жанра.

Література

1. *Анализ вокальных произведений: Учебное пособие.* – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
2. *Безпечний І. Теорія літератури.* – Торонто, Канада: Молода Україна, 1984. – 304 с.
3. *Кукушкіна (Курчанова) О. Про жанровий зміст елегії // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб.наук.статей.* – вип.2. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. С.31-37.
4. *Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.* – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
5. *Українська літературна енциклопедія.* – К.: Українська радянська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1990. – Т.2. – 576 с.

УДК 785.6:785.7:787.1/4 (Золотухин)

А. Мельник*

ЖЕНСКИЕ СИЛУЭТЫ В СКРИПИЧНЫХ АМПУА: К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИКИ В «МЕДАЛЬОНАХ» В. ЗОЛОТУХИНА

В статті представлено першу наукову версію щодо нового твору В. Золотухіна “Медальони” під виконавським кутом зору.

В статтє вперше представлен научный анализ нового произведения В. Золотухина «Медальоны» с точки зрения скрипача-интерпретатора.

The article gives a scientific analysis of V. Zolotuchin's work “Medallions” from the point of view of a violinist-interpreter.

В декабре 2001 года в зале Харьковской областной филармонии на юбилейном творческом вечере народного артиста Украины, профессора В. Золотухина впервые прозвучал Концерт для солистов камерного ансамбля «Медальоны. Музыкальные силуэты известных литературных героинь» (2001г.).

Цель статьи – познакомить музыкальную общественность с новым ярким сочинением композитора. Автор статьи ставит перед собой задачу репрезентации этого сочинения в контексте тенденций современной культуры.



*© **МЕЛЬНИК Алла Алексеевна** – старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов ХГУИ им. И.П. Котляревского.

Сочинение привлекает исполнителей необходимостью выработки собственной концепции, что требует осознания его новаторских принципов. Конечной целью станет адекватное воссоздание авторского замысла в исполнительской интерпретации. Содержанием статьи является опыт научной интерпретации указанного сочинения. Объектом исследования в статье является новое произведение В. Золотухина, которое ещё не подвергалось научному осмыслению. Поэтому после общей характеристики цикла необходимо ограничить предмет исследования: это анализ жанровых амплуа тех «женских портретов», чья семантика связана со скрипкой.

Интересен инструментальный состав в этом произведении: скрипка, фортепиано, баян, контрабас и синтезатор. Автор назвал «Медальоны» концертом, потому что партия каждого инструмента сложна и самостоятельна. Следовательно, это требует от исполнителей не только ансамблевого мастерства, но и высокого профессионализма.

Тембровая драматургия представляет собой систему семантических амплуа, обозначенных автором.

Скрипка (после человеческого голоса) является одним из самих выразительных тембров. Особенностью скрипичного амплуа для В. Золотухина в этом произведении является передача человеческой речи.

Роль баяна и семантика его темброво-выразительных возможностей была исходной для создания национального гоголевского персонажа Солохи. В «Миледи» баян создаёт аллюзию французской шансон (экспозиция и реприза). В разработке же – амбивалентное качество жёсткости, inferнальности. В «Маргарите» тембр баяна «работает» на создание квазиресторанного эффекта: объединение баяна и синтезатора способствует созданию эффекта имитации маленького оркестра.

У синтезатора функция оркестрового дополнения: стоит задача локальными средствами достичь максимального разнообразия тембровых красок, к примеру в «Миледи» в экспозиции синтезатор имеет фоновую функцию, зато в развивающем разделе на его основе происходит нагнетание обстановки. Аналогична функция этого инструмента и в финале «Маргариты Николаевны».

Благодаря особенностям темброво-регистровой звучности контрабаса ансамбль обретает необходимую опору. Что касается фортепиано, то автор относится к нему как к «самодостаточному» инструменту, полагая при этом, что его универсализм не вызывает сомнения. Напомним, что у В. Золотухина есть ряд удачных сочинений для этого инструмента, в том числе фортепианный концерт.

Весьма неординарное решение инструментального состава свидетельствует о том, что поиск новых темброво-фонических средств выразительности связан с воплощением программного замысла.

Хотя автор обозначил свой опус как «концерт», но принципы музыкальной драматургии позволяют предположить влияние программной сюиты. Цикл состоит из Пролога и 5 разнохарактерных пьес, строящихся по принципу контраста («Наташа Ростова», «Солоха», «Кармен», «Миледи» и «Маргарита Николаевна»). Все пьесы могут исполняться отдельно, как самостоятельные произведения, потому что каждая из них имеет свою законченную драматургическую линию развития. И всё же высшим критерием художественной ценности произведения является целостность музыкальной драматургии как *свойство* музыкального целого и как *принцип* музыкального мышления. «Медальоны» В. Золотухина отвечают обоим требованиям, соответствуя концепции авторского самовыражения. Добавим к этому, что в музыке «Медальонов» легко узнаются традиционные для стиля В. Золотухина лучшие качества его музыки – изумительный мелодический дар и импровизационность, блестящая инструментовка и «лёгкость дыхания» формы.

Остановимся подробнее на пьесах, в которых скрипка выступает основным носителем образности – это пьесы «Наташа Ростова» (2) и «Кармен» (4). В связи с тем, что портрет Наташи Ростовской представляет собой дуэт скрипки и фортепиано, интересно проследить паритет двух тембровых амплуа в интонационной драматургии пьесы.

Экспозицию предваряет фортепианное вступление. Репрезентацию образа молодой девушки (в какой ситуации – на балу, в общении и т. д. – пока не известно) автор поручает именно скрипке. Так возникает семантическая заданность образа: высокий регистр скрипки придает ему чистоту, возвышенность и приближенность к идеальной сфере. Может быть, выбор инструмента обусловлен характеристикой юного возраста с его наивными мечтаниями. Цельность девичьей натуры (напомним, что Наташа – русская душа) подчеркнута типом мелоса и приёмами его развития. Мелодика темы Наташи Ростовской соткана по-классически ясно: в ее основе – характерный лейтмотив на интонации «кружения» вокруг тона b^2 . В дальнейшем это тематическое ядро принимает на себя функцию лейтмотива, развитие же темы проходит по принципу полифонического развёртывания ядра. Каждое из новых тематических образований (мотив, фраза) подчинено мелодическому развёртыванию, которое имеет восхождение к кульминации и дальнейшее свёртывание к заключительному тону d^1 . Фортепианный тематизм в свою очередь

комплементарно поддерживает «парение» мелоса в партии скрипки, насыщая его равномерной ритмической пульсацией восьмыми длительностями. Гармонический остов тематизма нигде синтаксически не расчленяет мелодию, препятствуя дискретности. То есть сознательное избегание средств синтаксического членения музыки создаёт эффект «бесконечной» мелодии (в ряду аналогичных феноменов в мелодическом стиле Р. Вагнера, С. Рахманинова, Д. Шостаковича). Таким образом, образ Наташи Ростовской возникает на основе дуэта скрипки и фортепиано, в котором мелос и мелодическое развёртывание оказываются стилевыми доминантами. Мелодический тематизм экспозиции пьесы создаёт образ юной, целостной, мечтательной натуры.

Новизна (драматургический сдвиг) возникает в момент развития темы в средней части трёхчастной композиции: смена метра 4/4 на 3/4, на первый взгляд, создаёт иллюзию танцевального движения. Тема обретает пунктирный ритм (*alla mazurka*) и скачкообразный характер (ходы на нисходящую сексту и восходящую квинту), который в дальнейшем утрачивает пульсацию за счёт дальнейших метроритмических усложнений: 1) нечётное деление длительности; 2) дробление сильной доли; 3) синкопирование. Мелос скрипичной партии при этом обретает черты речевой декламации: доминируют восходящие восклицательные интонации, достижение мелодической вершины, упорно повторяемое, сопровождается нисходящими движениями в подголоске (скрытое двухголосие). В целом, именно в среднем разделе благодаря амплуа скрипки отражено душевное волнение героини, её настроенность на романтическое восприятие чего-то неизвестного, волнующего душу. Хотя на первый взгляд эта музыка лишена чувственности, в моменты кульминации и во многом благодаря тембровым характеристикам автор достигает удивительного сплава психологической экспрессии, душевного трепета, духовной чистоты. Программная ассоциация с героиней романа Л. Толстого получает интонационно-конкретную «материализацию», сохраняя духовную силу и красоту литературного прообраза.

Что касается драматургического профиля данной миниатюры, то здесь автору не удалось избежать романтических клише: волновый характер развития имеет кульминацию в точке золотого сечения, которая приходится на репризное проведение темы средней части в партии скрипки. Динамизация лирического состояния героини, качественное преобразование её души (в репризе) создают драматургический профиль «волны». А именно такова русская традиция воплощения любовной

лирики (к примеру, побочная партия V и VI симфоний П. Чайковского, его же «Ромео и Джульетта»).

Образность пьесы свидетельствует о стилевом единстве музыкальной драматургии, которое во многом обязано семантическому амплу скрипки. Ассоциативность с молодостью, лиризмом и возвышенным характером литературного прототипа позволяют отнести стиль этой пьесы к неоромантической традиции.

«Кармен» появляется в «Медальонах» после «Солохи» (3), как её антипод. Интересен выбор цитатного материала: тема судьбы из одноимённой оперы Ж. Бизе. Вступительные аккорды фортепиано можно рассматривать как аллюзию на тему хабанеры в стиле блюз, но при всём при этом «Кармен» В. Золотухина – отнюдь не стилизация. Аллюзия на тему хабанеры – лишь тонкий ассоциативный намёк на «память» музыкального прообраза. Более того – поэтическая лирика в «Кармен» – семантический двойник «Наташи Ростовской»: об этом свидетельствует тот же инструментальный выбор – дуэт фортепиано и скрипки. Семантика тембров не случайно, но жанрово-ассоциативно «закодирована» и рассчитана на активную слушательскую работу по «расшифровке» глубинных смыслов.

Композиция пьесы – сложная трёхчастная. Мелос скрипки на характерном обороте (восходящее минорное трезвучие с долгой остановкой на сильной доле и последующим кадансом к тонике) звучит на фоне остигатного тематизма фортепиано. Отсюда – синтез свободной, ритмически прихотливой скрипичной семантики (близкой не то к цыганской песне, не то к разговорной речи) и завуалированной танцевальности, смягчённой блюзовыми ритмо-интонациями (в партии фортепиано). В целом, тема «Кармен» – прекрасный образец джазовой импровизации, столь характерной для стиля композитора. Не случаен выбор инструмента, поскольку именно скрипке дано раскрыть всю динамику душевной экспрессии героини. А фортепиано оказывается «режиссёром» танцевальных ритмов испанской музыки. В среднем разделе композиции эта танцевально-репрезентирующая функция переходит к скрипке: пламя страсти и любви целиком подчиняется семантике танца. Виртуозно-игровое начало царит в тематизме этого раздела. Паритет двух солистов нарушается цитированием лейтмотива «судьбы» из оперы Ж. Бизе.

Тематизм репризы синтетичен (объединяет ритм средней части и вступления). Появление темы вступления перед репризой – важный драматургический узел событий. С пометкой автора (*quasi sempre*) она

звучит подобно набагу на фоне остигатного ритма, при чём не являясь здесь отыгрышем или вступлением, как в начале пьесы. Теперь тема судьбы логично завершает заключительный декламационный эпизод среднего раздела, усиливая трагические высказывания скрипки. Реприза, по сути, раскрывает концепцию всей пьесы. В экспозиции фортепиано относительно основной темы имеет функционально-подчинённый характер. Тематизм скрипки обогащается за счёт декламационно-речевых и ариозно-песенных оборотов. Гибкость перехода одного жанрового типа в другой создаёт пластику образа и выдаёт руку мастера.

Кода-растворение строится на лейтинтонации хабанеры. Здесь нет презентации образа. Это фактурная аллюзия на «имя», или трансформация жанрового знака. «Кармен» в «Медальонах» В. Золотухина -- иная, чем ожидается: не танцующая, не эротичная, не трагическая. Это скорее авторское отношение к героине, плод авторской рефлексии, русской выстраданности и тоски «по несбывшейся любви» (Г. Гачев). Кроме того, речитативно-декламационный характер мелоса, подчёркнутый метроритмической сложностью в его оформлении, свидетельствует об ином жанровом амплуа героини, чем у известного оперного прообраза: это не столько женский портрет, сколько авторское представление о «Кармен» как символе свободы.

Сделаем выводы относительно проблемы семантики в скрипичных пьесах из цикла «Медальоны» В. Золотухина. Каковы же возможности скрипки в воссоздании музыкальных силуэтов любимых автором литературных героинь? Обобщим основные функции создания семантических амплуа в двух пьесах – «Наташа Ростова» и «Кармен».

Первая функция – репрезентативная; вторая функция – концепционная, так как качественное преобразование образа дано именно в тематизме скрипичной партии. Целостность образа исполнителю удаётся удерживать благодаря тембровой семантике скрипки, её выразительным возможностям, причём не техническим. Музыкальный тематизм в пьесах В. Золотухина имеет речевую природу, которая дополняется принципом игры во имя раскрытия красоты лирического образа Женщины. Может быть, поэтому виртуозность скрипичного стиля В. Золотухина заключается не в технической сложности, а в способности воссоздать духовное и душевное устройство музыки. Как ни парадоксально, но с точки зрения исполнителя образы «Наташи Ростовой» и «Кармен» решены автором не по принципу антигезы (в силу объективных национально-исторических и музыкально-стилевых обстоятельств). Напротив, инструментальное и тембровое решение, тип мелоса и драматургические принципы развития

свидетельствуют о сближении, о семантическом подобии столь разных женских характеров. Сближение происходит в едином стилевом пространстве, благодаря авторскому стилистическому «коду». Разгадать его – задача интерпретатора. Кроме того, концепционная функция скрипки в решении того или иного женского образа проявляется ещё и в том, что эти пьесы являются по своей природе сольными, тогда как в других фрагментах цикла («Миледи», «Солоха», «Пролог») скрипка используется как комплементарный инструмент.

Наконец, ещё одна семантическая функция скрипки – квазиимпровизационность. Её исполнительская манера требует джазовой свободы развёртывания, непредсказуемости и изысканности ритма, гибкости фразировки. Отсутствие квадратности ведёт к люющей не принуждённости мелоса, не скованного рамками академических клише.

В заключении укажем на роль Пролога в создании целостной драматургии цикла. Именно в нём озвучен ещё один женский идеал, на который «намекает» кадансовый лейтмотив – Ave Maria (Бах – Гуно). Так композитор подчёркивает этическую высоту данного образа относительно последующей галереи портретов. Поэтому, на наш взгляд, авторская концепция всего сочинения предполагает открытость, множественность – с одной стороны; а с другой – Пролог воспринимается как «вершина-источник», квинтэссенция Вечной Женственности, света и гармонии. Все последующие образы в силу своего стилового единства оказываются репрезентантами женской судьбы – светлой, романтической, трагической, inferнальной в семантическом пространстве музыки.

ТРАНСКРИПЦИЯ В КОНЦЕРТНОМ И УЧЕБНОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТА

Статтю присвячено розгляду жанру фортепіанної транскрипції як важливого елемента студентського репертуару, який можна використати у навчальному процесі, а також у концертній практиці.

Статья посвящена рассмотрению жанра фортепианной транскрипции как важного элемента студенческого репертуара, который может быть использован как в учебном процессе, так и в концертной практике.

The article is dedicated to the investigation of the piano transcription genre as an important element of students' repertoire which can be used both in the educational process and in the concert practice.

В статье речь идет о значении транскрипции для расширения кругозора студента и развития его пианистического мастерства, что необходимо для воплощения идеи автора и его «помощника» - транскриптора. И в связи с этим рассматривается целесообразность включения произведений такого рода в учебный репертуар. При исполнении этих произведений, первоначально адресованных другим инструментам, голосу или оркестру, музыкант сталкивается с рядом специфических проблем, касающихся владения множеством звуковых и артикуляционных приемов для наиболее емкого отражения своих слуховых представлений, направленных на убедительное воплощение художественного образа оригинала. «Жизнь» транскрипции представлена в двух аспектах: существование транскрипции в концертном и учебном репертуаре, т. е., ее исполнительская и педагогическая ценность.

Понятие «транскрипция» многогранно и может быть истолковано по-разному. В более узком смысле транскрипция – это обработка, переложение, парафраза, фантазия – в зависимости от степени «вмешательства» транскриптора в оригинал. В более широком смысле транскрипция – это все, что исполняется, и интерпретатор – тот же транскриптор, поскольку в исполнение произведения он вкладывает свое слышание художественного образа оригинала, свое понимание стиля



*© РУДЕНКО Нина Ивановна – доцент кафедры специального фортепиано ХГУИ им. И.П. Котляревского.

автора и материализует свои представления в звуках. Вспомним интерпретацию Вл. Горовица 19-ой рапсодии Листа, «Картинок с выставки» Мусоргского, 9-ой сонаты Скрябина. Его «участие» в создании интерпретаций этих сочинений легко угадывается. Но такие «внедрения» не умаляют достоинства оригинала: настоящая хорошая музыка останется великой. Таким образом, «исполнение произведения – тоже транскрипция и также никогда не может, как бы свободно оно не разворачивалось, стереть оригинал с лица земли» [2, с.5-6]. Мы неизбежно становимся транскрипторами, исполняя сегодня на современных инструментах музыку И.С. Баха, написанную для клавесина или клавикорда, созданные для клавесина пьесы Скарлатти, Рамо, Куперена и других авторов. «Звуковой наряд», в который исполнитель может «одеть» тот же Итальянский концерт Баха, играя его на двухмануальном чембало или на современном концертном «Стейнвее», будет совершенно различен, прежде всего в тембровом и динамическом отношении, сколько бы пианист ни пытался приблизить звучность к характерному «бряцающему» звучанию клавесина» [4, с.163]. Следуя логике рассуждений Бузони, можно согласиться, что путь от идеи сочинения до воплощения ее в целостном произведении не прост: всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактного образа. Известно, что сам Бах любил неоднократно обращаться к одному и тому же музыкальному материалу, очень многим своим сочинениям давая новую жизнь. Проследим «музыкальный путь» Прелюдии Ми мажор для скрипки соло (первый номер скрипичной Партиты №3). Бах создал ее клавирный вариант, из этого сделал маленький концерт для органа с оркестром («Симфония» из Кантаты №29), и в более пышной оркестровке – это 3-я часть Кантаты №120-а. Можно насчитать около 500 баховских обработок собственных сочинений и произведений других композиторов. «И каждый раз, возникая в ином обличье, музыка раскрывала неожиданные, дотоле скрытые стороны своей образной сущности». [4, с.158]. Его собственные оркестровые, органные, скрипичные, вокальные, клавирные сочинения «менялись местами», являясь перед слушателями в новом тембровом облачении. И в XX веке мы имеем примеры не единожды использованного музыкального материала, когда фортепианная музыка служила основой балета (М. Равель, В. Гаврилин). Здесь можно было бы провести аналогию с литературным произведением, которое может быть экранизировано, поставлено на сцене драматического театра или стать основой либретто для создания оперного или балетного спектакля. Так что транскрипция многолика: от идеи автора, материализованной в нотной записи, до исполнения начинающим

учеником легкого менюэта Баха, написанного для клавесина. Предметом нашего рассмотрения станет транскрипция как переложение, «как художественный результат творческого процесса инструментальной обработки, вбирающей в себя элементы композиторского и исполнительского творчества» [5, с.22].

В свое время Лист, Черлицкий, Бузони, Таузиг и другие композиторы делали переложения в пропагандистских целях, когда редко исполнялись произведения Баха, Вагнера, Шуберта. Можно допустить, что оригинал – лучше. Но художественные достоинства транскрипций тоже очевидны. «Присваивание» роялю произведений, созданных для других инструментов, поиск присущих оригиналу звучаний дают возможность обогатить арсенал музыкальных красок рояля какими-то новыми способами выразительности и донести до слушателя прекрасные скрипичные, вокальные, оркестровые, оперные произведения.

Отношение к транскрипции как к переложению в разные годы менялось. В середине XX века транскрипция была чрезвычайно популярна. По словам А. Альшванга, «органные произведения Баха в транскрипции Бузони исполняются подавляющим большинством пианистов всего мира» [1, с.90]. К концу XX века проявилась тенденция некоторого снижения интереса к произведениям такого рода. Л. Ройзман отмечает, что они «фактически изгнаны с эстрады» [4, с.156]. Но это не совсем верно. Если проанализировать программы пианистов последних лет разного уровня, можно увидеть (услышать) цикл «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, песни Шуберта-Листа, «Посвящение» Шумана-Листа, обработки пьес Мендельсона из «Сна в летнюю ночь» - Скерцо, Свадебный марш, обработки Рахманинова «Сирень», «Маргаритки», а также «Полет шмеля» Римского-Корсакова. Большой интерес представляют «Танец с саблями» Хачатуряна в обработке Н. Штаркмана и циклы пьес из балетов Чайковского «Щелкунчик» и «Спящая красавица» в переложении М. Плетнева. Большой популярностью пользуются, особенно среди играющей молодежи, ансамбли в 4 руки и на 2 рояля из музыки В. Птушкина к драматическим спектаклям «Гулливер», «Королевские игры», «Мещанин во дворянстве», «Виндзорские проказницы». Недавно репертуар транскрипций для фортепиано пополнился талантливыми переложениями и обработками Лауреата Международного конкурса, доцента ХГУИ С. Юшкевича (Бах, Солер, Бизе, Чайковский, Лысенко, украинские песни). Ценным вкладом в популяризацию транскрипций можно назвать и одну из программ лауреата Регионального конкурса пианиста В. Крамаренко, посвященную органным обработкам Баха. Итак.

транскрипция не ушла с эстрады, хотя в настоящее время, возможно, занимает более скромное место в программах пианистов, чем это было в середине XX века. Можно предположить, что это «затишье» связано с накоплением интереса для нового витка популярности транскрипций.

Интерпретация транскрипций связана с рядом особых трудностей, которые для исполнителя возникают в силу специфики самого жанра. Предстоящий перед нами оригинал уже в какой-то мере «исполнен» транскриптором, т. к. транскрипция – это «некий акт сотворчества исполнителя с композитором, с большей или меньшей степенью достоверности и подробности воспроизводящий контекст оригинала, его дух, его характерные особенности и нередко обогащающий (осовременивающий) его идейно-эмоциональное содержание» [5, с.27]. Л. Годовский как-то заметил: «Почему музыканты, делая транскрипцию, аранжировку или парафразу образцового произведения, должны отказаться от права толковать, критиковать, рассуждать, обсуждать и проявлять свою способность к воображению!» [3, с.7]. Действительно, транскриптор, обращаясь к оригиналу, всегда проявляет свою творческую индивидуальность, свое отношение к стилю автора, свое толкование художественной идеи произведения. В этом отражаются и особенности эпохи, и музыкантский опыт транскриптора, и степень владения инструментально-художественными приемами. Исполнитель же, обращаясь к транскрипции, стремится передать и донести не только дух оригинала, но и черты авторского стиля интерпретатора-транскриптора. В этом сложность и, в то же время, ценность и привлекательность транскрипций как концертных произведений.

Другая сторона существования транскрипций – включение их в учебно-педагогический репертуар. В свое время Бах, делая обработки, наглядно показывал, какой большой и полезной школой является для композитора и исполнителя процесс создания транскрипций... «Перекладывая оркестровые творения своих итальянских и немецких предшественников, Бах, бесспорно, имел в виду и педагогическую важность этих обработок... Разрешая самые различные артикуляционные, агогические, регистровые и иные задания, молодой исполнитель приобретал на материале музыкальных произведений высокого класса необходимую отточенность мастерства» [4, с.159].

Многие педагоги придавали транскрипции немалое значение в работе со студентами. Среди них – Л. Ройзман, Г. Гинзбург, С. Фейнберг, Г. Аксельрод, М. Хазановский, М. Ещенко и др. Многие сами делали переложения, опираясь на свой исполнительский опыт. Регина Самойловна

Горовиц тоже считала транскрипции очень полезными, заслуживающими внимания произведениями и охотно включала их в программы своих учеников.

Интереснейшие уроки Р.С. Горовиц были посвящены именно работе над транскрипциями, когда главным был поиск бесконечно разнообразных инструментальных красок. Их подсказывали слух, память, опыт и мастерство педагога-практика. Такое отношение Регины Самойловны к транскрипциям неслучайно. На концертной эстраде ей приходилось выступать с выдающимися скрипачами – Д. Ойстрахом, Н. Мильштейном, М. Полякиным, А. Лецинским и вокалистами А. Доливо, Д. Смирновым и др. И много раз доводилось ей исполнять с ними Мелодию Глюка, Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, Вокализ и «Маргаритки» Рахманинова, «Посвящение» Шумана, Этюд в форме вальса Сен-Санса, «Радость любви» и «Муки любви» Крейсlera и много других произведений. Некоторые из них были созданы для скрипки или голоса, некоторые уже существовали как транскрипции, потому что в оригинале были пьесами для оркестра. Регина Самойловна любила работать над такими сочинениями в переложении для фортепиано. В фортепианном варианте эти пьесы, проживая свою «вторую или третью жизнь», отражали характерное звучание оригинала, вбирали в себя особенности штрихов, специфичность фразировки, неповторимое эмоциональное напряжение, которое может создать только голос, только скрипка и только оркестр» [6, с.25]. Это был, своего рода, идеальный образ сочинения. Его многократно переживала на эстраде Регина Самойловна. И она могла, используя богатейшую звуковую палитру рояля, отразить своеобразие и особенную привлекательность этих прекрасных пьес в фортепианном варианте. Ценными считала она брамсовскую обработку Чаконы Баха для одной левой руки, в которой ясно прослушивается скрипичный образ произведения; не менее интересными считала оба варианта скрипичных Престо Баха, сделанных Брамсом, где достижение ритмической четкости и синхронности требует от исполнителя натренированности и предельной собранности рук, где артикуляционная четкость пальцев должна способствовать ясному «проговариванию» переплетающихся мелодических линий. В многочисленных беседах с учениками, говоря об особенностях транскрипции как жанра, Р.С. Горовиц подчеркивала: «Играя транскрипции, нужно помнить об оригинале и, по возможности, с ним познакомиться. Нужно также передавать намерения не одного, а двух авторов (в сущности, соавторов, разделенных временем). Как не услышать

Годовского в пьесах Скарлатти или Рамо? Но как не услышать клавесин в тех же пьесах?».

В заключение отметим, что транскрипции имеют большое значение для воспитания чувства стиля, музыкального вкуса и развития многих пианистических качеств молодого музыканта. В тоже время, мастерски сделанная транскрипция способна разнообразить репертуар современных исполнителей и украсить любой концерт. Обнаруживающаяся сегодня тенденция к этому позволяет надеяться на интенсивное возрождение незаслуженно «забытого» жанра фортепианной музыки.

Литература

1. Альшванг А. «Школа фортепианной транскрипции» Г. М. Когана // Советская музыка. – 1938. – №8. – С. 90.
2. Бузони Ф. Ценность обработки // Школа фортепианной транскрипции. Сост. Г. Коган. – Вып. 1. – М., 1970. – С. V.
3. Годовский Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз // Школа фортепианной транскрипции. Сост. Г. Коган. – Вып. 1. – М., 1970. – С. VI.
4. Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органических сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып.3. – М. 1973. – С. 155-177.
5. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство. – Вып.10. – М. 1979. – С. 22-56.
6. Руденко Н. Регіна Самілівна Горовиць та її уроки. Київ, 2001. – 255 с.

**Умови публікації статей у науковому виданні
“Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та
теорії і практики освіти”**

1. Проблематика статей повинна відображати сучасні процеси, досягнення, тенденції музичного і театрального мистецтва.

Основні тематичні напрями:

- методологія наукового дослідження: історія, теорія, практика;
- історичне музикознавство;
- теорія музики: проблеми гармонії, поліфонії, методики;
- інтерпретологія: історія та теорія музичного виконавства;
- виконавська педагогіка;
- театрознавство: історія, теорія та сучасна практика.

2. Згідно з Постановою Президії ВАК України від 15.01.2003 р. №7-05/1 “статті повинні мати постановку проблеми у загальному вигляді та її зв’язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку”.

3. Обсяг статті від 0,5 д.а. (20000 знаків).

4. Мова – українська, російська.

5. Текст статті та матеріали додаткового характеру подаються у роздрукованому вигляді (у двох примірниках) та на дискеті 3,5” у вигляді файлів (текстовий редактор Word):

- article.doc та article.rtf (основний виклад статті та анотації до неї);
- information.doc та information.rtf (інформація про автора статті – повністю прізвище, ім’я та по-батькові, посада, вчені та почесні звання, науковий ступінь, кваліфікація за дипломом – скрипаль, трубач, диригент, тощо; домашня адреса, контактний телефон).

6. Поля сторінок – ліві та праві – 2,4; верхні та нижні – 2,5.

7. Шрифт – Times New Roman, кегль – 14, міжрядковий інтервал – “Множитель” зі значенням 1,1.

8. Анотації до статті подаються українською, російською, англійською мовами та не повинні перевищувати 3-4 речень. На початку анотацій розміщується прізвище та ініціали автора та повна назва статті відповідно українською, російською, англійською мовами.

9. Щодо оформлення основного тексту статті:
- У верхньому лівому куті першої сторінки вказується УДК;
 - Ініціали та прізвище автора розміщуються у зазначеній послідовності у верхньому правому куті;
 - Назва статті розміщується по центру;
 - Під назвою статті надаються анотації у послідовності українська, російська, англійська.
10. Щодо особливостей викладу основного матеріалу статті:
- Використання у тексті цитат повинно супроводжуватись коректним їх оформленням (згідно з ГОСТ 7.1 – 84 «Библиографическое описание документа»), загальні правила якого такі:
 - текст цитати починається та закінчується лапками (“ ” – в україномовному тексті, « » – у російськомовному тексті);
 - при цитуванні зберігаються граматична форма оригіналу та особливості авторського написання;
 - пропуск слів, речень, абзаців авторського тексту позначається трьома крапками, що можуть знаходитися на початку, всередині та наприкінці цитати;
 - якщо перед або за вилученим текстом знаходився розділовий знак, то він не зберігається;
 - при цитуванні обов'язковим є посилання на джерело, що наводиться у квадратних дужках після закінчення цитати наступним чином: “...історичного розвитку” [3, с. 53].
 - відповідальність за точність цитування несуть автори статей;
11. Оформлення бібліографічного опису наприкінці статті. Наведемо найбільш уживані варіанти:
- При посиланні на монографію: Іванов Ю., Маленко С. Наукова діяльність. – К.: Знання, 1999. – 145 с.
- При посиланні на складову частину книги: Нозедов Я. Українська пісня-романс // Музика серця. – К.: Наука, 2003. – С. 74-99.
- При посиланні на журнал: Мелинько Г. Театральні дебюти // Театральна Україна. – 2000. – №4. – С. 35-40.
12. Література вказується на мові оригіналу.
13. Матеріали, що не відповідають наведеним вимогам, не будуть надруковані.

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України №1-05/7 від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство (біюлетень №4, 1999 р.) та педагогічні науки (біюлетень №2, 2000 р.).

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти

Наукове видання
Випуск 13

Відповідальний за випуск Ботунова Г.Я.

Редактори Шаповалова Л.В.
Рощенко О.Г.
Русабров Є.Т.

Комп'ютерна верстка Курчанова О.В.

Підписано до друку 04.04.2004. Формат 60x84 1/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Ук. друк. арк. 14,17. Обл. - вид. арк.20,4.
Наклад 150 прим.