

08580

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

Збірник наукових праць

Випуск 19

Бібліотека ХНУМ



108580

АБ



Харків
2007

1431

УДК 636.081

ББК 85.31

Б75

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету
мистецтв ім. І.П.Котляревського
(протокол № 10 від 31 травня 2007 р.)*

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б. —	народна артистка України, професор, ректор ХДУМ ім. І.П. Котляревського (голова)
БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. А. —	доктор мистецтвознавства, професор
ГРЕБЕНЮК Н. Є. —	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. —	доктор мистецтвознавства, професор
ЛАЩЕНКО А. П. —	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. —	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. —	доктор мистецтвознавства, професор

Відповідальний за випуск — *І.С. Драч*, проректор з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Редактор та упорядник — *І.В. Цурканенко*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Б 75 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. — Вип.19. — Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2007. — 368 с.

Черговий випуск збірки віддзеркалює широку панораму актуальних проблем мистецтвознавства, розглянутих крізь призму сучасних наукових тенденцій моніторингу, презентації, апробації і вирішення питань теорії та практики музичного й театрального мистецтва. Статті містять у собі розробки, пов'язані із загальною та спеціальною тематикою різних областей історії і теорії мистецтвознавства й виконавства; дослідження, реалізовані у площині використання знань різних наукових сфер для отримання відповідей на запитання, які ставить перед нами сьогодення.

Збірка адресована фахівцям в галузі музичного і театрального мистецтва, культурології, соціології, психології, естетики, філософії; музикантам-практикам, викладачам і студентам мистецьких навчальних закладів, широкому колу читачів.

ББК 85.31

ISBN 978-966-2129-02-1

© Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2007.

РОЗДІЛ І. НАУКОВІ МАЙСТЕР-КЛАСИ

УДК 78.071.1: 781.62

Т. Кравцов

МАЛЕНЬКИЙ ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ ВЕЛИКОГО КОМПОЗИТОРА. ЭСКИЗ ОБ ИНТОНАЦИОННОМ МЫШЛЕНИИ С.С. ПРОКОФЬЕВА

*"Надо анализировать оперы,
а у Вас какой-то гетский саг"*
(Из отзыва авторитетного
музыковеда-теоретика)

В капле воды отражается вселенная
(Вечная истина)

В "Автобиографии" С.С. Прокофьев вспоминает, что Н.А. Римский-Корсаков отметил плохое голосоведение в его юношеском сочинении. В предлагаемом эскизе дан анализ соображений двух великих композиторов по этому поводу.

В "Автобіографії" С.С. Прокоф'єв згадує, що М.А. Римський-Корсаков відзначив погане голосоведіння в його юнацькому творі. В ескізі, який пропонується, дано аналіз міркувань двох великих композиторів з цього приводу.

In this "Autobiography" S.S. Prokofiev recalls that N.A. Rimsky-Korsakov made a note of bad voice-leading in his youth composition. This sketch gives analysis of the points of view apropos of this by the two composers.

Гармонико-интонационное содержание музыки любого композитора во многом (не в меньшей степени, нежели мелодико-интонационное содержание) определяет ее стилевую сущность. Особо явственно это обнаруживается в музыке композиторов-новаторов, обобщающих достижения предшественников и создающих новые формы существования гармонико-интонационного содержания, во многом предвосхищая будущие пути его развития.

К числу таких композиторов с полным правом можно отнести С.С. Прокофьева, музыка которого вначале вызывала

бурные споры противников и поклонников и, наконец, стала одной из самых популярных в мире. На новом этапе развития музыкознания были вскрыты не просто новаторские ее черты, но органическая связь с интонационными закономерностями музыки композиторов-классиков прошлого.

Несмотря на активный интерес исследователей к гармонии Прокофьева¹, эта область интонационного в музыке композитора остается во многом еще загадочной, так как имеющихся в распоряжении современного теоретического музыкознания критериев явно не хватает для полного познания ее закономерностей.

В связи с этим особый интерес представляют те немногие высказывания Прокофьева о гармонии в собственном творчестве, дающие возможность вскрыть глубинные причины индивидуального гармонико-интонационного выражения, его связь с общеинтонационным содержанием как в исторической последовательности, так и параллельно явлениям современного музыкального творчества.

В одной из глав "Автобиографии" Прокофьев описывает сцену показа Римскому-Корсакову оперы "Ундина":

"Опера была без увертюры. Увертюру я собирался написать позднее, когда весь материал будет налицо. I акт начинался с трех аккордов, вслед за которыми вступал рыбак:

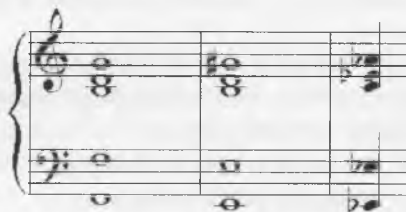
1 Юный Прокофьев



¹ В числе наиболее значительных работ, непосредственно посвященных гармонии С. Прокофьева: Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. — М., 1967; Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева. — К., 1969; Тер-Миртиросян Т. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. — Л., 1966; многочисленные статьи (вышеперечисленных авторов, а также Беркова В., Паисова Ю., Земцовского И., Якубова М., Холоповой В., Запорожец Н. и др.)

Римский-Корсаков сказал: — Нехорошее голосоведение у басов, — и, вынув карандаш, поправил соль у первого аккорда на фа. Получилось:

2 Римский-Корсаков



Между тем, хотя данное исправление выравнивало голосоведение, но отнюдь не улучшало качества музыки. Уже если исправлять, то, вероятно, надо было сделать что-нибудь вроде: [1, с. 634].

3 Прокофьев-мастер



Точка зрения Римского-Корсакова ("нехорошее голосоведение у басов" и вариант последовательности аккордов с исправлением) и точка зрения Прокофьева ("...данное исправление выравнивало голосоведение, но отнюдь не улучшало качества музыки" и свой вариант исправления последовательности аккордов) остались по существу без аргументации.

В чем же смысл этого столкновения, которое скрывает в себе принципиальные творческие позиции двух великих композиторов соседствующих эпох развития русской музыки?

Аккордовая последовательность юного Прокофьева представляет собой традиционное романтическое единство двух первичных гармонических интонаций, из коих первая — монофоническая разновысотная (единение малых мажорных септаккордов на расстоянии малой терции) и вторая —

традиционное энгармоническое разрешение малого мажорного аккорда в мажорный квартсекстаккорд.

Возражение Римского-Корсакова вызвало свободное и противоречащее строгому (и полифоническому, и гармоническому) стилю разрешение малой септимы в октаву прямым движением голосов.

Вариант исправления этого голосоведения Римским-Корсаковым представляет собой идеальное подчинение музыки ладо-мелодическим нормам строгого стиля и существенную нивелировку как гармонико-интонационного, так и мелодико-интонационного содержания, наметившегося в варианте юного Прокофьева. Характерная мелодическая интонация басового голоса (соль-ми-бемоль) оказалась в интерпретации Римского-Корсакова полностью разрушенной (фа-ми-ми-бемоль) и замена малого мажорного септаккорда от соль секундаккордом этого же аккорда в сущности уничтожила зернышко оригинального гармонико-интонационного качества, задуманного Прокофьевым. В конфликт вступили "хороший" стандарт и оригинальное, но не вписывающееся в академические стандарты гармонико-интонационное содержание музыки.

В варианте гармонической последовательности, предложенной Прокофьевым, уступки "хорошему" голосоведению Римского-Корсакова фактически нет. "Нехорошее" голосоведение только переместилось в другую пару голосов: септима тенора и альты (ми-ре) разрешается косвенным движением голосов в октаву (ре-ре). Кроме того, Прокофьев предлагает существенно видоизменить первую гармоническую интонацию: вместо монофонической разновысотной гармонической интонации возникает разноструктурная общевысотная интонация — фактически незначительное вариантное изменение аккорда (квинтсекстаккорд малого с минорным трезвучием с основным тоном ми и малый септаккорд с мажорным трезвучием с тем же основным тоном).

"Ущербность" голосоведения в варианте Прокофьева-мастера, противопоставленного варианту Римского-Корсакова, можно было бы изъять в ином варианте гармонической последовательности, максимально сохраняющей гармонико-интонационный замысел Прокофьева:

4 Возможный вариант



Сравнив все приведенные варианты, мы убеждаемся, что усилия Римского-Корсакова и наши направлены на приведение голосоведения этой последовательности аккордов к очередному академическому нормативу — "выравнивается" голосоведение, но что-то неуловимо "прокофьевское" в музыке исчезает. Действительно, Прокофьев прав, говоря, что "данное исправление выравнивало голосоведение, но отнюдь не улучшило качества музыки".

В варианте, предложенном Прокофьевым, не преследуется цель "пригладить" голосоведение, а даже наоборот — в какой-то мере обострить его, вступая в конфликт с академическими нормативами. Зачем понадобилось Прокофьеву полностью заменить первый аккорд последовательности, разрешать септиму *ми — ре* "диким" образом в октаву и, наконец, удваивать во втором аккорде последовательности септиму *ре*?

Думается, что это сделано им из таких соображений:

1. Сохранен мелодико-интонационный рельеф крайних мелодий последовательности.
2. Сохранена степень диссонирования первых двух аккордов.
3. Создана в теноре мелодическая интонация (*ми-ре*), которая прорывает круг академических нормативов, и вместе с тем, утверждает право на существование в конфликтном единении горизонтальных и вертикальных качеств музыки.

Из замечания Прокофьева становится ясным, что голосоведение как принцип мелодической логики интонационного развития музыки понимаемо им не как застывшая данность, а гибкий видоизменяющийся процесс, сущность которого определяется комплексом действия разных факторов.

Прокофьев не отождествляет "выравнивание голосоведения" и "улучшение качества музыки", и предложенный им

вариант "улучшения качества музыки" — яркий пример тому. Это один из случаев столкновения тематической идеи (Р. Рети) с откристаллизовавшимися нормами голосоведения, в которых первая (идея) выходит "победительницей". Примеры такого столкновения мы обнаруживаем на всем пути эволюции музыкального мышления вообще и творчества Прокофьева в частности. Особенно ярко они проявляют себя в периоды столкновения разных стилевых эпох, когда возникают прорывы "интонационной совести" сквозь преграды "интонационного закона".

Рассмотренный нами пример перекликается с любопытной интонационной находкой Шопена, прошедшей незамеченной мимо многих теоретиков-аналитиков. В аккордовой последовательности, которая завершает Первое скерцо, обнаруживаем разрешение D7 в мелодическом положении основного тона в I ступень в мелодическом положении терции. Такое разрешение приводит к грубому нарушению норм строгого голосоведения — возникает прямое движение секунды в унисон и прямое движение ноты в октаву. Но...рождается яркая мелодическая интонация (фа-диез — ре), которая в таком гармоническом оформлении не встречалась ни у одного композитора-предшественника.

5 Скерцо Шопена



Маленький эпизод из жизни великого композитора выявляет важнейшие принципы его интонационного мышления. Музыка Прокофьева изобилует примерами такого интонационного содержания, смысл которого непосредственно связан со всем, изложенным выше.

Литература

1. Прокофьев С.С. Автобиография. М., 1973. — 704 с.

МУЗИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СОЦІОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

В статті аналізуються характерні риси соціальної природи музики.
В статье анализируются характерные черты социальной природы музыки.

The characteristic features of social nature of music are analysed in this article.

Актуальність статті обумовлена як важливим місцем, котре дисципліна "музична соціологія" посідає в підготовці магістрів-музикознавців та композиторів, так і відсутністю навчальних матеріалів у даній галузі. *Об'єктом* дослідження є музика як естетичний та соціологічний феномен. *Предмет* дослідження складають ті особливості музики як виду мистецтва, котрі виявляють тісний зв'язок її естетичних та соціологічних параметрів, а саме: система музичного спілкування; музична нотація як особливий вид відображення музичного твору і основа музичної комунікації. *Мета* статті – проаналізувати естетичні та соціологічні засади музичного мистецтва, ознайомити студентів з деякими важливими поняттями музичної соціології. *Наукова і практична цінність* дослідження полягає в формуванні у студентів здібностей аналізувати різноманітні аспекти музичного життя суспільства як минулих епох, так і сьогодення.

Соціальна природа музики є предметом музичної соціології. Виражаючи в звуковій формі думки та емоції людей, музика є особливим засобом спілкування, котрий акумулює суспільний досвід емоційних відносин. Важливою характеристикою вищих почуттів людини є їх осмисленість. Ставлення суб'єкта до об'єкта виникає у процесі його пізнання, тому об'єктивні значення і особисті сенси взаємопов'язані. Наявність в структурі людських почуттів константного змісту, що склався у житті певних соціальних груп, є передумовою їх узагальнення, систематизації, що і здійснюється в художній (музичній) творчості. І досі в повсякденних уявленнях існує погляд, що композитор лише

імпровізує, творить в емоційному екстазі, відображаючи супроводжуючі цей стан почуття. Музичний образ наче ліпиться з «натури». Однак вивчення творчого процесу в музиці свідчить про те, що інтелектуальний фактор відіграє не меншу роль, то ж в момент концентрації духовних сил реалізується матеріал тривалого осмислення життєвого і художнього досвіду. Музична соціологія вивчає емоції суспільного суб'єкта, сформовані в історичному розвитку суспільства. З цим зв'язана проблема музичного спілкування людей, котре відбувається через музичну мову. Музична інтонація подібна до мовної інтонації. Стан людини, її ставлення до дійсності, до оточуючого світу виражаються через зміни висоти голосу, його тембру при висловлюванні. При цьому музика на відміну від мови утримує на першому плані художню цінність як змісту, так і форми, відображає дійсність більш умовно і узагальнено, не прив'язана до утилітарної функції. Музична мова не прагне виражати конкретні поняття, а напрацьовує власні засоби висотності та ритму, котрі посилюють її емоційне забарвлення, музика виражає суттєві, типові риси ідеології певної соціальної групи. Як і поезія, вона передає емоційний колорит, ритм, темп епохи, думки і почуття, що хвилюють соціальні групи і класи. У досягненні цієї мети музика завжди спиралась на арсенал мовної виразності, на семантичну знаковість жестів, рухів.

В цьому полягає зв'язок музики із семіотикою. Вивчення мовної діяльності як комунікативної системи свідчить про складну еволюцію засобів емоційного спілкування. Багата афектами, пристрастями мова людей охоплює всю особистість: від біологічної, енергетичної її організації до діяльності інтелекту. Під впливом емоційного стану, інформаційної спрямованості змінюється тонус всього організму, відношення між корою і підкоркою, дихальний процес, вегетативне управління. Інтонація узагальнює плани думки, почуттів, волі. Аналіз виразності музичної мови спирається як на виявлення найбільш стійких інтоном, так і змінних одиниць, що складаються у певній мовній ситуації. Ці мобільні елементи нерідко фіксують національну чи класову (групову) своєрідність інтонування, виражають певну соціальну приналежність суб'єкта. Отже, музика спирається на

міцний фундамент багатотисячолітнього досвіду зовнішнього прояву людьми своїх прагнень, емоцій, багатство форм передачі їх від одних членів суспільства до інших. Музика творить узагальнення, котрі зв'язані з динамічними сторонами соціальних явищ, і в той же час передає типові риси людей, суспільства завдяки системі музичних інтонацій-типів, що відрізняються стійким комплексом засобів у відтворенні певних емоційних станів. Значну роль в утворенні смислових ліній твору відіграє музична драматургія як співставлення чи конфліктний розвиток музичних тем-образів. Правдиве типізоване узагальнення у поєднанні з соціально-історичною та індивідуально-психологічною конкретністю служить музичному реалізму. Чималі можливості відкриває і симфонізм як діалектичний розвиток музично-образного змісту, що призводить до утворення нових якостей у різних підсистемах музичного твору. Якщо в літературі, образотворчому мистецтві проблема реалізму є традиційною, то стосовно музики про реалізм і в наші дні говорять скоріше в метафоричному плані. Корінні якості реалізму — реальний світ як предмет пізнання, життєва правда — не просто екстраполюються у сферу музики. Як проявляють себе типові характери у типових обставинах в реалістичній направленості симфонізму Бетховена? Якщо Шопена водночас вважають реалістом і романтиком, то в чому конкретно виявляються риси обох творчих методів та їх взаємодія? Проблема реалізму та реалістичного в музиці має інтонаційне обґрунтування, виявляє багатомірний зв'язок музичних інтонацій з позамузичним об'єктом відображення. Це те, що Б. Асаф'єв характеризував як співзвуччя музики з поетичними образами та ідеями. Суттєве для музичного реалізму інтонаційне спілкування людей включає два моменти. Перший — це наявність конкретних, живих інтонацій, знайомих суспільному слухові. Другий — розгортання цих смислових одиниць в цілісну композицію на основі принципів музичного розвитку, котрі мають об'єктивне значення і відображають загальнологічні закономірності.

Комунікативна функція музичної форми підкреслює відповідність музичного повідомлення щодо загальних закономірностей сприйняття музики слухачами. Навіть окремі співзвуччя

здатні викликати фізіологічні відчуття задоволення чи невдоволення, збудження чи гальмування, розрядки, певні просторові асоціації. Особливо це зазначається у зовнішніх шарах форми, в тембровій драматургії, динаміці, темпі. Цей аспект форми має сильний емоційний вплив, бо спирається на фізіологічні аспекти сприйняття. Музичні твори як знаки афективних станів організують поведінку, надають певної направленості афектам. Музика, викликаючи фізіологічні реакції, впливає на мускульну енергію, кров'яний тиск, ритм серцевої діяльності. Внутрішня (мовна) сторона музичної форми — це інтонаційний процес, котрий сприяє формуванню смислу, змісту в музиці, сприймається як знайома мова, як певне повідомлення. На відміну від вербальної (словесної) мови тут немає усіх ознак знакової системи, бо елементами інтонування є не стільки конкретні стійкі утворення, скільки типи звукових відношень з великою амплітудою значень. Однак паралелі між музикою і вербальною мовою необхідні, бо вони пояснюють генезу і взаємодію цих інформаційних потоків, котрі постійно діють в інформаційному просторі мистецтва. У музики, безперечно, існує свій специфічний фонологічний рівень, представлений найпростішими звуковими співвідношеннями (інтервалами, тембрами, співзвуччями), синтаксичний рівень (система правил та граматичних норм як музики в цілому, так і стосовно історичних і національних стилів), логіко-граматичний рівень (це відносно самостійні підсистеми музичної мови — мелодія, гармонія, поліфонія, ритм і т.д.), семасіологічний рівень, що ототожнюється з інтонаційним "словником", композиційно-тематичний рівень (тематизм, композиційні структури). Поле потенційних значень будь-якого музично-мовного елементу залежить як від його фізичних (акустичних) значень, так і від досвіду його використання у музично-суспільній практиці, від зв'язків його з іншими явищами, з сферою побутування. Такими є позамузичні асоціації, що виникають при прослуховуванні твору, зі звучаннями мови, зі звуками, притаманними явищам природи; асоціації внутрішньо-музичні — позатекстові (наприклад, з іншими творами) та внутрішньотекстові (інтонаційні зв'язки, тематичні уподібнення в даному творі). У формуванні семантичних можливостей

елементів музичної мови значну роль відіграє досвід їх постійного використання в побутовій музиці, в музиці зі словом та сценічною дією.

До повторюваних елементів музичної форми, семантичні можливості котрих залежать від традицій їх використання на практиці, належать не тільки типи інтонацій, а й жанри. Потенціальне значення таких жанрів, як марш, танець, пісня обумовлене їх первинними побутовими функціями, тобто його місцем у життєвій практиці. У кожній сфері художньої діяльності жанрова диференціація особливо залежна від специфіки виду мистецтва. Наприклад, такий жанровий ряд, як "побутовий жанр — портрет — пейзаж — натюрморт" властивий для живопису і нехарактерний для музики. Однак інший ряд — "пісня — романс — кантата — ораторія" є специфічним саме для музики. Поняття жанру багатомірне і співвідноситься з такими поняттями, як ряд, вид, різновид. Вивчення принципів морфології мистецтва свідчить про розмаїття жанрових, родових модифікацій. Так, мистецтво Відродження не прагне до чітких розмежувань між жанрами, а естетика класицизму, навпаки, тяжіє до чистоти жанрів. З XIX століття розгортається процес взаємодії жанрів, їх схрещення, розмивання меж. XX століття відзначається різким перепадом слухацьких навичок, естетичних установок, уявлень про музично — прекрасне та музичні цінності. Відбувається зміна естетичних парадигм. Новітня музика викликала відторгнення сприйняття, шокувала масового слухача. Еволюція класичної парадигми в музиці була порушена. Дві хвилі музичного авангарду в XX ст. (10 — 20-і роки і 40-60-і роки) відзначені стихійними сплесками творчої енергії, вони дають могутні поштовхи розвитку музичної мови, відкривають сферу сонорики як глибини звучання і барвистості музичної тканини. Нові взаємозв'язки звуко-висотності, ритму, динаміки, пошук нових якостей у співвідношенні горизонталі і вертикалі по-різному виявляється в авангардних хвилях. Так, початок XX сторіччя пронизаний передчуттям великих соціальних змін. Звідси і прагнення нового звукового споглядання, іншої (ніж в класико-романтичний період) організації звукової матерії. Критики та теоретики заявляють про кризу культури, про Хаос і декомпо-

зицію, котра пов'язана з кризою мажоро-мінорної системи. Микола Рославець — представник музичного авангарду 20-х років — говорив про свої прагнення виразити власне "я" через нову організацію звукового субстрату твору — синтетакорд (термін М. Рославця). Композиційна роль синтетакорду полягає в тому, що він є єдиним інтонаційним комплексом, на основі якого будується музичний твір. Він вбирає в себе основні ладові, звукорядні, вертикальні характеристики і стає джерелом багатьох варіантних, похідних перетворень. Початковий синтетакорд повертається у кінці твору, а тональність в музиці Рославця 13-20-х років — це висотне положення того синтетакорду, що береться за центральний елемент. В Першій і Другій фортепіанних сонатах синтетакорд виражений як мелодійно, так і у вигляді акорду. Перед початком Другої сонати композитор записав синтетакорд у формі звукоряду. Рославець визначає ці синтетичні акорди як звучання, котрі беруть на себе не тільки зовнішню, колористичну (звукобарвисту) роль, а й внутрішню, виступаючи у функції замісника тональності. Таким чином, початковий синтетакорд функціонально нагадує тоніку, центр тяжіння, з ним зв'язані ключові моменти твору як смислоутворюючі, так і формоутворюючі.

Новаторський пошук М. Рославця співпав із перехідним періодом у розвитку вітчизняної культури, котра переживала кардинальні зміни в музичному мисленні і мові. Народження нової музики супроводжувалось обговоренням її подальших перспектив. У цей період в авангардному музичному середовищі побуває ряд ідей, котрі були оформлені як маніфести, зв'язані з так званою музикою майбутнього. Проводились досліді в галузі мікроінтерваліки, розробкою котрих займались А. Лур'є, М. Матюшин, І. Вишеградський. У визначенні особливостей нової музики використовувалися такі терміни, як нова звукова свідомість (Л. Сабанєєв), нове звукоспоглядання (В. Каратигін, М. Рославець), музичне світовідчуття (А. Лур'є). Б. Асаф'єв у 20-і роки ввів поняття "художньо-революційна музика", вкладаючи в нього специфічний сенс елітарності, відірваності від побуту, від маси споживачів. В цьому проявилась ідеологічна позиція АСМ'у, що входила до "Міжнародного товариства

сучасної музики". Рапмівці називали її провідником формалізму та космополітизму. Розформування АСМ на початку 30-х років зв'язувалось деякими авторами зі ствердженням ідеї пролетарської музики. Теоретиками АСМ були вчені і критики, що відрізнялись особливою широтою поглядів: Б. Асаф'єв, І. Солертинський, М. Друскін.

Наступна хвиля авангарду (40-і — 60-і роки) характеризується проникненням музичної свідомості у самі надра звукової матерії. Відкриваються ніби приховані в глибинах звуку рушійні сили музичного процесу. Електронно-конкретно-алеаторні досліді Е. Денісова, "Вакханалія" Д. Кейджа для рояля з перенастроєними струнами, просторовість "Груп" Штокгаузена являють нові форми організації звукового Хаосу. За словами О. Фарбштейна, "науковий підхід до модернізму вимагає не тільки ідеологічної, а й соціально-психологічної і семіотичної його характеристики. Він відповідає елітарній концепції мистецтва. Це особливий стан художньої свідомості, це розпад картини світу у свідомості митця, що викликає і кризу музичної мови" [1, с. 11].

Розпад класичної цілісності твору цілеспрямовано досягається технікою алеаторики, в основі котрої музичне споглядання потенційних калейдоскопів. В "Klavierstick — XI" Штокгаузен виразно підкреслив, що в завдання виконавця входить встановити черговість фрагментів твору, виконавши цей план наугад. Порядок слідування фрагментів один за одним віддано на волю випадку. Однак піаніст на практиці не міг виконати це завдання, оскільки фрагменти виявились досить складними. Тому виконавці обирали декілька версій послідовності фрагментів, а останні напередодні вивчали. Таким чином декларована гра могла здійснюватись лише частково. Власне в цьому також полягала тенденція до обмежень принципу алеаторизму, котрий свідчив про прагнення авангардистів вивільнити енергію виконавця, надати їй більшого значення і сили у створенні художнього ефекту. Інший вид обмежень виявився у недовизначеності деяких обраних елементарних якостей. Передумови цього польський музикознавець Б. Почей знаходить в історичному розвитку музичної нотації, розглядаючи її як особливий вид відображення музичного твору. Твір об'єднує

два плани: 1) власне музика або "насичена" система звукових структур; 2) знаки чи система структур графічних. За допомогою нотації музичний твір може бути зафіксованим (відображеним) у всіх своїх суттєвих якостях. Час, простір, звучання, форма, структурні зв'язки і пропорції, експресія — все це може бути вираженим в нотації як "безсловесній системі знаків" [2, с. 3]. Кожна система нотації (грецька, невменна, мензуральна та ін.) виражала суттєве в музиці свого часу, опускаючи другорядне, менш важливе, випадкове. Саме це дозволило Б. Почею вказати на існування алеаторного (тобто випадкового) елемента в нотації різних епох. В підтексті нотації ми маємо сферу недовизначеності, потенціальних якостей, звукова (а в жанрах хепенінгів і зорова) конкретизація котрих буде в майбутньому виявлена. Так, нотація старовинної одноголосної вокальної музики фіксує лише інтервальні взаємовідношення звуків. Все інше виявляється вельми приблизно. Ритм детермінований текстом, звукова барва — голосовими можливостями. Розвиток багатоголосся зв'язаний зі становленням мензуральної нотації. Другий основний елемент музики — ритм — фіксується, починаючи з XIII століття. Ця система діє аж до XVI ст. Розрізняються тривалості нот, змінюється їх вигляд. Система мензуральної нотації пов'язана з глибоко інтелектуальною, математичною, теологічною, космогонічною концепцією музики XIII — XV ст. В вокальних творах, в органній музиці XVI століття з'являються елементи недовизначеності, насамперед в мелодійній лінії, її оздобі. Тут є місце для виконавської імпровізації, для пробудження виконавської енергії. В музичному письмі залишились виразні сліди імпровізаційно — інструментальної практики. В лютневих табулатурах чимало недовизначеного у відношенні ритму, темпу і т.д. В практиці цифрованого басу (*basso continuo*), котра сформувалась в опорі на сучасну нотацію, цікаве виявлення сфери можливого в побудові вертикалі акорду, його конкретному вигляді, що складає важливий компонент гармонічного "змісту". XVII сторіччя багате зразками лютневих і клавесинних прелюдій. Тут значні і джерела майбутнього алеаторизму. Наприклад, деякі прелюдії вимагали справжньої розшифровки, бо виконавець нерідко одержував лише "голі" ноти, білі, незаштриховані, без

натяків на ритм. Його завданням і було творення ритмічної композиції за цією канвою.

Надзвичайно цікавими є і питання орнаментики. В вокальній і клавесинній музиці XVII століття формується система скорочень, тобто система в системі нотного письма. Існували 2 методи розшифровки прикрас: італійський — більш вільний, імпровізаційний; французький — більш точний, строгий, викладений в спеціально доданих до творів таблицях, де знаходились розшифровки кожного із знаків. Однак і самий детальний зразок розшифровки не виключав тут повністю момент недовизначеності, а значить і виконавських можливостей, варіантності прочитань нотного тексту.

Епоха бароко пропонує коротку, практичну, чітку нотацію, котра відображає музичну конструкцію, її архітектонічний план, її гармонічну основу, контрапунктичні взаємовідношення голосів. Все інше — оздоба, експресія — відноситься до сфери виконання. З другої половини XVIII століття в нотації спостерігається прагнення до підвищення точності запису. Біля нотного тексту з'являються словесні вказівки. Письмовий образ твору все більше обволікається словами: динамічними позначеннями, агогічними та експресивними термінами, встановленого метрономом темпу. Найдетальніший запис музики притаманний творчості композиторів-романтиків. Поряд з тим елемент недовизначеності в епоху романтизму існує і проявляється в мистецтві фортепіанної імпровізації. Багата і романтична інтерпретація. Безліч текстових вказівок не сковують виконавця, а стимулюють його фантазію, призводять до багатоваріантності рішень.

Досліджуючи прояви алеаторизму в сучасній музиці і співставляючи їх з онтологічною теорією існування музичного твору, бачимо, що елемент непевності, невизначеності, а звідси і можливості, випадковості проникає в онтологічний центр музики. Шеффер дав таку характеристику алеаторизму: ціле передбачене в основному, деталі залежать від випадковості. Уже в 60-і роки ідея оновлення музики на такому ґрунті викликала скептичне ставлення. Б. Почей стверджував, що композиторів, котрим це вдалось зробити, можна перерахувати на пальцях однієї руки, а, якщо говорити ще чесніше, то вистачило б і одного



пальця. Цим пальцем для нього був В. Лютославський, котрий, не залишаючи кордонів справжнього мистецтва, створив нову музику. Починаючи від "Венеціанських ігор", він користується технікою алеаторизму не для фетишизації випадковостей, а для того, щоб з їх допомогою досягати нових художніх якостей.

Форма цілого детермінована композитором, алеаторизм торкається виключно мікроструктур. Алеаторичні фрагменти у Лютославського переплітаються з точно визначеними фрагментами, що дозволяє йому добиватись яскравих контрастів. В цих творах виявилось тяжіння композитора до поліритмічних, полігармонічних структур, притаманне йому і в попередні періоди творчості. В алеаторних композиціях поліритмічна структура набуває особливої складності, виражається в ритмо-агогічній незалежності окремих ліній. Однак висотний параметр найчастіше визначений, продуманий. Колективний алеаторизм не перетворюється на звуковий балаган.

Б. Почей звертається до виконавського процесу і підкреслює, що агогіка у будь-якому репертуарі, за виключенням тотально організованої музики, була галуззю виконавця, і він відчував себе в ній вільно. Коли ж йому довіряють вибір висоти звуку — це значить, що вимагають не інтерпретації, а імпровізації. Західному виконавцю ця сфера стала чужою в післяромантичний період. Інша річ — східна ансамблева музика. В східній традиції висотний параметр, орнаментика відносяться до виконавської практики. Східний музикант не тільки досконало оперує такими елементами, а й взагалі по-іншому грати не вміє. Тому при колективному виконанні східних монодій унісон стосується лише вибору основних звуків раги чи мугаму, а орнаментика виконується кожним учасником незалежно від інших, що створює неповторну східну гетерофонію, сутність котрої в безперервному розростанні чи звуженні основної лінії.

XX століття увійде в історію як період великих художніх зламів і потрясінь. Не випадково лідер світового музичного авангарду К. Штокгаузен відзначав, що ось уже 40 років ми перебуваємо в стадії вибуху у відновленні музики. Останні десятиріччя XX ст. ознаменувались масштабними економічними, політичними і соціальними процесами. Змінюється не тільки світ,

а й його розуміння. Зараз, як ніколи раніше, стає актуальною тема об'єднання людей, і музика відіграє в цьому важливу роль.

Література

1. Фарбштейн А. Методологические проблемы исследования модернизма // Кризис буржуазной культуры и музыки. — М., 1972. — С. 11-31.

2. Pocięj B/ Elementy // Ruch muzyczny. — 1966. — № 19. — С.3-5.

УДК 78.01 "17"

Е. Рощенко-Аверьянова

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА: ГЕНИИ ФРАГМЕНТАРНОСТИ XVIII ВЕКА

Рассматриваются историко-художественные истоки романтического фрагмента, сформировавшиеся на протяжении XVIII века, выполнившие для философии искусства будущего парадигматическую функцию.

Розглядаються історико-художні джерела романтичного фрагменту, що сформувалися на протязі XVIII ст. та виконали для філософії мистецтва майбутнього парадигматичну функцію.

The historical and artistic sources of romantic fragment, which were formed during of XVIII century and was implemented the function of paradigm for philosophy of art of the future, are considered.

Историческая поэтика романтического фрагмента, понимаемая в аспекте генезиса его возникновения, пронизывает все периоды развития европейского философско-художественного и научного мышления, охватывая в своем становлении несколько тысячелетий, многократно превышая собственную историю как таковую.

Помимо удаленных во времени прообразов для теории романтического фрагмента значимы те образцы, что непосредственно предшествовали ее формированию и становлению. Ф. Шлегель — создатель теории романтического фрагмента, его

практической разработки в виде жанра искусства, взаимодействующего с наукой и философией, — обнаружил в прозрениях века XVIII модели и архетипы фрагментарного романтического мышления, позволившие в привлечь их в качестве парадигм ретроспективной в своей основе философии искусства будущего. В вызревании учения новой мифологии, неотделимого от теории романтического фрагмента, значимы те гении фрагментарности XVIII века, что названы в трудах "трансцендентального философа". Именно они оказали наиболее существенное воздействие на оформление теории романтического фрагмента, выполнив парадигматическую функцию, предопределив ее положения, окончательный вид. Вот почему в качестве самостоятельной научной задачи в данной работе предлагается анализ избранных Ф. Шлегелем в роли прообразов искусства будущего как совокупности фрагментов абсолюта трудов предшественников, основанных на фрагментарном методе мышления. Следует учитывать, что мнение Ф. Шлегеля может не совпадать с суждениями, принятыми в современной науке. Тем не менее, оценки "трансцендентального философа" представляют несомненную научную ценность, способствуя вызреванию учения о романтическом фрагменте.

Воспринятые и претворенные Ф. Шлегелем образцы "осколочного" (в переводе с латыни фрагмент означает осколок) и всеобъемлющего одновременно оформления мысли, служащего специфическим способом охвата мироздания в философско-художественном целом, явлены, прежде всего, в наследии немецкого философа-просветителя Г.Э. Лессинга (1729-1781) и изданном посмертно (в 1795 г.) сборнике "Мысли, максимы, анекдоты, диалоги" Никола-Себастьяна Шамфора (1741-1794) — французского писателя, "знаменитого остроуслова эпохи французской революции". Помимо этого, в качестве образца вызревания принципов романтического фрагмента следует рассматривать и опубликованные Г.Э. Лессингом в течение 1774, 1776-1777 гг. "Фрагменты" Г.С. Реймаруса — теолога-деиста, оказавшего значительное влияние на современную ему теологию и творчество его издателя, и наследие И.В. Гете (1749-1832), чей гений трактован Ф. Шлегелем и Ф. Шеллингом в

качестве первого провозвестника идеалов искусства будущего среди современных "трансцендентальным философам" художников.

Анализ шлегелевских работ позволяет сделать вывод о том, что при условии равносильного изначального влияния продолжительности воздействия указанных авторов и принадлежащих им образцов на теорию романтического фрагмента, принадлежащую "трансцендентальному философу", оказалась различной.

Осмыслению наследия немецкого просветителя Ф. Шлегель посвятил две работы — "О Лессинге" (1897) и "Конец статьи "О Лессинге"" (1801). Первая из них вышла в печати на несколько месяцев ранее циклов фрагментов Ф. Шлегеля, с которыми связывается утверждение идеала романтического фрагмента как совершенной философско-художественной формы претворения абсолюта. Вторая была опубликована уже после того, как шлегелевская разработка концепции романтического фрагмента и учения новой мифологии была осуществлена, о чем свидетельствует появление таких работ "трансцендентального философа" манифестального характера, как "Критические фрагменты", "Фрагменты", "Идеи", "Разговор о поэзии". Ф. Шлегель вернулся к осмыслению личности и творчеству Г.Э. Лессинга, утвердившись в провозглашенных ранее идеалах и, вместе с тем, переосмыслив их, придав им новые смыслы, связав с ними иные возможности. В венчающей шлегелевский рассредоточенный "лессингианский диптих" статье значение немецкого философа в области предчувствования эстетики романтического фрагмента не только не было подтверждено сомнению, но, напротив, обрело еще более убедительную аргументацию, привлеченную автором из собственных теоретических работ о новой мифологии романтизма.

Шлегелевские статьи о Лессинге сами по себе стали воплощением исповедуемого их "трансцендентальным философом" фрагментарного метода. Обе статьи отличает иллюзия завершенности: на деле же они являют собой фрагменты целостной концепции, не претендующей на то, чтобы в своем окончательном виде быть представленной исчерпывающе в зафиксированном виде. "Начало статьи "О Лессинге"" (так

условно можно именовать первую из публикаций Ф. Шлегеля о немецком просветителе, учитывая специфику названия второго опубликованного фрагмента) обрело "завершение" ("конец статьи") в виде очередного фрагмента, написанного три года спустя. Шлегелевские работы "О Лессинге" отличаются имеющие принципиальный характер черты "бесконечности" и "безначальности", служащие задачам создания разомкнутости, открытости формы и содержания, фрагментарной драматургии. Вместе с тем, каждой из них в отдельности, как и "лессингианскому диптиху" в целом, свойственны самостоятельность, цельность, замкнутость. Компактность, афористичность, обнаруживаемая теоретиком романтического остроумия в "тезисах" Г.Э. Лессинга, позволяют соотнести их с одним из главных качеств фрагмента — его "обособленностью от окружающего мира", способностью быть "как бы вещью в себе", то есть "ежеобразность" (вспомним шлегелевское определение, декларируемое в одном из "Фрагментов": "Фрагмент должен быть ошетилившимся, как еж"; вводимое здесь понятие "ежеобразности" — производное от данного тезиса "трансцендентального философа"). Об этом свидетельствует и традиции их публикации: в собрании сочинений Ф. Шлегеля статьи о Лессинге разделяет весь круг работ, написанных между ними. Шлегелевские статьи о Лессинге сплетаются в своеобразный "венчик" фрагментов, "цепь", звенья которой скреплены между собой, преодолевая пространственно-временные разрывы, образуя между собой тот "диалог", что в работах "трансцендентального философа" предстает в качестве условия функционирования фрагментарной целостности. "Осколочно" организованная форма соответствует содержанию, посвященному выявлению сущностных свойств фрагмента, обнаруженных автором в наследии предшественника. Анализ трудов Г.Э. Лессинга позволил Ф. Шлегелю приступить к формированию терминологического аппарата, прозрению тех философско-художественных идеалов, которые вскоре утвердятся в созданной им теории романтического фрагмента как основной жанровой идее учения новой мифологии.

Первая статья, посвященная "трансцендентальным философом" Г.Э. Лессингу (ее можно было бы озаглавить "Начало статьи "О Лессинге""!), пронизана пафосом утверждения не только преимуществ фрагментарного мышления, совершенный образец которого, по мнению ее автора, представлен в наследии немецкого философа, но и идеалов, категорий учения новой мифологии, а, следовательно, и теории фрагмента. Одним из ее ключевых положений является рассмотрение всего созданного тем или иным выдающимся автором (в данном случае — Лессинга) как системы фрагментов, элементы которой (то есть произведения или его части) должна отличать совершенная форма. При этом фрагментам уподоблялись не только незаконченные, но и завершенные произведения: романтическое понимание фрагмента выражало отношение созданного человеческим разумом и вдохновением к масштабам сотворенного Создателем. В связи с этим показательно данное Ф. Шлегелем определение наследия Г.Э. Лессинга как совокупности фрагментов. По мысли Ф. Шлегеля, "самое зрелое и совершенное" в сочинениях Лессинга — это "фрагменты фрагментов" — философские, филологические, драматургические. В дальнейшем возможность характеризовать труд или все наследие в целом того или иного автора как фрагменты фрагментов, впервые оформившееся в "лессингианском цикле", станет одним из критериев совершенства в оценке мастерства художника, исходящей из романтических идеалов. Романтизированная трактовка наследия автора "Лаокоона", романтизация образа философа XVIII в. свидетельствует о его вовлечении в некий условный "давидсбунд", образованный гениями фрагментарности, творимый "трансцендентальным философом" в поддержку идеалов искусства будущего.

В связи с осмыслением наследия Г.Э. Лессинга Ф. Шлегель впервые определил сущность романтического понимания фрагмента и фрагментарного мышления, позднее еще более афористично и последовательно изложенную в сериях фрагментов, применив и развив в собственном творчестве обнаруженные у немецкого философа принципы. Циклы "Фрагментов" Ф. Шлегеля — "фрагменты фрагментов" — являют тот идеальный

для романтической эпохи тип оформления художественного явления философского содержания, и драматургию, и структуру которого отличает фрагментарный характер.

Фрагменты Лессинга в оценке Ф. Шлегеля содержали "поэтику и теорию видов поэзии", его проза определена как "диалогическая": "трансцендентальный философ" обнаружил в наследии своего предшественника ключевые свойства романтического фрагмента. Сквозь призму фрагмента Ф. Шлегель станет осмысливать не только природу любого возведенного в ранг романтического жанра, но и придавать каждому из них фрагментарность композиции, трактуя их содержания как "осколок Абсолюта".

Среди достоинств, обнаруженных "трансцендентальным философом" в наследии немецкого просветителя, близких идеалам новой мифологии, его "революционность". По Ф. Шлегелю, "революционный ум" Г.Э. Лессинга дал "толчок" "всеобщей длительной революции", приведшей к созданию учения об искусстве будущего. Так с наследием и самой творческой личностью немецкого просветителя связывается философема революции, составившая одну из ключевых мифологем фрагментарно организованного искусства будущего. Неразрывность связи с революционным преобразованием сознания и действительности — одна из закономерностей романтизма, опирающегося на эстетику фрагмента.

Присущие лучшей части наследия Лессинга выделенные "трансцендентальным философом" качества — такие, как "внезапная находка", лаконизм, острота, способность, "словно молнией", освещать "темнейшие места в сфере человеческого духа" позволяют соотносить труды немецкого просветителя со шлегелевской концепцией остроумия, сопряженной с фрагментарным мышлением. Тем более, что в связи с осмыслением наследия Г.Э. Лессинга Ф. Шлегель впервые применил и еще одну сущностную для определения сущности фрагментарной композиции формулировку — "цепь остроумных фрагментов": последовательно изложенные откровения должны соответствовать качеству *inventio*.

Для понимания сущности одной из разновидностей романтического фрагмента крайне важным является осуществленное Ф. Шлегелем в связи с осмыслением наследия Г.Э. Лессинга отождествление "осколка" и максимы. **Романтическая фрагментарность отнюдь не порывает с традицией просветительской "максимальности"**.

Важна для шлегелевской концепции романтического искусства и почерпнутая "трансцендентальным философом" из фрагментарного по своей сущности наследия Лессинга мысль о позволенной гению возможности "ради высших целей" соединения нескольких жанров в одном. Эта идея послужит мотивировкой разработанной в учении новой мифологии концепции синтеза жанров, одним из которых является фрагмент. Кстати, и сам романтический фрагмент как жанр благодаря опоре на новомифологический "метод химии" (то есть, смешения), может основываться на взаимодействии нескольких жанровых образов или моделей.

Отсутствие в обособленных "тезисах" Лессинга анализа и доказательств позволило Ф. Шлегелю уподобить их "математическим аксиомам". Предельно точное изложение материала, преломляющее математическую логику мышления и оформления его результатов, обретшее вид череды аксиом, перемежающихся теоремами, унаследованное от Лессинга, преломлено Ф. Шлегелем в работе "Трансцендентальная философия" 1800 г. Так был утвержден аксиоматический метод изложения, не требующий аргументации и мотивировки, присущий и романтическому фрагменту как таковому, и циклу фрагментов: каждый из "осколков" претендует на значение истины в последней инстанции, постулата.

Показательно, что вторая шлегелевская статья цикла "О Лессинге", форма которой самим автором определена как фрагментарная, обогащена новомифологическим опытом "трансцендентального философа", поскольку вышла после публикации его работ об искусстве будущего. В ней в духе идеала новомифологического смешения Ф. Шлегель трактует наследие немецкого просветителя как "смесь литературы, полемики, остроумия и философии". Подчеркивая принадлежность своей

работы к "методу физики" (экспериментирования), "трансцендентальный философ" определяет ее как "опыты", "ряд штудий", объединенных единством духа, "их неизменной максимой", руководящей автором. "Венок" выводов следует сделать из этих кратких заявлений в аксиоматической форме современному исследователю. Среди них — смысловая адекватность определений "цепь или венок фрагментов" и "ряд штудий или опытов" (утверждение сюитной последовательности в качестве принципа организации фрагментарной композиции!); трактовка максимы как понятийного аналога высшего единства фрагментарной композиции; наличие "методов физики и химии" — экспериментирования и смешения — в качестве способов оформления фрагментарно осознанного Абсолюта.

Важным свойством романтического фрагмента в теории Ф. Шлегеля является закрепляемая за "осколком" "символическая форма", посредством которой объединяются понятия высшего искусства.

В работе "Конец статьи "О Лессинге" Ф. Шеллинг находит возможным еще раз утвердить манифестально изложенную им ранее трактовку энциклопедии как особой науки будущего — "учения формировании (Bildungslehre)", "физики фантазии и искусства", "центра целого — организма всех искусств и наук, закона и истории этого организма". Именно в энциклопедии, по мысли ее романтически настроенного апологета, содержится "источник объективных законов всей положительной критики". Свои же "критические опыты и фрагменты" автор трактует как наброски "в духе этой науки". Так в шлегелевском "лессингианском цикле", наряду с трактовкой фрагментов в духе просветительских максим, выдвигается их интерпретация как последовательности суждений критического и научно-энциклопедического характера, оформленных в виде "венка", "цепи", "ряда".

Важную роль для закрепления новомифологической трактовки фрагмента как универсального свойства искусства играет мысль Ф. Шлегеля, высказанная в связи с размышлениями о значении и сущности наследия немецкого философа-просветителя, касательно того, что "все произведения, все поэтические творения — одно единое творение", оформленное в виде

"фрагментов фрагментов". Это утверждение "трансцендентального философа" повлияло на формирование романтической трактовки образов художественного творчества гения как фрагментов вселенского произведения искусства, стремящегося стать аналогом универсума. На формирование данной разновидности трактовки романтического фрагмента в концепции Ф. Шлегеля, несомненно, оказало влияние не только наследие Г.Э. Лессинга, но и наследие И.В. Гете, являвшего к тому времени многообразное воплощение "осколка" как способа бытия самостоятельного художественного произведения.

Обнаруживаемое Ф. Шлегелем свойственное Г.Э. Лессингу почитание фрагмента выявилось и в связи с таким реальным фактом биографии немецкого просветителя, как осуществленная им в течение 1774-1777 гг. публикация "Фрагментов неизвестного". Лишь впоследствии выяснилось, что автором изданных немецким просветителем "неизвестных фрагментов" был Г.С. Реймарус, повлиявший не только на современную ему теологию в целом, но и идею драмы Г.Э. Лессинга "Натан Мудрый", именуемую Ф. Шлегелем "панегирик провидению, ... драматизированная теодицея религиозной истории", "произведение, охватывающее бесконечность". Ссылка на эту историю в статье Ф. Шлегеля свидетельствует о ее важности для "трансцендентального философа", увлеченного разработкой теории романтического фрагмента. Кроме того, ссылка на "Фрагменты" Г.С. Реймаруса указывает на еще один прообраз новомифологического фрагмента в его шлегелевской разработке.

В связи с лессингианским циклом в разработанной Ф. Шлегелем теории романтического фрагмента важное значение обретает и концепция "трансцендентальной линии". Ее воплощением, помимо творчества Лессинга, по мысли "трансцендентального философа", является и философия Платона. По мнению Ф. Шлегеля, трансцендентальные линии "могут проявляться лишь фрагментарно, ибо один их центр находится в бесконечности". **Способ самореализации гения – условие сопряжения прочерчиваемой им трансцендентальной фрагментарно оформленной линии, соединяющей его с бесконечным. Бесконечное и конечное сопрягаются в фрагментарной гениальности.**

Имя Платона лишь упоминается Ф. Шлегелем в лессингианском цикле, само по себе становясь фрагментом остающейся за его пределами философской системы. Однако следует предположить, что формирование романтической теории фрагмента, одной из сущностных особенностей которой — диалог, немыслимо без влияния Платона, многие свои труды оформившего по законам этого жанра античной литературы. Показательно, однако, что имя Платона в работе Ф. Шлегеля возникает не само по себе, а только лишь в связи с осмыслением наследия гения XVIII века Г.Э. Лессинга, поэтому самостоятельного значения здесь не имеет.

Как минимум тройственное значение имеет само название опубликованных Г.Э. Лессингом "Фрагментов" Г.С. Реймаруса. Под "неизвестным" следует понимать и обретенное фрагментарную форму постижение прежде неведомых "осколков" Абсолюта; и совершенное издателем обнародование неизвестных книг, каждая из которых воспринималась Г.Э. Лессингом как "средство для совершенствования духа"; и приобщение к в целом оставшимся непознанным наследию автора. Так целую систему (!) значений романтического фрагмента скрывает и раскрывает одновременно совершенная Лессингом публикация.

В отличие от лессингианского прообраза, фрагментарный метод Н.С. Шамфора не получил в наследии Ф. Шлегеля научного описания. О влиянии французского гения фрагментарности на "трансцендентального философа" свидетельствуют достаточно отрывочные данные. Так, в письме от 26 сентября 1797 г. к своему сподвижнику Новалису, также отдавшему дань романтическому фрагменту, Ф. Шлегель называл первое издание своих "осколков" "критической Шамфориадой". А современный исследователь подчеркивает, что многие из "Критических фрагментов" Ф. Шлегеля обнаруживают прямое влияние Шамфора в связи с их тяготением к афористичности, о чем свидетельствует присущая им лаконичная, отточенная, совершенная форма, глубина содержания, символика, "притчевый" характер изложения. Многие "осколки" из первой серии шлегелианских фрагментов по стилю изложения подобны распространенному в то время способу оформления материала философско-

художественного типа в виде "мыслей и максим". Шамфоровские диалоги стали одним из прообразов шлегелевского понимания цикла фрагментов как системы диалогов. Показательно, что уже своей первой фрагментарной шамфориаде "трансцендентальной философ" стремился придать не свойственный прообразу дух критической оценки (об этом свидетельствует определение "критическая", данное Ф. Шлегелем первому циклу собственных фрагментов). Не удивительно, что во "Фрагментах" 1798 г. Ф. Шлегель стремился преодолеть влияние шамфоровского образца: "трансцендентального философа" манила новая задача: сделать "осколочный" способ подачи формой изложения суждений об искусстве, философии, эстетике. В письме к А.В. Шлегелю, отосланном в ноябре 1798 г., автор "Фрагментов" писал: "Это будет *совсем новый жанр* (разрядка моя. — Е.Р.), ... я думал давать не отдельные сентенции и мысли, но сжатые статьи и характеристики, рецензии". Данное заявление Ф. Шлегеля бесценно, поскольку предоставляет возможность судить о разнообразии возможностей фрагмента в понимании автора его романтической теории.

Выводы

Таким образом, в наследии Ф. Шлегеля наличествует **четыре варианта трактовки фрагмента**, определившихся на двух разделенных лишь несколькими годами исторических этапах формирования его теории (этот факт сам по себе свидетельствует о стремительности вызревания концепции романтического фрагмента, эволюции его понимания). Первый из них связан с пониманием **фрагмента как формы осмысления мира (абсолюта) и его философско-художественного воспроизведения** в виде в виде "цепи-венка-ряда" мыслей, сентенций, максим, афоризмов, диалогов, тезисов, аксиом, опытов, соотносимых друг с другом по типу "ежеобразности". В этом варианте шлегелевский романтический фрагмент предстает наследником как лессингианской, так и шамфоровской традиции лаконичного, емкого изложения "венка" суждений философско-художественного характера. Второй вариант трактовки романтического фрагмента вызрел в сознании Ф. Шлегеля в

результате своеобразной полемики с гением "максимальной" (то есть, изложенной в виде максим) фрагментарности XVIII в. — Н.-С. Шамфором, явившись наследником лессингианского просветительского остроумия, нашедшего отражение, в частности, в работах об искусстве. Это было принципиально новое понимание фрагмента как жанра, унаследовавшего максимно-аксиоматическую форму изложения и, вместе с тем, обретшего новые грани содержания аналитико-критического характера, превратившего "осколок" в сжатую статью, характеристику или рецензию.

Третий вариант шлегелевской трактовки романтического фрагмента связан с концепцией художественного творчества как фрагментов вселенского произведения искусства, с отождествлением самодостаточного образца художественного творчества с фрагментом гораздо более последовательной и совершенной художественной системой, оставшейся "за скобками" опубликованного или представленного автором.

Восхищаясь фрагментарной гениальностью своих предшественников, Ф. Шлегель, осознав величие и поистине неограниченные возможности "осколка", излагает сущность трансцендентального идеализма — знания знания, философии философии, взаимодействующей с новой мифологией как учением об искусстве искусства (искусстве будущего — романтизме) — в виде фрагментов фрагментов. Так утверждает четвертый вариант шлегелевской трактовки фрагмента как способа бытия философии трансцендентального идеализма.

Итак, романтический фрагмент в его шлегелевской трактовке существует в нескольких измерениях — в виде афористически изложенных "мыслей", "максим", "тезисов" ("Критические фрагменты", "Идеи"), диалога ("Разговор о поэзии"), математизированно представленных теорем и аксиом ("Трансцендентальная философия"); в функции жанра, предназначенного для "сжатых статей, характеристик и рецензий" ("Фрагменты" 1798 г.); как способ функционирования наследия гения и бытия философии трансцендентального идеализма.

Вместе с тем, романтический фрагмент в любом из своих проявлений в теории Ф. Шлегеля сохраняет основополагающие

жанровые черты: лаконизм, афористичность, прерывность изложения "абсолютного" содержания; диалектику конечного (уровень формы) и бесконечного (ранг содержания), благодаря чему достигается трансцендентализация имманентного; "ежеобразность" (самодостаточность) и открытость "символической" формы, объединяющей понятия искусства; организацию целого по типу системы "откровений", подобной "диалогу", "ряду", "цепи" или "венку"; энциклопедизм тяготеющего к универсализму охвата явлений действительности; опору на методы физики, химии, математики (роль экспериментальности, смешения, комбинирования).

Литература

1. Рощенко Е.Г. И.В. Гете и новая мифология романтизма // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. — В. 16. — Харків, ХДУМ, 2005. — С. 17-24.
2. Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). — Харьков, 2004. — 288 с.
3. Шеллинг Ф. Сочинения. — М.: Мысль, 1998. — 1663 с.
4. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
5. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. — В 2-х тт. — Т. 1 — М.: Искусство, 1983. — 479 с.
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. — В 2-х тт. — Т. 2 — М.: Искусство, 1983. — 447 с.

ОПЕРНЫЕ ДУЭТЫ ЧАЙКОВСКОГО И РЕЧЕВОЙ ДИАЛОГ

Настоящая статья предлагает новый аспект в методике анализа оперной драматургии. В центр внимания становится диалог как ведущий элемент всякой теоретической драмы, в том числе и оперы. Рассматриваемая проблема реализации речевого диалогизирования в условиях музыкального театра, под воздействием музыки, монологичный по своей природе. Материалом анализа избирается дуэт как самая моногизированная оперная форма диалога.

Наведена стаття пропонує новий аспект у методиці аналізу оперної драматургії. У центрі уваги постає діалог як провідний елемент будь-якої театральної драми, у тому числі й опери. Розглядається проблема реалізації мовленевого діалогізування в умовах музичного театру, під впливом музики, монологічної за своєю природою. Матеріалом аналізу був обраний дует як найбільш монологізована оперна форма діалогу.

The present article offers a new aspect in the opera method system of the opera dramatic art analysis. A dialogue as a leading element of every theatrical drama, including opera, is put in the centre of attention. The problem of a speech dialogue in the conditions of a musical theatre under the influence of music, dialogical in its nature, is being examined. A duet as the most monological opera form of a dialogue has been chosen as the material of the analysis.

Кантиленность как синоним мелодичности, распевности присуща языку оперных героев Чайковского, она проникает в речитатив, ариозо, образуя множество "смешанных", "переходных" мелодических форм. Все они, сохраняя связь с естественным речевым диалогом, с различной степенью опосредования способны создавать музыкальные модели реального жизненного общения. Каковы же диалогические функции в опере собственно кантилены?

Ведущим свойством кантилены является целостность её интонационной структуры и, следовательно, полное подчинение законам музыкальной логики. Это не означает, что она не может включать тех или иных речевых моментов. Однако форма этого вида мелодики всецело строится на музыкально-художественной, а не речевой основе. Отсюда взаимодействие кантилены

и диалога обнаруживает множество противоречий выдвигает ряд проблем.

Форма художественного текста, как и любая форма, тяготеет к своему исчерпанию, завершению и, наоборот, завершение, замыкание связано с понятием формы. Но реплику диалога отличает как раз противоположное — синтаксическая разомкнутость, незавершённость. Это качество крайне важно для общения, ибо здесь кроется возможность вести разговор, предоставляя слово партнёру. Указанное различие — не только структурного, но более всего смыслового плана: реплика всегда выражает лишь часть диалогической темы, тогда как кантилена через симультанные свойства своей структуры формирует единый, неделимый образ и тем самым исчерпывает свою тему до конца, не предоставляя возможности продолжения в другом высказывании, ибо последним может быть только новая диалогическая тема.

Отсюда тянется цепь других парадоксов. Противоречит диалогу сама архитектурная стройность кантилены, поскольку в жизненном общении не имеет ни прямых, ни косвенных аналогов. Здесь уместно напомнить слова Л. Щербы о неумении большинства людей "выстраивать" свою речь в личной беседе, что вполне естественно для общения. Кантилене же как сложно развитой мелодической системе присуща тенденция к длительному, свободному развёртыванию, полнокровному дыханию, а также широкому диапазону. Последний, как правило, намного превышает возможности естественного интонирования, что ставит ещё один барьер на пути сближения мелодии и речи. Далее. Нормативные правила диалога требуют определённой быстроты произнесения фраз, кантилена же, напротив, в большинстве своём сопряжена с замедленным, умеренным пропеванием, которое по отношению к нормам обычного разговорного произношения можно сопоставить с размышлением вслух, когда речь направлена не столько на собеседника, сколько обращена к самому себе. Замедленный темп кантиленной мелодики с необходимостью предполагает и протяжённую длительность тонов, "выпевание" звуков; в то же время один из самых главных свойств диалогической речи

является редуцирование фонем и возникновение на этой основе "слабых" форм слова. Переливы кантилены, органическая "цепляемость" и перетекание звуков друг в друга делает затруднительным проникновение разного рода интонационно-коммуникативных формул, посредством которых в речитативном и ариозном диалогах формируется модель речевой реплики: семантика отдельных интонационных комплексов здесь поглощается семантикой всей структуры.

Из сказанного следует, что приёмы не только внешнего, но и внутреннего диалогизирования из кантилены уходят. В целом следуя музыкальным закономерностям, она обретает свойства монологического высказывания, или самовысказывания, формы речи, обращённой на себя. Понятно, что и диалог, реализованный средствами кантиленной мелодики принимает совсем иные черты, нежели диалог речитативных и ариозных сцен, а именно: он облекается в форму дуэта.

Цель настоящей статьи — рассмотреть оперные дуэты П.И. Чайковского с точки зрения диалога как ведущего элемента оперной драмы.

В музыкознании понятие дуэта не определено, обычно оно обозначает любое пение двух голосов. Поскольку же мы выделяем его в самостоятельную категорию, следует уточнить и сущность соотношения таких двух явлений, как дуэт и диалог. Диалог — это общее, родовое понятие, определяемое нами как всякое общение на сцене двух партнёров. Однако общение может получать в опере различное претворение, в зависимости от того, какой вид мелодики является основой его реализации: речитативная, ариозная или кантиленная.

Дуэт оказывается особым видом диалога с целым рядом характерных для него черт. Поскольку в нем господствуют музыкальные закономерности, которые, подчиняясь непрерывности сквозного развития, имеют свободное, разомкнутое строение, то, в отличие от ариозного и речитативного диалога, дуэт чаще всего являет собой целостную, относительно замкнутую структуру, заключённую в пределах одной из стереотипных, отработанных исторической музыкальной практикой музыкальных форм. Данное положение не зависит от того, каким

образом дуэт входит в систему произведения: самостоятельный ли это номер или фрагмент; какова его протяжённость — краток или долог он, что представляет размер реплики, самостоятельна ли её музыкальная форма или нет, ария ли это или краткая имитация, каков способ изложения вокальных партий — синхронных или асинхронных, — в любом случае дуэт заключён в границы музыкальной формы. Точнее сказать, музыкальная форма «задана» дуэту изначально.

Именно на основании сказанного мы отличаем дуэт от всех иных видов оперного диалога: дуэт — это разновидность диалога, реализуемого на основе и посредством кантилены и типовой музыкальной формы.

Как согласуется с подобной музыкальной структурой модель речевого диалога? Понятно, что все указанные свойства кантилены переносятся и на дуэт как диалог. Даже внешний вид этой формы общения принимает необычные, не свойственные диалогу черты: дублирование партнёрами музыки и слов, распределение единой по смыслу фразы между собеседниками, завершённость и симметричное расположение реплик в партиях героев, одновременное пение и пр. Речь, стало быть, должна идти о том, как моделируется речевой диалог "внутри" монологизированного слоя, через монолог, через речь, обращенную "на себя".

Анализ показывает, что диалогическое начало в дуэте не только сохраняется, но и рельефно заявляет о себе, хотя и с различной степенью интенсивности. Мера соотношения диалогического и монологического начал зависит от того, какова природа в структуре дуэта одного из главных его формообразующих принципов — музыкального повтора. Последний не адекватен вербальным повторам в разговорной речи (так называемым диалогическим скрепам) и определяется более всего содержанием, идущим от текста либретто и музыки, вокализирующей этот текст, а также от того, что представляет драматургическая функция и взаимодействие вокальных партий как реплик диалога. На этом основании мы выделяем следующие виды дуэтов: дуэты, в которых вокальные реплики основаны на дублировании музыки и текста (1); дуэты, вокальные реплики

которых строятся на одной и той же музыке, но различных текстах (2), дуэты, в которых вокальные реплики различны и по музыке, и по тексту (3). Будем учитывать также, что способы совмещения партий осуществляются в них и по горизонтали, и по вертикали, представляют одновременное и разновременное пение, синхронное и асинхронное. В рамках данной статьи остановимся на некоторых из этих видов.

Обратимся к тому предельному случаю проявления монологизма в дуэте, когда одна и та же мелодия и текст произносятся партнёрами одновременно, синхронно, на расстоянии октавы. Репликой при данном способе пения будем считать вокальную партию персонажа (или её фрагмент) до изменения способа реплицирования, например когда одновременное пение становится разновременным или асинхронным. Примером послужит дуэт Княгини и Кудьмы из "Чародейки" (IV акт) — "В лесу растёт". Репликой будем считать вокализацию слов "Кликун трава растёт и кличет смерть, злая смерть". Княгиня приходит к колдуну за смертным зельем, и её ликование, как и ликование её партнёра, доходит здесь до своего апогея. Мелодия, нарочито скупое интонированная повторением только двух звуков, вырывается из уст героев как магическое заклинание, как тайный заговор сообщников. Таким образом, условность, возникающая из-за полного вербального и интонационного параллелизма, поглощается естественностью ситуации их употребления. Однако и сам параллелизм не является полным тождеством, слиянием смыслов: многое зависит от характеристики героя, тембра его голоса, индивидуальных особенностей его поведения на сцене, от того к кому, зачем, с какой целью обращается персонаж, в каких отношениях находятся герои и т. д. В данном случае к старому затворнику-колдуну приходит княгиня. Она переодета в страницу, и Кудьма пытается в характерных "колдовских" тонах речитатива зло читать ей мораль: "того, что в вас, лукавых бабах, лютее зелья не сыскать". Речь "странницы" в ответ гордо, по-княжески обрывается его на полуслове: "Не слушать старого я пса пришла ворчанье!" Естественно, что эти "социальные роли" сохраняются, переходя к дуэту. Инициатива и лидерство здесь принадлежит Княгине — не только потому, что таков рисунок её

роли на протяжении всего действия, но и потому, что она является заинтересованной стороной. Показательны, например, такие моменты, когда этот монологичный "мистический" унисон вдруг прерывается её злобной восклицательной интонацией на слова "погибель", нервозно опережающей во времени ответное восклицание партнёра. Специфика интерпретации музыки дополняется контрастом и характеристичностью голосовых тембров, регистров, образования "звукового пространства" вследствие пения на расстоянии октавы. Все эти различия крайне важны, ибо они сигнализируют о том, что то же самое произносит другой человек, а, следовательно, иначе и принадлежит каждому из них персонально. Поэтому в границах театральной условности дуэт, аналогичный приведённому, и становится специфически оперной формой диалога.

Представим теперь аналогичный пример одновременного пения одной и той же мелодии и текста, к тому же в приму одинаковыми голосами (меццо-сопрано) — дуэт Лариной и Няни из "Евгения Онегина" (I картина) — "Привычка свыше нам дана".

Объективная предпосылка для возникновения различий здесь, таким образом, сведена к минимуму. Но, заключив высказывания своих героев в столь адекватные условия, Чайковский вводит контраст в сам способ реплицирования, а именно: партии исполняются не синхронно, а с некоторым сдвигом во времени. И это вносит в соотношение диалогического и монологического начал существенные коррективы. Сам по себе сдвиг во времени и возникновение поочерёдных повторов, попеременного пения одного и того же направлено на акцентирование тождества. Последнее же становится основой для яркого противопоставления, ибо пение одного и того же материала в последовательности друг за другом уподобляет взаимодействие вокальных партий вопросо-ответной системе в разговорной речи.

Таковы свойства любого канона как музыкальной формы. Однако в дуэтах-канонах Чайковского эти диалогические признаки усилены тем, что здесь со- и противопоставляются не только партии героев в целом, но и отдельные их части. Мелодия таких дуэтов ясно членится на фрагменты — синтаксические

единицы — паузой или цезурой через протяжённый звук. Сами же фрагменты являются относительно законченными, самостоятельными построениями. По этой причине переносы фрагментов (реплик), из одной партии в другую становится особенно рельефным, тем более, что осуществляются они чаще всего во время остановки другого голоса. Именно поэтому сами подобные части образуют реплики (в первом голосе) и контрреплики (во втором), а пение партий напоминает способ диалогического реплицирования. Отсюда видно, что восприятие дуэта такого рода в качестве диалога осуществляется на двух уровнях: горизонтальном, ибо поочерёдный повтор, подчёркивая разнотановость подачи реплик, позволяет поставить их в линейном ряду, в прохождении друг за другом; диалогизация образуется здесь вопросо-ответной формой соотношения реплик; на вертикальном уровне каждая из таких реплик, в отличие от реального диалога, звучит не сольно, а одновременно с репликой партнёра; диалогизация здесь возникла оттого, что в одной и другой партиях звучат различные мелодии, образуя уже не повтор, а контраст.

Но и сама драматургия этого небольшого эпизода — типично диалогического типа. Как известно, в романе Пушкина слова о "привычке" — это двухстрочная кода, которая является образцом неожиданной и остроумной концовки, своеобразной "pointe", завершающей строфу и отмечающей границу и временной интервал между соседними строфами; строки подаются Пушкиным от имени автора. В опере то же двустипие представлено в качестве диалога персонажей, тема которого выносится на обсуждение. В этом отношении драматургия дуэта проходит три стадии: первая — "вынесение" Лариной темы на обсуждение с Няней, при котором партнёры высказывают адекватную точку зрения: "Привычка свыше нам дана" и "замена счастья она"; вторая — подтверждение сказанного "Да так то, так!". Форма канона здесь нарушается, ибо инициатива диалога переходит к Няне, а сами реплики связываются по диалогическому принципу — диалогической скрепкой; третья — общее смысловое "резюме", находящее своё естественное выражение в синхронном пении одной и той же мелодии, причём в терцию. Кроме того,

монологическое начало не характерно в сцене Лариной и Няни для самой ситуации общения, не осложнённой психологической коллизией героев.

Адекватность музыки, текста и даже голосов символизируют стереотипность мышления героев, их собственную привычку изо дня в день повторять одни и те же слова, действия, ничего не имея в укладе жизни, который выработался совместно в течение многих лет.

РОЗДІЛ II. МУЗИКОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ СЬОГОДЕННЯ

УДК 78.071.1: 786.2

М. Бевз

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ І. КОВАЧА. НОТАТКИ ВИКЛАДАЧА

Розглядається фортепіанна творчість відомого українського композитора І. Ковача у контексті еволюції творчого стилю, в ракурсі виконавського та педагогічного аспектів аналізу творів митця.

Рассматривается фортепианное творчество известного украинского композитора И. Ковача в контексте эволюции творческого стиля, в ракурсе исполнительского и педагогического аспектов анализа произведений композитора.

Piano art of the famous Ukrainian composer I. Kovach is viewed in a context of creative style evolution, in the light of accomplishing and pedagogic aspects of analysis of composer's pieces.

Творчість відомого українського композитора І. Ковача¹ (1924-2003) — невід'ємна складова музичного простору України другої половини ХХ століття. Простий перелік написаних ним творів дає яскраву картину напруженої творчої праці: опери "Та, що біжить по хвилях", "Блакитні острови", балети "Північна казка" та "Бембі", оперети "Біля самого синього моря", "Шлях до сонця", "Фіктивний шлюб", три симфонії, п'ять концертних з оркестром, симфонічні увертюри, сюїти, безліч вокальних, хорових та інструментальних творів, що увійшли у репертуар видатних музичних колективів та солістів, звучать у програмах радіо та телебачення.

Становлення творчого стилю композитора проходило у так званий "радянський" період розвитку професійного музичного

¹ Засл. діяч мистецтв України, професор І. Ковач — учень корифеїв харківської композиторської школи В.А. Барабашова, М.Д. Тиця, В.Т. Борисова, В.М. Нахабіна; вчитель В.О. Сирятського, І.М. Приходька, М.Г. Стецюна, В.П. Іванова та ін.

мистецтва. Разом з багатьма іншими чинниками, для цього періоду була властива деяка духовна спільність багатонаціональної держави — СРСР, що породжувала синтетичний образний та інтонаційний стрій музичної мови, органічно засвоєний І. Ковачем, а власний життєвий досвід (він був учасником Великої Вітчизняної війни, кавалером орденів та медалей), наклав суттєвий відбиток на проблематику, що цікавила та хвилювала І. Ковача-композитора: героїзм захисників Вітчизни, любов до рідної землі, перемога світлих ідеалів, тощо.

Фортепіано можна назвати творчою лабораторією митця: першими творами І. Ковача були "Етюд в тріольних ритмах" та "Фантастична соната"; до вступу в консерваторію він підготував п'єси "Вірменський танок" та "Прелюдію", дипломною роботою був концерт для фортепіано з оркестром сі-мінор, що його блискуче виконала М.О. Єщенко у супроводі симфонічного оркестру харківської філармонії; останні твори — альбоми фортепіанних п'єс "По сторінках музичних жанрів" та "Бембі-альбом".

Актуальність дослідження полягає у тому, що у сучасній науково-методичній літературі практично відсутні аналітичні розробки творчого спадку композитора, особливо у виконавському та педагогічному аспектах.

Зауважимо, що першими виконавцями творів харківських композиторів нерідко є харківські музиканти: спільне, так би мовити, "звукове поле", можливість тісного спілкування сприяють досконалому втіленню творчих ідей митців-харків'ян. Так, доброю традицією фортепіанних кафедр ХДІМ ім. І.П. Котляревського, зокрема, кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, є підготовка концертних програм з творів харківських композиторів. За різні часи з великим успіхом виконувались твори В.Т. Борисова, М.Д. Тица, М.В. Кармінського, І.К. Ковача, В.М. Птушкіна, В.М. Золотухіна, О.Б. Гнатовської та ін. Традиційним є виконання викладачами кафедри фортепіанних творів студентів-композиторів (до цього спонукає співтворчість викладача та студента у класі фортепіано над піаністичністю втілення творчих ідей майбутніх митців — представників харківської композиторської школи).

У основу статті покладена спільна робота автора з І. Ковачем над інтерпретацією фортепіанних творів, а також власний педагогічний досвід вивчення п'єс композитора у курсі фортепіано музичного вузу.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість І. Ковача у контексті еволюції творчого стилю композитора, **предметом** — "Дитячий альбом", "Вірменський танок", "Сонатина-пікколо", "Інтермецо", "Концертино" для фортепіано.

Мета статті — привернути увагу викладачів та виконавців до творчого спадку І. Ковача, сприяти використанню фортепіанних творів митця у концертній практиці та навчальному процесі. Реалізації означеної мети сприяє аналіз творів, що розглядаються.

Загальний позитив світосприймання, щирість, експресія, рух — основні характеристики музичного іміджу І. Ковача. Мова композитора у фортепіанних творах відрізняється чіткою логікою формоутворення у поєднанні з безпосередністю музичного висловлення, увагою до гармонійного колориту з особливою схильністю до квартових гармоній, тяжінню до остінатності супроводження, глибинними дослідженнями акустичних властивостей фортепіано.

У "Дитячому альбомі" — першому з виданих творів І. Ковача (1969 р.) один з "китів" професійної музики — танок — представлений композитором досить різноманітно. Цикл складають "Український козачок", "Мазурка", "Вірменський танок", "Полька". Як досвідчений викладач (згадаємо, що до вступу в консерваторію композитор працював у музичній школі), І. Ковач враховує специфіку початкового етапу навчання грі на фортепіано у музичній мові п'єс циклу: яскраві мелодії добре запам'ятовуються, піаністична фактура зручна та корисна з точки зору фортепіанної педагогіки, агогічні та динамічні вказівки, дотримання яких сприятиме оволодінню різноманітними ритмічними малюнками, докладно виписані. Особливістю музичної мови п'єс циклу є також використання альтерованих ступенів ладу, що надає звисну терпкість звучанню, сприяє розвитку гармонійного слуху юного музиканта.

"Вірменський танок" (1974) — калейдоскоп яскравих образів, концертна п'єса середньої складності. Вивчення її доцільно у

старших класах музичної школи, також вона може бути включена до програм з курсу загального фортепіано музичних училищ та вузів. Має чітку структуру — рондо зі вступом та кодою. Драматургічний план побудований за принципом накопичення — кожний епізод — гучніше, яскравіше, фактурніше. Втіленню цієї мети сприяє використання арсеналу крупної фортепіанної техніки — октав, акордів, тремоло, що його використовує композитор у "Вірменському танку".

Тема вступу — розспівна, вишукано гармонізована; відчуття просторової перспективи створює велика відстань між голосами, що в унісон викладають виразну мелодію (тт. 1-11). Рефрен — стрімкий чоловічий танок: короткі мотиви, пружні завдяки пунктирному ритмові, зі ствердними, вольовими закінченнями, у процесі експонування підлягають варіаційній розробці, прикрашаються каденціями, фіоритурами голосів супроводу (тт. 16-19).

Перший епізод (тт. 32-39) — лірична тема, оздоблена мелізмами, інтонаційно споріднена з темою вступу. Контраст повільного розгортання та енергійних закінчень мотивів — одна з драматургічних "знахідок" цієї п'єси. У другому епізоді (тт. 72-88) бурдонні квінти басового голосу підтримують яскраву, життєствердну тему — гімн. Тематичний матеріал наступного епізоду підсилює образну спрямованість переможної ходи, октавні послідовності у протилежному русі, з охопленням майже усіх регістрів роялю, надають святковості, парадності звучанню (тт. 96-110).

Кода на матеріалі вступу, як своєрідна образна арка, цементує форму цієї п'єси.

У зв'язку з розглядом "Вірменського танка" І. Ковача — яскравої за тематизмом, драматургією та, разом з тим, різноманітної з точки зору піаністичної фактури п'єси, окреслимо проблему, що є актуальною для курсу загального фортепіано музичного вузу. Відомо, що рівень мислення та сприймання музики студентами значно випереджає рівень вмінь та навичок у грі на фортепіано, тому питання вдалого, доцільного вибору репертуару, створення програм з цього досить специфічного курсу є дуже актуальними. Виконання творів сучасних компози-

торів, на нашу думку, сприятиме не тільки оволодінню необхідними піаністичними навичками, але й подоланню звисного психологічного бар'єру у виконанні більш складних творів, що складають "золотий фонд" світової фортепіанної літератури. Включення у програму творів композиторів ХХ століття, зокрема, представників Харківської композиторської школи — один з шляхів, спрямованих на максимальний розвиток майбутнього музиканта — професіонала.

Сонатина-пікколо І. Ковача (1978 р.) — справжній шедевр у творчому доробку митця. Проста та щира, разом з тим елегантна, зручна піаністично та зрозуміла за конструкцією. Має тричастинну форму з контрастною середньою частиною. Музичний матеріал експозиції та репризи складає безпосередня, дуже органічна тема, що, як м'яч, котиться з вершини-витоку на тлі остинатної фігурації супроводу (тт. 1-8). Варіантні закінчення мотивів, синкопований метр, хроматизація мелодики не дають заслабнути увазі слухачів. Динамічний план побудований за принципом контрастного співставлення, що надає темі то прохального, то наполегливого характеру. Середня частина — *Quasi Cadenza* — фантастичний, казковий світ: час зупинився, немає розподілу по тактах, тільки власна тривалість звуку має значення. Складні септакорди "обтяжені", як гроно, секундами (секунда у цьому розділі — інтонація-загадка, стимул подальшого розвитку), секундові зітхання у верхньому регістрі, сміливі співставлення зручностей, динаміки, ритмічна різноманітність-пунктир, синкопи, фермати, тощо — усі ці чинники створюють атмосферу казки, пробуджують уяву виконавця. Згадаємо А. Пушкіна: "Там чудеса, там леший бродит...".

У репризі початковий образ, як варіант динамізації форми, спочатку викладається у повільному русі, збільшених тривалостях та контрастній динаміці (*ppp*), що надає темі не грайливого, а сумного характеру. Повернення експозиційної швидкості (*Allegretto*) та початкового типу викладення тематичного матеріалу створює драматургічну арку, цементує форму. На жаль, ця сонатина існує тільки в рукопису, передається, як би мовити, з рук в руки, і широкий загал українських викладачів та

виконавців не має змоги докладного знайомства з цим чудовим твором.

"Інтермецо" (1980 р.) — вдалий внесок Ковача у ансамблевий фортепіанний репертуар.

Чітка структура, яскравий тематизм, вміле використання оркестральних можливостей роялю, драматургія руху, боротьби, перемоги — особливості цього твору. Це музика дії, музика життя. Тричастинна форма з контрастною середньою частиною. Головний лейтмотив — лейтмотив руху — остинатна фігурація восьмих супроводу, на тлі якої розгортаються усі тематичні побудування експозиційного та репризного розділів. Перша тема — наступальна, дещо механістична. Рояль трактований як ударний інструмент (тт. 6-20). Друга (тт. 21-26) — викликає асоціації з мелодикою "Концертино" Д. Шостаковича — світла та енергійна, сповнена оптимізму. Розвиток — гармонійний та теситурний, тема переможно "завойовує" віддалені тональності, збирається від До-мажору до Сі-бемоль-мажору, у кульмінації, у контрапунктичній єдності триумфально проводяться обидві теми експозиції. "Інтермецо" є яскравим прикладом використання І. Ковачем поліфонічних прийомів музичного письма (хоча суто поліфонічних творів в його доробку немає) — стрети, органі пункти, канонічне проведення тем, тощо. У поєднанні з умілим використанням акустичних можливостей роялю створюється ефект величезного об'єму звуку, стереозвучання. Контрастна середина (5) — зона суворості, пафосної скорботи. Мужня, декламаційного характеру тема з інтонаціями ритмоформули маршу, повільно розгортається на тлі літавр супроводу. Стретне проведення теми у різних регістрах роялю сприяє напруженості інтонування, поступове "обростання" підголосками природно збільшує об'єм звучання та його забарвлення, додання передзвону (7 цифра) надає блиск та урочистість кульмінаційному проведенню теми-гімну.

Реприза віддзеркалює тональний план експозиції — від Сі-бемоль-мажору до До-мажору у низхідному секвентному русі; ствердження у репризі основної "оптимістичної" тональності — До-мажору — символізує верховенство світла, енергії, загального позитиву світосприймання. Декілька слів про музичну фактуру

твору: майстерність володіння І. Ковачем прийомами оркестрового письма у повній мірі виявлена у цьому творі: групи інструментів (ударні, мідь, струнні, тощо) втілені у відповідному окрасі регістрів роялю, докладно виписані агогічні та динамічні вказівки чітко спрямовують роботу виконавця до досягнення необхідного автору звукового ідеалу.

Розглянемо "Концертино" для фортепіано з оркестром (1971 р.) у авторському перекладі для фортепіано соло.

Жанр розгорнутої інструментальної п'єси, що за різноманітністю тематизму, прийомів композиторської техніки, симфонічним засобам розвитку музичного матеріалу наближається до жанру концерту, виявився дуже органічним, вдалим для композитора. "Першою ластівкою" було концертино для скрипки з оркестром, що його створив І. Ковач для участі у III міжнародному конкурсі композиторів ім. Г. Венявського. висока оцінка журі — II премія (підкреслимо, що І. Ковач став першим з українських композиторів лауреатом цього конкурсу) — надихнула композитора на створення низки п'єс цього жанру.

Концертино для фортепіано — віртуозна, досить складна п'єса, наповнена яскравими темами-образами, вражає сміливим поведінням І. Ковача з фортепіанною фактурою. Можна з упевненістю сказати, що увесь арсенал піанізму вміло використаний композитором у цьому масштабному творі. Форма твору — вільна з ознаками рондо-сонати.

Жорсткодисонантні акорди-кластери вступу є лейтмотивом. З'являючись у розробці та коді, він слугує єдності форми. Перший розділ, умовно назвемо його головною партією (тт. 4-65), має просту тричастинну форму за динамічною репризою. В крайніх розділах експонується та підлягає розвитку хроматизована, інтонаційно загострена, дуже моторна тема, що рухається на тлі остинатної фігурації супроводу та створює ефект безперервності, стрімкості руху. Остинатна фігурація шістнадцятих супроводження — теж лейтмотив невпинності, дієвості музичного розвитку, пронизує майже всю музичну тканину "Концертино". Жорстка дисонансність — кластерів вступу, інтервалики супроводження у посднанні з хроматизованою мелодією у гучній динаміці викликає драматургічну напругу, що потребує

розв'язання, але... Друга тема (тт. 22-45) "схована" в септакордах кварто-квінтової будови, що активно рухаються в унісон, охоплюючи віддалені регістри роялю, дуже складного ритмічного малюнку, є кульмінацією розділу. Рояль використовується як ударний інструмент з великими шумовими можливостями — літаври басів, мідь, дзвони у верхньому регістрі, тощо. Педалізація слугує підсиленню звукових ефектів, але не в розділах "secco".

Динамізація репризного побудування (тт. 45-65) здійснена за рахунок варіантного закінчення мотивів, змін у партії супроводу-*pizzicato* восьмих замість безперервної фігурації 16-х природно уповільнюють рух та дещо розріджують звучність. Повернення лейтмотиву вступу окреслює межі цього розділу. Підкреслимо, що деяка калейдоскопічність є особливістю композиторського почерку І. Ковача. Усі розділи, усі музичні побудування мають чіткі категоричні закінчення; в жодному творі композитора для фортепіано немає плавних переходів, а тим більше об'єднуючих побудов.

Побічна партія теж складається з двох елементів: перша тема — широкого дихання, інтонаційну своєрідність, "спустошену напруженість" надає їй смілива альтерація, широкі ходи на дисонуючі інтервали. У поєднанні з інтенсивним розвитком супроводження, що виконує функцію протискладення, вона нагадує розгорнуті ліричні теми С. Прокоф'єва (тт. 65-76). Друга — драматична, пафосна, декламаційна (тт. 77-92). Повернення лейтмотиву руху у партії супроводження, октавні подвоєння, стретне проведення теми у верхніх голосах на тлі гостродисонуючих кластерів басу створюють неабияку інтонаційну напругу. Повернення лейтмотиву вступу — кордон між експозиційним та розробковим розділами.

У розробці максимально загострюються контрасти: розділ *Barbaro marcatisissimo* побудований на мотивних конструкціях обох елементів головної партії, що підлягають сміливому фактурному розвитку: моторність, механістичність фонового руху підтримує фрагментарні проведення мотивів експозиції; як звукооб'ємні чинники, використовуються прийоми мартеллато, гліссандо, тремоло, каденції тощо. Провідна роль належить біогенно пульсуючому ритму та гармонії. Драматургічний

розвиток здійснюється шляхом накопичення зручностей, динамічним "вузлом" є кульмінаційне проведення декламаційного елемента теми побічної партії.

Реприза динамізована за рахунок інтенсивного фактурного розвитку — ущільнення акордових вертикалей, охоплення усіх регістрів роялю, стретного проведення тем головної та побічної партій у октавному подвоєнні супроводження. Музичним матеріалом коди є другий елемент головної партії; зміна ритмічного малюнку — тріолі замість четвертних на одиницю часу, сприяє відчуттю збільшення швидкості руху. Могутні кластери вступу завершують твір.

Стислі рамки статті не дозволяють більш докладно зупинитися на редакційних питаннях виконання фортепіанних творів І.Ковача — це прерогатива посібника, наша мета — привернути увагу до фортепіанного спадку композитора, підкреслити безумовні чесноти творів митця, позитивне, життєствердне наповнення його музики.

Література

1. Куколь Г. *Шлях до сонця* // *Українські композитори — лауреати комсомольських премій*. — К.: 1982. — с. 85-91.

2. Тишко Н. *Ігор Ковач. Творчі портрети укр. композиторів* // — К.: *Музична Україна, 1980*. — 52 с.

СУДЬБА КАДЕНЦИИ В РОМАНТИЧЕСКОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА, И. БРАМСА)

Рассматривается феномен отсутствия каденции во многих образцах фортепианного концерта XIX века. Анализируются индивидуальные особенности сочинений Ф. Мендельсона и И. Брамса, приводящие к отказу от каденции.

Розглядається феномен відсутності каденції в численних зразках фортепіанного концерту XIX століття. Аналізуються індивідуальні особливості творів Ф. Мендельсона та І. Брамса, що призводять до відмови від каденції.

The phenomenon of cadence lack is considered in many examples of piano concertos of the XIXth century. The individual peculiarities of compositions by F. Mendelsohn and J. Brahms, which permit to abandon the cadence, are analysed.

Настоящая статья представляет собой часть исследования, посвященного каденциям в фортепианных концертах западно-европейских композиторов XVIII — XIX столетий. Ученые [5; 6] называют каденцию "вершиной в развитии концертного соревнования, ... одной из самых заветных кульминаций" [5, с. 248]. Однако при изучении концертов романтической эпохи исследователь сталкивается с парадоксальной ситуацией: в большинстве из них каденция в традиционном ее понимании, то есть достаточно объемный сольный эпизод, расположенный после репризы сонатного *Allegro* и демонстрирующий искусство импровизации и виртуозное мастерство солиста, отсутствует. Более того, И. Кузнецов, выделяя в своей классификации тип "блестящего виртуозного концерта", прямо указывает на отказ от каденции как его атрибутивный признак [3, с. 15], никак, однако, его не комментируя. Этот факт остается вне активного интереса и других исследователей, вследствие чего сложившаяся ситуация до настоящего времени не получила научного объяснения и оценки. В музыковедческой литературе, освещающей романтический концерт, основное внимание уделяется

описанию индивидуального подхода каждого из композиторов к данному жанру, делается акцент на новаторских открытиях каждого из них. Попытка проследить эволюцию жанра концерта в целом делается в диссертационном исследовании Я. Торгана [6]. Но этот аспект становится вспомогательным для освещения основной темы работы; кроме того, автор сознательно ограничивает временные рамки исследования первой половиной XIX столетия. Так как каденция является неотъемлемой частью формы концерта, специфическим признаком самого жанра, возникает необходимость выявления тех факторов, которые способствовали отказу ряда композиторов от ее использования.

Таким образом, **актуальность** статьи заключается в раскрытии феномена отсутствия каденции в ряде концертов композиторов-романтиков. Ее **новизна** состоит в подходе к анализу музыкального материала сквозь призму качеств, присущих каденционным построениям. **Объектом** статьи выбраны первые части фортепианных концертов Ф. Мендельсона и И. Брамса; **предметом** исследования становится степень реализации в масштабах сонатных Allegri свойств, изначально характеризующих каденцию (виртуозности и импровизационности партии солиста, солирования), а также специфический для сложившейся ситуации подход к вопросам формообразования и организации тематизма. Таким образом, в **задачи** статьи входит: вскрытие объективных причин, под влиянием которых кардинально меняется подход композиторов к исследуемому явлению, на основе анализа музыкального материала и выявления тех его свойств, которые компенсируют отсутствие каденции.

Главным и определяющим моментом в новом отношении к каденции в XIX веке становится изменение мировоззрения художников. На смену показа объективной реальности, диалога героя и общества, присущего эстетике Просвещения и классицизма, в эпоху романтизма приходят интимное лирическое высказывание, чрезвычайно острая психологизация образов, доминирование субъективных ощущений. Возникшая историко-культурная ситуация опосредованно отражается в поэтике сольного концерта, ролевых функциях solo и tutti.

Не менее существен сдвиг, происшедший в сфере исполнительской деятельности. Выделяясь в эпоху барокко и, частично, классицизма, лишь как составляющая многогранной деятельности музыканта, а затем — в качестве компенсации предыдущего этапа — реализуясь в нарочито показательной виртуозности, профессия исполнителя постепенно специализируется, приобретает определенные рамки, в которые не вписываются понятия импровизации и сочинительства. Более того, композиторы, отделенные отныне от слушателей "посредником", ограничивают постороннее "вмешательство" в свои сочинения, тщательно выписывая весь музыкальный материал. Присущая каденции "устность", становясь лазейкой для исполнительского произвола, неподвластности воле автора, естественно оказывается "под подозрением".

Еще одним важным моментом является совершенствование фортепиано, которое в XIX столетии приобретает привычную нам форму. Существенно возрастают колористические и фактурные возможности инструмента. Необходимо также отметить особую смысловую нагрузку, которую он приобретает у композиторов-романтиков. Ведь фортепиано — единственный инструмент, который не дублируется в симфоническом оркестре. Рояль и оркестр становятся равноценными, полноправными партнерами по объему, плотности и силе звучания. А солирующее фортепиано не сравнится ни с одним из инструментов по богатству тембров и красок, которые становятся для романтических художников одним из главных средств выразительности. Таким образом, фортепиано оказывается незаменимым не только для сольного лирического высказывания, но и для представления самой идеи концертности — подлинно паритетного [3] соревнования-соучастия партнеров с точки зрения возможностей солирующего инструмента и оркестра. В отличие от дирижера, "играющего на оркестре" вне тактильного контакта с источником звука, пианист распоряжается тембровым богатством фортепиано непосредственно, в принципе не needing ни в каких партнерах; тем самым, он оказывается подлинным властелином звукового "космоса", реализуя присущую романтизму идею самоутверждения, в конечном счете —

созданный творцами XIX столетия "миф о человеке". Можно утверждать, что фортепианный концерт этого времени ассоциируется с понятием романтизма как наиболее соответствующий присущему его представителям звукоощущению.

Естественно, что в связи с названными обстоятельствами меняется отношение и к самому жанру инструментального концерта. Он оказывается на одной иерархической ступени с симфонией и сонатой, а, следовательно, уже не является "чем-то средним между "развлекательным" и "серьезным" искусством"¹. Повышается уровень содержательности жанра, расширяется круг присущих ему образно-выразительных средств. Одним из проявлений этого процесса становится симфонизация концерта. Симптоматично, что в Пятом концерте Бетховена, в котором она вступила в активную фазу развития, авторская каденция получает новый облик и вписана в основной текст.

Как видим, все компоненты, слагающие феномен музыкального искусства, подвергаются в рассматриваемый период значительным изменениям. Повышенное внимание в эпоху романтизма к индивидуальности художника, его личной трактовке того или иного явления обуславливает индивидуальность композиторского подхода к жанру фортепианного концерта. Тем более симптоматично единодушие многих авторов в отказе от каденции в том виде, в котором она существует в классическом концерте. В качестве образцов жанра избраны произведения, созданные в широких хронологических границах: фортепианные концерты Ф. Мендельсона (1832, 1837-1838) и И. Брамса (1854-1859, 1878-1881).

Подробный анализ музыкального материала Первого концерта Ф. Мендельсона (*g-moll*, *op. 25*) позволяет сделать некоторые выводы относительно трактовки композитором свойств концертного жанра. На протяжении всего сочинения главным "действующим лицом" является пианист, которому поручается значительное количество сольных выходов фортепиано во всех разделах формы. Уже во вступлении большая часть музыкального материала (12 из 19 тактов) поручена фортепиано,

¹ См. письмо В.А.Моцарта к отцу 28.12.1782: Abert H. *Op. Cit.*, s. 166.

аналогичная ситуация происходит в зоне главной и побочной партий. Такое же соотношение партий солиста и оркестра сохраняется на протяжении разработки и репризы первой части. Кроме того, роялю дается определенное преимущество при демонстрации нового тематического материала: главная и побочная темы вначале звучат у него, затем инициатива передается оркестру.

Хотелось бы также отметить довольно необычное начало концерта: вместо оркестровой экспозиции (то есть ожидаемого длительного звучания *tutti*, в котором слушатель имел бы возможность познакомиться с основным тематическим материалом еще до появления солиста) концерт открывается ярким, эффектным вступлением, где ведущая роль принадлежит пианисту. Конечно же, в практике классического концерта есть примеры разделов, несущих на себе функцию вступления, в которых участвует солист.² Чаше такие разделы строятся на материале одной из тем концерта (К. 271, *Es-dur* Моцарта, Четвертый Бетховена) или же имеют исключительно "декоративную" функцию, состоящую в привлечении внимания слушателя к началу произведения.³ Кроме того, сразу после такого вступления следует оркестровая экспозиция. Здесь — иная ситуация: вступительный раздел интонационно насыщен и органично вписывается в общий контекст. Можно даже проследить определенную драматургическую линию, образуемую логикой развития этого материала: интонации вступления появляются непосредственно в экспозиции, разработке и репризе первой части, а также в финале концерта. К тому же, в данном сочинении Ф. Мендельсон, на первый взгляд, полностью отказывается от принципа двойной экспозиции: сразу после вступления расположено *solo* пианиста, демонстрирующее тему

² Например, Концерт *Es-dur*, К. 271 В.А. Моцарта, Четвертый и Пятый концерты Л. Бетховена.

³ Многие исследователи [1; 2] упоминают о так называемых *Eingang* — вступлениях в концертах В.А. Моцарта и его современников, не зафиксированных в основном тексте, но сочиняемых композиторами и исполнителями. От каденций *Eingang* отличаются значительно меньшими размерами и отсутствием тематических элементов.

главной партии. Но при более внимательном анализе обнаруживается любопытная ситуация: оркестровое *tutti* с материалом главной партии возникает уже после проведения ее пианистом. Так, композитор меняет местами традиционный порядок "выхода" участников концертного состязания, отдавая явное предпочтение солисту, оркестр же выступает здесь в качестве ведомого, подхватывающего "речь" собеседника.

Еще одним важным моментом является найденный Ф. Мендельсоном баланс между партиями фортепиано и оркестра, позволяющий выгодно осветить и тембр солирующего инструмента, и виртуозные качества пианиста. На протяжении анализируемой части обнаруживаются несколько типов сочетания партий: все тематические элементы у фортепиано звучат или *solo*, или при гармонической поддержке оркестра; когда же темы поручены оркестру — филигранные пассажи солиста ему искусно аккомпанируют. Прекрасным примером мастерства инструментовки Ф. Мендельсона служит разработка, которая строится на проведении оркестром темы побочной партии в дуэте с виртуозными пассажами солиста. Благодаря использованию только струнных и деревянных духовых инструментов, а также общей динамике *pianissimo* возникает идеальное сочетание партий фортепиано и оркестра, при котором одинаково хорошо прослушиваются оба пласта музыкальной ткани: тематические элементы и непрерывное движение шестнадцатых. Вследствие такого подхода на протяжении всей первой части можно не только наблюдать эффект "прозрачной" фактуры, но и по достоинству оценить изобретательность композитора по отношению к виртуозной стороне материала, преподносимого солистом. При кажущейся простоте схем, каждое виртуозное построение имеет свои микронюансы, вытекающие из особенностей тематизма. Насыщенность виртуозными элементами требует от солиста высокого уровня технического мастерства.

Выявленные особенности сонатного *Allegro* Первого концерта Ф. Мендельсона отнюдь не противоречат жанровым установкам, но являются следствием процесса эволюции концерта в романтический период. Однако концентрация этих качеств настолько высока, что потребность в каденции, как

разделе формы, аккумулирующем в себе такие свойства концертного жанра, как сольность, виртуозность и импровизационность партии солиста, не возникает.

Более того, словно полемизируя с традиционным отождествлением сольного эпизода в концерте с виртуозной каденцией, композитор делает неожиданный драматургический "ход". Следуя композиционным закономерностям классической концертной формы, после небольшого, продолжающего кульминацию в репризе, *tutti* на выдержанной доминантовой гармонии должна появиться каденция солиста. Однако, исходя из логики строения цикла по принципу сквозного развития, Ф. Мендельсон осуществляет переход от одной части к другой посредством приема *attacca* и связок, обеспечивающих непрерывность драматургического процесса. В таких условиях каденция, ассоциирующаяся с окончанием, завершением музыкальной формы, была бы неуместной, нарушив непрерывность развертывания событий.

Уже в заключительном *tutti* первой части появляется предвестник финала — ритмоинтонационная формула из оркестрового вступления, которую внезапно прерывает речитатив фортепиано. Сразу же меняется внутреннее состояние, характер музыки: возникает контраст драматургических планов — крупного (речитатив) и общего (предшествующие ему реплики оркестра). Интимность высказывания словно "выпадает" из жанрового контекста сочинения, скорее ассоциируясь с лирической миниатюрой, чем с парадной репрезентативностью концерта. Здесь звучит "*inner Stimme*" (выражение Р. Шумана), особенно неожиданный вследствие обмана слушательского ожидания. Так Поэт на короткий миг вытесняет Артиста, время словно останавливается, позволяя вслушаться в каждый интонационный оборот фортепианных реплик. В проекции на последующее движение музыкального сюжета происходит мгновенное "переключение" слушателя в образную сферу медленной части, которая начинается с той же интонации, но уже в трехдольной пульсации. Здесь длинная фраза дробится паузами, сближаясь с мелодией доверительной разговорной речи. Таким образом, при большой смысловой

нагрузке, наделенности функцией "тихой" кульминации сонатного *Allegro*, этот эпизод не отвечает задачам каденционных построений: показа виртуозного мастерства солиста или работы с тематическим материалом, а сам "выход" пианиста без оркестровой поддержки не связывается с демонстрационной эстрадной эффектностью.

Во Втором концерте Ф. Мендельсона (*d-moll, op.40*) можно наблюдать своеобразную эволюцию отношения композитора к диалогу и соревновательности в рамках концертного жанра. Хотя форма обоих концертов строится по одному и тому же принципу, ее интерпретация в каждом из них различна, существенные изменения происходят внутри самих разделов.

Определяющим для композиции произведения является принцип диалогичности: оркестр активно участвует в развитии тематического материала не только в *tutti*, но и практически во всех разделах экспозиции. Таким образом, общение фортепиано и оркестра выступает одним из формообразующих факторов и становится важной составляющей в построении драматургии целого. Начиная со вступления, происходит интонационное взаимопроникновение партий солиста и оркестра, причем диалог реализуется на уровне внутритематических преобразований: каждая тема, даже каждая интонация приобретают свою индивидуальную окраску в зависимости от инструмента или группы инструментов, которому она поручена в данный момент. Материал, звучащий в оркестре более собранно и организованно, фортепиано преподносит в виде свободной импровизации. Такой трактовке концертного ансамбля способствуют и авторская ремарка *quasi a piacere* во вступительном разделе, и искусное заполнение мелодической линии главной темы блестящими пассажами, которые уже не ограничены исключительно аккомпанирующей функцией, а с помощью коротких звуковых всплеск *forte-piano* или *sforzando* дают импульс для дальнейшего развития материала. Неожиданное появление темы побочной партии в зоне заключительной также в определенной степени непредсказуемо, противоречит логике композиционного построения, а, следовательно, является моментом импровизации, выписанным самим автором.

Тема побочной партии, в отличие от остального материала, целиком поручена солисту. На протяжении всей части оркестр ни разу не участвует в развитии тематизма. Таким образом, побочная тема является как бы "визитной карточкой" солирующего инструмента, его дополнительным сольным выходом, который появляется не на заключительном этапе концертного "действия", а гораздо раньше ожидаемого времени.

Еще одним интересным моментом является необычное решение разработки, где все развитие построено на использовании полифонических приемов. Трехголосный канон струнной группы, которым начинается раздел, продолжает рояль уже в двухголосии. Если первые две фразы изложены простым каноном в партиях обеих рук, то третья, кульминационная волна выглядит как "разговор" постоянно перебивающих друг друга собеседников: неоднократное повторение нескольких первых звуков фразы совместно с активным модуляционным процессом приводит к созданию эффекта многоголосия и иллюзии оркестрового звучания инструмента. Невольно возникает аналогия с некоторыми каденциями Моцарта и Бетховена, где полифонизация материала также становилась одним из главных средств развития музыкальной мысли.

Несмотря на возросшую роль оркестра, все утверждения относительно виртуозных качеств партии фортепиано, проявлений сольности, о которых говорилось при анализе Первого концерта, в полной мере относятся и ко Второму.

Отсутствие каденции в обоих концертах обусловлено также специфическим построением формы в целом. Лирические связки-переходы, предвосхищающие образную сферу медленных частей, с одной стороны располагаются на месте традиционной каденции, сохраняя, тем самым, присущий сонатным *Allegri* концертов алгоритм смены композиционных событий, с другой — требуют от исполнителя решения совершенно иных драматургических задач. Исполнительская стратегия должна складываться из понимания художественных устремлений композитора, направленных на непрерывность становления музыкальной мысли при сохранении принципа многоаспектного контраста, присущего циклическим произведениям классико-романти-

ческой эпохи и специализированного в современном сознании представлением о двуликости человека и мира. Тем самым, проблема формы-структуры, так же, как вопрос об атрибутивных признаках концерта, подчиняется, в конечном счете, мирозерцательной позиции автора, индивидуальным свойствам его творческой личности.

Аналогичные причины объясняют отсутствие каденции и в Первом концерте И. Брамса (*d-moll*, *op. 15*). Так, в первой части выделяется шесть тематических образований: две темы главной партии и две — побочной (у оркестра и солиста разные), а также связующую и заключительную. На первый взгляд в этом нет ничего необычного: такова специфика концертной формы. Но своеобразие "жизни" каждой темы, интонационная и фактурная насыщенность музыкального тематизма в целом обуславливают такую плотность концертного диалога и общей драматургической канвы, которая вступает в противоречие с родовыми качествами каденции.

Так, рассматривая темы главной партии на протяжении всего концерта, можно обнаружить особую линию их развития. Тема оркестровой экспозиции дает импульс для всего дальнейшего развития как в интонационном, так и в ритмическом отношении. Вторая тема является фактическим *solo* пианиста, так как на протяжении первых десяти тактов его мелодию сопровождают только литавры. После выхода солиста уже у обоих участников концертного диалога вновь звучит первая тема. В репризе — прямо противоположная ситуация: вначале на выдержанных гармониях оркестра в изложении солиста звучит первая тема главной партии. Затем роли партнеров в музыкальном диалоге меняются местами — и некоторое время пианист поддерживает ее мощными октавными ходами и виртуозными пассажами. Яркое изложение первой темы приводит и к кульминации второй темы, также порученной оркестру. Далее в оркестре попеременно звучат интонации обеих главных тем, пока солист не восстанавливает равновесие, предлагая слушателю свою репризу второй темы. Кода первой части также построена на материале обеих тем главной партии.

Интенсивная разработка главных тем выражается не только в частоте их появления, но и различных вариантах сочетания их исполнителей. К концу первой части концерта практически невозможно определить, какая из двух тем ассоциируется со звучанием оркестра, а какая — солиста, так как в их развитии активно участвуют оба партнера.

Еще более интересная ситуация складывается в побочной сфере. В оркестровой экспозиции достаточно четко определяются темы как связующей партии, так и побочной. Первая из них готовит образное состояние нового раздела, являя собой резкий интонационный контраст предшествующему (нисходящие секундовые ходы противопоставляются движению по звукам аккордов). Побочная партия выделяется, кроме того, еще и необычным тональным сочетанием: она написана в *b-moll*, то есть в тональности минорной VI ступени. Обе темы звучат также и во второй экспозиции, уже в совместном изложении. Казалось бы, все условия построения формы соблюдены: четко обозначены две контрастирующие образные сферы. Но во второй экспозиции композитор предлагает неожиданный поворот: возникает сольный эпизод, демонстрирующий вторую побочную тему и тему заключительной партии (обе — в *F-dur*, параллельной основному *d-moll*). Помимо ладового (минор — мажор) и интонационного (в основе не нисходящее, как во всех предыдущих темах, а восходящее движение) контрастов этот эпизод интересен еще и тем, что на протяжении девятнадцати тактов пианист солирует без какого-либо участия оркестра. Данный раздел в сжатом виде демонстрирует направление последующего развития, так как после звучания заключительной темы у фортепиано оркестр подхватывает инициативу — и снова проводятся вторая побочная и заключительная. *Solo* фортепиано предстает здесь, с одной стороны, своеобразным зерном, из которого "прорастает" заключительная фаза экспозиции; с другой стороны — моментом сольного высказывания пианиста, привносящим элемент неожиданности, импровизационности в закономерный порядок изложения тематизма. Фактурное изложение заключительной партии представляет собой объединение тематических элементов, которые впоследствии будут

излагаться у оркестра, и триольного аккомпанемента, линию которого продолжит фортепиано. Аналогичная ситуация складывается и в репризе.

Таким образом, отсутствие каденционного построения в анализируемом концерте достаточно оправдано самим подходом к изложению тематизма. Количество экспонируемых солистом тем с традиционных четырех увеличивается за счет материала оркестровой экспозиции до шести. Все звучащее пространство концерта занимает показ и активное развитие тематического материала. В тех эпизодах, где эта функция поручена солисту, участие оркестра сводится к минимуму. Принцип сольности в полной мере реализуется в самостоятельных "выходах" фортепиано аналогично традиционной каденции. Однако их место расположения в композиции, соответственно, функция в музыкальной форме, присущий им характер тематизма, целевые установки не совпадают с назначением и свойствами концертной каденции, вследствие чего сольность становится носителем личностного лирического высказывания, образует "крупный план" драматургии.

Еще одним важным моментом в описываемой ситуации является специфика брамсовской фактуры: двойные ноты, октавная и аккордовая техника, трели на октавах, полиритмия, скачки на большие интервалы, полифонические приемы создают значительные технологические трудности для исполнителя. Следовательно, потребность в каденции, как в эпизоде, позволяющем продемонстрировать виртуозное мастерство солиста, не возникает. Понятия "фактура Брамса" и "виртуозность" в каком-то смысле являются синонимами. Хотелось бы подчеркнуть, что виртуозность (а, следовательно, и сама фактура) в сочинениях Брамса несколько отличается от аналогичного качества произведений Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Листа. Использование композитором всех вышеперечисленных технических приемов подчиняется лишь одной цели: наиболее полному воплощению внутреннего содержания музыкального произведения. Виртуозность у Брамса — качество вспомогательное, подчиненное композиторскому замыслу.

Четырехчастный цикл Второго концерта И. Брамса (*B-dur*, *op.83*) определяет масштаб драматургических задач, которые ставил перед собой композитор в стремлении приравнять жанр фортепианного концерта к симфонии. В данной ситуации не вызывает сомнений тот факт, что трактовка функций солирующего инструмента также требует принципиально нового подхода. Фортепиано становится не просто равноправным участником концертного диалога, а имеет все основания называться "инструмент-оркестр". По сути, слушатель имеет возможность наблюдать соревнование или диалог двух партнеров, обладающих равноценными возможностями для выражения содержания, соответствующего симфоничности замысла анализируемого концерта. Следовательно, такие понятия, определяющие каденцию, как солирование, виртуозность и импровизационность, также реализуются на новом уровне. Отсюда вытекает вопрос о степени важности этих качеств на протяжении всего концерта и необходимости их дополнительной концентрации в пределах обособленного каденционного построения.

Уже самое начало первой части концерта не противопоставляет солиста и массу *tutti* и решено в виде дуэта-диалога солирующей валторны и рояля на материале темы главной партии. После двух коротких реплик второй элемент главной темы проводится у струнных и деревянных духовых инструментов. Общая динамика этого эпизода не выходит за рамки *mezzo piano*. Ярким контрастом предстает следующий развернутый сольный эпизод фортепиано импровизационного характера, основанный на оборотах темы побочной партии. Интонации нисходящей малой секунды в октавном изложении в партии правой руки противопоставляются стремительным восходящим пассажам в партии левой. Состояние порывистости, неустойчивости усиливается благодаря активному модуляционному процессу: на протяжении первых шести тактов тональность меняется три раза. Следующие одиннадцать тактов демонстрируют тему побочной партии и различные ее фактурные варианты. В целом весь вступительный раздел перед оркестровой экспозицией с одной стороны, направлен на показ основного тематического материала, с другой — сразу же определяет

различные ипостаси, в которых предстает солист: как "собеседник" в начале и как главное действующее лицо в сольном выходе.

Оркестровая экспозиция в более сжатом виде еще раз представляет темы главной, побочной, а также заключительной партий. Появление пианиста с материалом главной партии снова сольно; в двадцатитактовом разделе, построенном на первом элементе главной партии, только последние семь тактов проходят в полноценном диалоге с оркестром. Второй элемент главной партии по типу изложения напоминает начало концерта — только теперь вместо валторны "собеседником" фортепиано являются скрипки. Последнее слово в диалоге остается за пианистом: его реплики заканчиваются виртуозными пассажами, как бы растворяющимися тематизм.

Проведение темы побочной партии в экспозиционном разделе практически полностью поручено оркестру. Лишь в девятом такте солист краткой репликой отвечает партнеру, а затем короткими блестящими пассажами окутывает звучащую у оркестра интонацию малой секунды, знакомую слушателю еще по материалу вступления. Тихой кульминацией побочного раздела является переключка фортепиано и оркестра, воспроизводящая эту же интонацию. В целом, в отличие от вступления, где побочная тема представала в интерпретации солиста в ярком, драматичном облике, экспозиция первой части предлагает совершенно иное ее образное наполнение. Данный раздел демонстрирует брамовскую лирику с элементами скерцозности.

Интонация нисходящей малой секунды составляет музыкальный материал и связки-перехода к теме заключительной партии, основная нагрузка в которой снова ложится на пианиста. *Solo* фортепиано возвращает слушателя в драматическую сферу благодаря яркой динамике, акцентам, насыщенной фактуре. Затем композитор использует диалог солиста и оркестра; причем реплика пианиста звучит сольно, а ответ оркестра обрамляется виртуозными пассажами рояля. Начало заключительной партии вновь поручено фортепиано. В основном аккомпанемент оркестра ограничивается *pizzicato* струнной группы, и лишь при подходе к кульминации оркестровая фактура становится мощной поддержкой для солиста. Драматургическую вершину заключи-

тельного раздела образует возвращение начального мотива главной темы, унисоном звучащего у оркестра и солиста.

Разработка практически целиком построена на полноценном диалоге участников концертного соревнования. На протяжении всего раздела нет ярко выраженных сольных эпизодов фортепиано, наличием которых так изобилуют экспозиция и реприза. Хотя последовательность тематических событий аналогична вступлению концерта, фактура уже второго эпизода (основанного на интонациях побочной темы) рассредоточена между партиями фортепиано и оркестра. Данная ситуация распространяется на весь раздел. Структура репризы практически не отличается от экспозиции. Хотелось бы только отметить увеличение зоны звучания главной партии: 17 тактов оркестр проводит главную тему на фоне непрекращающихся виртуозных пассажей фортепиано и только после этого передает инициативу солисту. Так, композитор, с одной стороны, создает новый колорит в представлении уже знакомого материала, с другой — активно задействует солиста в этом процессе, не позволяя прерваться звуковой линии фортепиано.

Кода первой части концерта поражает своим размахом. Несмотря на то, что вся она построена на теме главной партии, на протяжении 45 тактов четко выделяются несколько разделов, раскрывающих новые грани образного содержания тематизма. В первом эпизоде усиливается виртуозное начало в партии фортепиано: на фоне первого мотива главной темы звучат пассажи ломаными октавами, в которых угадывается гибкая мелодическая линия. Основой для нее служит постоянная пульсация пунктирного ритма в левой руке, дополнительно усложненная трелями. При точном соблюдении авторской динамики (*sempre pianissimo*) этот эпизод представляет собой серьезную техническую трудность. Следующий раздел продолжает ту же тенденцию, только виртуозными моментами (аккордовая техника, *martellato*, скачки) наполняется сам тематизм: первый элемент темы главной партии. Звучание рояля знаменует появление ее второго элемента. На протяжении четырех тактов партия фортепиано представляет собой "микрo-партию", в которой объединяются мелодическая линия и

аккомпанирующие пассажи; оркестр сопровождает тему коротким *pizzicato* струнной группы. Вскоре у солиста остается лишь сопровождение, а оркестр продолжает развитие и ставит последнюю кульминационную точку. Заключительное проведение темы заполняется виртуозными трелями и аккордовым *martellato* фортепиано.

Таким образом, можно утверждать, что во Втором концерте И. Брамс создает оригинальную модель концерта, как наивысшего проявления симфонизации жанра, которая подразумевает не только активность музыкального развития, но и уникальность в творческой практике XIX столетия сольно-оркестрового ансамбля. Как подчеркивают исследователи, "главной чертой [его является] не привлечение внимания к солисту, ... а полное, абсолютное слияние фортепиано и оркестра" [4, с. 468]. В то же время нельзя не отметить свободный характер высказывания, естественно предполагающий момент импровизационности, заложенный в самом типе изложения материала. О специфике фактуры Брамса уже упоминалось при анализе его Первого концерта.

Таким образом, Ф. Мендельсон и И. Брамс по-разному подходят к трактовке жанра фортепианного концерта. Первый из них идет по пути объединения цикла концерта, в результате чего сольные выходы пианиста в зоне расположения традиционной каденции приобретают иные функции, соответствующие драматургическим задачам сквозного развития. Другой, напротив, демонстрирует углубленный подход к работе с самим тематическим материалом. Следствием этого процесса является множественность тематизма, подчинение виртуозного начала образно-тематическому развитию, симфонизация жанра. Единым результатом столь разноплановых тенденций становится исключение каденции из композиционного контекста жанра.

Литература

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период. — Автореф. дис. ... канд. иск. — К., 1989. — 20 с.

2. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. — М.: Музыка, 1972. — 373 с.

3. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра. — Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1980. — 25 с.

4. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 2-я. — М.: Музыка, 1990. — 526 с.

5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.

6. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века. — Автореф. дис. ... канд. иск. — К., 1978. — 24 с.

7. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. — Автореф. дис. ... д-ра. иск. — М., 1990. — 46 с.

УДК 78.071.1:783.29(477)

І. Вербицька-Шокот

РІВНІ ВИЯВУ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В "УКРАЇНСЬКОМУ РЕКВІЕМІ" Ю. ШАМО

Висвітлюється розвиток жанру реквієму на прикладі твору Ю. Шамо у контексті світової музичної літератури.

Освещается развитие жанра реквиема на примере сочинения Ю. Шамо в контексте мировой музыкальной литературы.

The development of the genre of Requiem is studied on the basis of the works J. Shamo in the world music literature.

Актуалізація жанру Реквієму на порубіжжі тисячоліть обумовлена соціальними змінами, що відбувалися у суспільстві України з 1991 року. Саме з цього моменту розпочинається розквіт *missa da requiem* в українському музичному мистецтві. Композитори втілюють своє бачення соціуму минулого, індивідуального відношення до сьогодення, проєкції на майбутнє саме завдяки такому усталеному жанру як заупокійна католицька панихида. Тільки в роки незалежності України розпочинається ренесанс *missa pro defunctis*, що обумовлено завданням філософсько-художнього осмислення традицій. Треба зазначити,

що деякі взірці цього жанру були представлені українськими композиторами і на початку XX століття. Але саме на межі тисячоліть з'являється потреба духовного переосмислення буття людини, що спонукає сучасних композиторів звернутися до давньої церковної відправи, як єдиної, що може відобразити і вмістити в себе кожен індивідуальну композиторську проєкцію.

Вивчення процесу актуалізації заупокійної меси в українській культурі на порубіжжі тисячоліть — важлива дослідницька мета сучасного музикознавства.

Одним з перших (кінця XX ст., а саме 1991 р.) реквіємів став "Український реквієм" Ю. Шамо.

Моделювання синтезованих систем в цьому творі відбувається на різних рівнях художньої єдності. Риси католицького канону відображаються як різноманітні конструкти меси, що отримують вільне інверсійне втілення.

Традиції українського фольклору простежуються на рівні музичної та образної драматургії, охоплюючи інтонаційний та мовний стрій твору.

Отже, *об'єкт* дослідження — "Український реквієм" Ю. Шамо.

Предмет дослідження — методи синтезування різних систем: музичної, художньої, філософської у творі сучасного композитора.

"Український реквієм" Ю. Шамо (для мішаного хору а capella) створений у 1991 р. на слова Лади Реви, канонічний латинський текст, та окремі латинські слова. Цей твір присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії. "Твір може належати до жанру реквієму-меморіалу" — стверджує у своїй монографії І. Гулеско. В опусі сучасного українського митця багатомірність композиторського методу проявляється у синтезі, що моделюється на багатьох рівнях.

І. Синтез жанрових моделей Requiem'у (матеріал, що аналізується, потребує використання поняття моделі 2-х типів):

1. Під моделлю в даному контексті розуміється реквієм як жанр, тобто система.

2. Моделлю також стають і окремі змістовні складові елементи цілісної структури Requiem'у, а також вільне оперування моделями обох типів:

- фрагментарний
- співставлення 2-х фрагментів, їх об'єднання в одну частину, за допомоги чого надається новий зміст, так званий горизонтальний монтаж.

II. Синтез жанрово-стильових моделей Requiem'у та Stabat Mater.

III. Синтез національних музичних напрямків.

IV. Синтез текстової основи.

V. Синтез одвічних ідей та подій нещодавнього історичного минулого.

VI. Синтез семантичних систем, що відкрystalізувалися в різні історичні віхи.

VII. Синтез різновидів релігійних конфесій.

VIII. Синтез професійних та фольклорних традицій.

Також композитор у творі використовує особливий художній метод монтажної драматургії, втілений за допомогою:

1. Застосування різних мов: латини і української.

2. Почергове звучання частин, що репрезентують канонічні католицькі жанри та тих, що являють собою переосмислення подій, з яких складалася історія України.

3. Співставлення різних висловів, які простежуються у творі (з боку учасників подій, а також з боку їх нащадків).

Окремо треба виділити перейнятий сучасним композитором метод застосування "вставок".

Отже: Ю. Шамо написав твір для виконання мішаним хором а capella. Ця генеза поєднує дві традиції різних напрямків:

по-перше — вона йде від старовинних зразків заупокійної меси, що існували до XIV сторіччя в західноєвропейській музиці;

по-друге — генеза має суто українські народні витoki, в яких мали місце не тільки спів без супроводу, а й репетування, зойки, скоромовки та інше.

Але однією з головних ознак цього твору є метод поєднання жанрово-стильових моделей католицької церкви: Requiem та Stabat Mater.

Так, в масштабах Requiem'у як цілого (композитор зберігає важливу конструктивну особливість канонічного жанру обрамування завдяки інтонаційній ланці між початком та фіналом за

принципом *Requiem aet* — I часті — на інтонаційно ідентичну *Requiem aet* — фіналу) *Stabat mater* в творі Ю. Шамо виконує функцію першої частини. Про це свідчить відтворення її інтонаційного матеріалу в заключній частині твору. Окрім цього функція *Stabat Mater* I ч. *Requiem* — не вичерпує свої можливості та виконує в даному художньому контексті роль аналогічну в *Requiem*'і, його першої частини. При цьому явним стає смисловий контрапункт, що створює автор: одним з якого є вербальне середовище, другим — інтонаційний матеріал. Так, при повторенні у фіналі текст *Stabat Mater* не відтворюється, але зберігається на інтонаційному рівні, як в жанровому каноні.

У творі композитора так звана мелодична двотактова "сльозна" побудова (3-4 такти I частини) та передостанні (4-5 такти з кінця VII частини) виконує функцією обрамування. При цьому відбувається пересемантизація інтонемі, що пов'язана зі зміною вербального тексту та вербального оточення. Якщо в I ч. низхідна інтонація з повторенням заключного звуку входить у семантичний контекст "*Stabat Mater*" (триває зі словами "*dolorosa*" — сльозно), то у заключній частині вона пов'язана з вербальною атмосферою "*De profundis*" і безпосередньо вводиться на словосполучення "*vox praedictum*" (голос передбачений). Таким чином відбувається народження змістовного плану твору, що здійснюється "на відстані": скорбота є передбаченою. Отже, за допомогою фрагментарного композиційного методу заміщення музичного матеріалу I частини відтворюється інтонаційна вербальна драматургія цілого.

Смислова навантаженість I частини є дуже багатогранною, оскільки в мелодичній побудові що експонується у цілісній інтонаційній структурі твору, в чоловічих партіях пригадується мелодичний зворот традиційної канонізованої секвенції "*Dies Irae*" та його ракоходу.

Таким чином Ю. Шамо навіть напочатку опусу досягає "поліфонічного" узагальнення, здійсненого шляхом вербально-інтонаційного синтезу, елементами якого стають літературні ознаки *Stabat mater* (в текстовому ряду), *Requiem aeternum* (драматургічно-конструктивна лінія) та *Dies Irae* (інтонаційний аспект). Так виникає змістова вертикалізація художнього цілого

вже з його першої частини, та експонується глибоке філософське навантаження твору.

В "Українському реквіємі" Ю. Шамо слід розрізняти масштаби впливу *Stabat mater* та *Requiem*'у як моделей. Вони пронизують твір на різних рівнях художнього цілого.

Модель *Stabat mater* має епізодичний характер, обмежуючись не лише зоною I частини, але й 1 строфою I частини твору, що належить до першої терцини жанрової моделі *Stabat mater*, то його асоціативне значення поширюється майже на всі складові конструкти "Українського реквієму". Це здійснюється завдяки змістовному наголосу в творі на образі матері (у II та IV частинах *S-solo*-плач матері (VI — образ матері землі). Тоді як модель канонічної *missa pro defunctis* є загально якісною, тобто такою, що наскрізь пронизує весь твір. Отже, в "Українському реквіємі" Ю. Шамо, знаходиться свого роду "слоїста", "поліфонічна" форма, де контрастують аналоги *Stabat mater* з реквіємними частинами. Таким чином, міра впливу моделей *Stabat mater* та *Requiem*'у на твір є різносуттєвою. Якщо жанрово-стильова модель *Stabat mater* в структурі опусу відкрystalізовується лише за назвою першої частини та шляхом відокремлення загальної строфи першої терцини секвенції і розповсюдженому в українському тексті образу матері, то модель заупокійної меси виявляється на протязі усього твору, про що свідчать наявність *Dies Irae* (III ч.), *Domine Jesu* (V ч.), *De profundis clamavi* (VII ч.).

Належність твору Ю. Шамо до католицької конфесії підкреслює звернення композитору до латині, що простежується на 2-х рівнях художньої цілісності, кожний з яких має подвійну структуру.

Перший рівень вживання латини в „Українському реквіємі" сучасного українського композитора є наочним: це альтернація латинської мови (I; III; V; VII частини) та віршів Лади Реві (II; IV; VI частини).

Другий — прихований, що втілюється за допомоги вільного поєднання класичного канонічного тексту і окремих висловів, що стають уособленням відокремлених словосполучень що нібито вилучені з якогось невідомого цілого, яке лишилось поза межами даного художнього виміру, за допомоги використання методу

монтажу. Митцю було важливо створити в уяві сучасного слухача атмосферу латинської літургії. При цьому залишені сучасним композитором монтовані "шматочки скла" мають справжній тематичний характер, тому за їх допомоги створюється відчуття архаїчності. Фрагментарний характер тексту скріплюється за принципом монтажною драматургією, що органічно поєднує вибудовану музичну конструктивну тканину в латинських частинах.

Вище викладена точка зору спирається на виконавчий аналіз. Але що стосується глибокого музично тематичного аналізу цього опусу, то відкрystalізовується і стає очевидною старовинна барочна традиція, що була притаманна *docta stilo*. Це: *segregatio*, *multiplikatio*; та *lapus lingvarus*.

При цьому прояв *segregatio* вбачається в застосуванні композитором не одного *lapus lingvarus*, а цілої науки, *lapus lingvarus*, що мають привернути увагу саме до того моменту, де вживається цей засіб. Отже, *segregatio* має прояв у відокремленні одного *lapus lingvarus* від іншого — тобто фрагментаризація та замкнутість знаків заснованих на *lapus lingvarus*.

Другий метод роботи з вербальним текстом, що застосовує композитор, це *multiplikatio* (множення). Заявлена з першої частини метода заміни та подрібнення текстової основи до кінця опусу створює прогресивну текстуру, що з початку мала імпульсовий характер, а в кінці стає тематичною основою останньої частини.

Другий — "прихований" — виявлений в творі, має також два рівні існування роботи з латиною у реквіємі Ю. Шамо. Пропонуємо означити їх як:

- 1) точне втілення літургійної моделі
- 2) алюзивне або ілюзорне, вільне її конструювання, притаманне I; III; V; VII частинам.

На протязі однієї частини змінюються типи роботи композитора з латиною, але наскрізним при цьому є основний принцип застосування *lapus lingvarus*. Кожна зазначена частина розпочинається з точного втілення літургійної моделі, після чого відбувається процес її вільного конструювання. У якості суворо дотриманої моделі в кожній з чотирьох латинських частин

виступає не більш ніж 1 строфа латинської меси: у I ч. — Stabat mater dolorosa; у III ч. — меси: у I ч. — Stabat mater solorosa; у III ч. — "Dies Irae"; у V ч. — "Domine Jesu Christe"; у VII у "De profundis clamevi".

Після "заплатки" такого роду, що нібито дублює назву частини, починається відходження від основної моделі (перехід до другого рівня роботи з латиною). Алюзивний принцип роботи з латиною (larus lingvarus) в "Українському реквіємі" Ю. Шамо передбачає вилучення нібито з якогось невідомого цілого, на яке митець хоче звернути увагу.

Однак фрагментарний метод роботи з вербальним текстом є наочним не тільки на цих рівнях, але й на іншому, що побудований за принципом тропіювання. Він виявляється у зв'язку, також, з декількома рівнями.

а) твір відкривається "під знаком" Stabat mater — однієї з найбільш відомих середньовічних секвенцій, яка за своїм розташуванням передує реквіємним частинам.

в) центральне положення займає інша середньовічна секвенція "Dies Irae" як окрема частина, та стає драматургічним центром.

I рівень вбачається у включенні в змістовний план реквієму середньовічних секвенцій в їх вербально-текстовому вияві, причому одна з них не є типовою для заупокійної меси — Stabat mater, але друга, навпроти, є традиційною для визрівання його художньої концепції — Dies Irae.

II рівень втілення середньовічного принципу тропіювання католицької літургії у творі Ю. Шамо пов'язаний одночасно як із подоланням традиції, так із знаходженням у її межах. Отже, включення "українських" частин, з одного боку відповідає традиції введення іншотекстової "вставки" як вербальної так й музично-тематичного змісту. Однак, включення іншомовного вербального тексту, як і залучення музичних традицій іншого походження, відносно католицької системи є свідомим перетлумаченням що сприяє розширенню змісту.

Своєрідність втілення принципу тропіювання в "Українському реквіємі" Ю. Шамо полягає не тільки в його поширенні

на нетрадиційні для католицької месі рівні, але й в його взаємодії з принципом змістовного заміщення.

Принцип *lapus lingvarus* композитор застосовує і до III частини циклу. Так, в "Dies Irae" лише перший рядок збігається з традиційним канонічним текстом. Усі інші "випадково" заміщені підібраними латинськими фрагментами. Але саме місце знаходження частини "Dies Irae" композитор стосовно латинського канону лишає незмінним. Як і повинно бути, секвенція розпочинається опісля *gradual'u*, роль якого у творі сучасного композитора відіграє I ч. "Stabat mater".

Таким чином композитор за допомоги фрагментарного композиційного мислення та синтезування різних традицій сучасного і канонічного викладення тематизму досягає нового трактування і бачення усталеного канону.

В V частині "Domine Jesu Christe" рядок "Libera me" відіграє важливу конструктивну і змістовну роль в оформленні канонічного реквієму, являючись в ній як і останньою фразою, так і останньою частиною: ідея, звільнення душі — підсумкова мета реквієму. Використання рядка "Libera me" у V частині, в якій наявність духовного вивільнення традиційно не передбачалося, свідчить про наявність в "Dies Irae" очищення і наступного заключного відспівування. Таким чином, ідея жертвоприношення — очищення в "Українському реквіємі" Ю. Шамо неопосередковано взаємодіє з ідеєю відспівування. Наступні функції співпадають з різними частинами канону, що об'єднані у творі у рамках єдиної частини. При цьому логіка послідовностей ритуальних функцій не порушується (очищення "Dies Irae" передусь відспівуванню "Libera me"). Окрім цього, введення в центральний блок частин твору алузії до заключної частини траурної католицької месі свідчить за те, що в даному блоці є наявними риси фіналу твору.

Таким чином "Dies Irae — Domine Jesu" в трактуванні Ю.Шамо набирають неоднозначного навантаження:

1) жертвоприношення — обов'язковий чинник катарсису (висвободження — прямий наслідок жертвоприношення);

2) в трактуванні Ю. Шамо *Libera me* втрачає підсумкову функцію, у цьому творі вона пов'язується зі зв'язкою.

3) "Domine Jesu" як кульмінаційний розділ отримує й функцію завершення у межах центральної тріади.

Не дивлячись на вагоме відходження від канону, Ю. Шамо намагався зберегти ґрунтовні конструктивні принципи "Domine Jesu". За це свідчить структура 1-го рядку (3-х кратне варіаційне повторення початкового слова "Domine", до якого при кожному проголошенні приєднуються інші слова з канону, просвітлюючи його зміст. Таким чином, відтворюється поступове визрівання молитовного контексту. Також 2-х ч. форма утворена в результаті проведення на початку 2-го розділу ключової фрази аналогічно структурованої.

В VII частині композитор майже не використовує латинський канонічний текст, окрім назви частини, що вилучена з Offetoria, що співається у 23 неділю після П'ятидесятниці (Пс. 130/129/1 "De profundis clamavi"). Таким чином митець відтворює алюзивне виконання католицького богослужіння.

Інший щабель синтезування композиторської ідеї має прояв у чергуванні різних національних музичних стилей.

I. Латинський канонізований стиль: це використання *catabasis*'а та *anabasis*'а, а також втілення музичної думки за допомогою гармоній класичного типу, дотримання стилізації під григоріанський хорал (поступовий мелодичний рух, подекуди поєднаний з невеликими стрибками, підкорення музики поетичному першоджерелу — текстомузичні побудови).

II. Традиції єврейського плачу — ламентозна інтонація у *solo* Баритону з використанням збільшеної секунди, розспіви на єдиний ритмічний малюнок, колоподібний рух мелодії, використаний у II та VI частинах.

III. Стилізація композиторської музичної думки під український плач — голосіння; причитання („плачлива” початкова мала секунда, розспів окремих складів, швидковимовлений текст, імітаційне викладення у хора, традиційні для українського фольклору терцові та секстові втори, зойки). Саме це втілюється у частинах II, IV, VI.

Своєрідно композитор втілює середньовічний принцип альтерації характерний до католицької заупокійної меси. По-перше, це трапляється за допомоги вищевикресленого методу

синтезування різних текстових основ: авторська латина; канонізований церковний текст та вірші Лади Реви. Завдяки такому рішенню стає можливим контрастне поєднання різних національних ознак оплакування, скорботи.

Таким чином стає наочним зазначити, що в своєму творі сучасний український митець намагається виразити всеосяжну ідею скорботи і оплакування, що проймає кожную людину в суспільстві. Але через національні та конфесійні ознаки кожен виражає це по-різному.

Отже ще одною метою композиторської техніки стає синтез "одвічних" філософських ідей та подій, які стосуються нещодавнього історичного минулого. Ю. Шамо побудував концепцію "Українського реквієму" таким чином, що крізь конструктивну структуру твору ідея реквієму набуває глобалізації та об'єднання усіх конфесій, що належать до християнського світу.

Побудова вищезокресленої концепції світосприйняття, світо відображення, де кожна частина має переосмислене навантаження — і є концепцією всезагальної та всеосяжної трагедії, концепції фіналу, що стосується кожної людини у світі.

Ще один ступінь має метод синтезування — це різні текстові основи: канонічне, авторська латина та вірші Лади Реви.

№1; 3; 5; 7 — латина

№2; 4; 6 — вірші Лади Реви

На рівні циклічної побудови твору спостерігаються завдяки цьому 2 розосереджених макроцикли окреслених вище.

Вони в свою чергу поєднані між собою образно-змістовною ланкою таким чином: частини I-2; 3-4; 5-6; 7. Окрім парної організації циклічної композиції Requiem'у важливу роль грає й трифазний принцип. Особливості його вияву полягають у тому, що тріади тут утворюються за допомогою рухомої функції латинських частин: частина, що завершує першу тріаду, є одночасно й початковою у 2 тріаді; V ч. Так само є не тільки завершенням другої тріади, але й початковою у третій тріаді; і, нарешті, VII ч.

З цієї побудови відкрystalізуються 3 тріади, які мають обрамування латинського канону:

1 2 3; 3 4 5; 5 6 7.

Композитор у творі не використовує традиційне характерне канонічне обрамлення першої та останньої частин (що його виділяє між іншими). В цьому вбачається інше "авторське" тлумачення філософського націлення цього твору: не як "поминальна молитва", а як звернення до людей, що будуть жити й творити надалі.

При всій фрагментарності побудови „Українського реквієму” простежується єдина концентрична форма:

I II III IV V VI VII

Центральне місце посідає IV частина "Дзвін", що є втіленням католицької секвенції "Dies Irae" крізь призму української семантичної основи. Це використання імітацій дзвона, народного плачу, декламації тощо.

Але на рівні більш дрібних конструктів виникає переосмислення функцій центру та обрамування, що було зазначено вище.

Отже реквіємна ідея свідчить за всезагальні переживання і прояв найглибинніших рис цього. А жанрово-змістовна ідея заупокійної меси є головною, адже вона визначає побудову цілого і організує усі іностильові конструктивні елементи.

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.І. Хоровая литература. — Х.: ХГИК, 1991. — 90 с.
4. Гулеско І.І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. — Х.: ХДАК, 2003. — 75 с.
5. Мохова Н. Реквием 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. Рощенко 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 78.071.2: 784

Н. Говорухина

ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА КАК ОСНОВА ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ

В статье рассматриваются проблемные вопросы теории вокальных жанров и их стилистических наклонений, в частности, речевое начало как генетическая основа музыки и пения. В выводах подчеркивается важность научно-теоретических представлений о природе вокального для вокалиста-интерпретатора.

У статті розглядаються проблемні питання теорії вокальних жанрів та їх стилістичних особливостей, зокрема мовні витоки як генетична основа у музиці та співі. В підсумках підкреслюється важливість науково-теоретичних уявлень про природу вокального для вокаліста-інтерпретатора.

The presented article is dealing with the problematic questions of the theory of vocal genres and its stylistic peculiarities, in particular, with a speech origin, as a genetic basis of music and singing. In resume it is emphasized the importance of the scientific-theoretical researches of the nature of singing for a singer-interpreter.

Целью данной статьи является практическое применение в вокально-исполнительской деятельности жанрово-стилистических основ вокальной музыки. Из этой цели вытекает и научная новизна, предпринимаемого исследования, которая состоит в установлении связей между музыковедческими разработками в области жанровой стилистики вокальной музыки и практическим решением задач вокального исполнительства в области соотношения музыки и слова как главной его особенности. В числе поставленных задач — обобщение накопленного теорети-

ческого материала, касающегося проблематики "музыка и слова", рассмотрение уровней в жанровой и стилистической иерархии этой проблемы с акцентом на практико-исполнительской деятельности певца. Научной базой для изучения данного вопроса послужили музыковедческие исследования в области теории жанра и стиля в музыке (С.С. Скребков, Е.В. Назайкинский), теории вокальных жанров (Б.В. Асафьев, В.А. Васина-Гроссман), материалы работ, связанных с проблемами музыкального исполнительства вообще (Дж. Мур) и вокального исполнительства в частности (Е. Образцова, Е. Нестеренко).

Главная проблема вокальных жанров, образно говоря, вечная проблема — это характер соотношения музыки и слова. Эта проблема всегда находилась и находится в центре внимания всех исследований по поводу вокальной музыки, начиная от оперы и заканчивая малыми вокальными формами, вплоть до бытовой песни-романса или фольклорного образца. В широком историческом и теоретическом контексте данная проблема освещена в трех книгах капитальной и глубокой по содержанию монографии В. Васиной-Гроссман [2].

Вопрос о соотношении музыкального (музыкально-интонационного) и словесного, речевого (вербально-интонационного) еще более глубок, чем проблема их взаимосвязи на уровне взаимодействия музыки и поэзии, музыки и литературного слова. Ведь музыкальная интонация в своих истоках, генетических началах имеет, как это неоднократно отмечалось музыкантами — композиторами, музыковедами, исполнителями, свои корни в интонационно окрашенном произнесении слова, в живой человеческой речи. В ней слово есть не только знак-схема, но и отношение говорящего, произносящего это слово к нему самому и стоящему за ним денотату — обозначаемому им явлению, предмету, процессу, свойству, отношению и др.

Например, в связях жанровых начал, выступающих в роли "вечных" констант музыкального языка, практически у всех авторов жанровых классификаций всегда фигурирует декламационность как генетическое начало, жанровость, предваренная сначала собственно в вокальной музыке, а потом преиму-

щественно через нее привнесенная в сферу "чистой" инструментальной музыки [5, с. 5].

С точки зрения жизненных ситуаций, в которых возникает необходимость использования речи, декламации, пения, т.е. всех тех случаев, когда человек пользуется голосом, речевое генетическое начало в музыке базируется на огромном количестве внемузыкальных и имманентно музыкальных факторов. Собственно вокальное интонирование может использовать и реально использует весь ряд речевых интонационных форм, осваивая их в процессе музыкальной практики, как композиторской, так и исполнительской. В общих чертах этот ряд был выстроен еще Б.В. Асафьевым в книге "Речевая интонация" [1]. Приводя этот ряд, Е.В. Назайкинский, в свою очередь, предлагает рассматривать его и как параллель к собственно речевому (внемusическому интонированию), и как его продолжение, выявление уже в музыкальных жанрах [5, с. 159].

Вот этот ряд в его интерпретации Е.В. Назайкинским: мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив, ариозное пение, кантиленная ария, протяжная народная, в особенности, русская, шире — восточно-славянская песня, бытовой романс, цыганское пение и, наконец, камерная вокальная лирика концертного плана [там же]. Нетрудно заметить, что последний компонент приведенного ряда — камерная вокальная лирика — как бы вбирает в себя, точнее, содержит потенциальные возможности семантической адаптации всего предыдущего. И даже не приводя конкретных примеров, а, ориентируясь на общие стилевые тенденции творчества композиторов 19-20 веков, работавших в указанном жанре, можно увидеть синтезы, творческие претворения и даже сознательное моделирование разных речевых начал, отраженных в приведенной классификации, которую, к тому же, можно было бы детализировать и дополнить, учитывая опыт не только европейских, но и внеевропейских музыкальных культур.

Следует учесть, и это особенно важно в камерном вокально-фортепианном дуэте, в котором фортепиано и вокалист соотносятся паритетно, что, как отмечает далее Е.В. Назайкинский,

различные наклонения речи и пения и их жанровые воплощения-варианты отражаются и в инструментальной музыке. Однако в последней это происходит как бы сквозь призму собственно вокальных прототипов. Инструментальная музыка функционирует здесь, "копируя чаще всего не собственно речевую интонацию, а интонацию распетого текста" [там же].

Обобщая стилистические проявления речевого начала как генетического истока музыки во всем множестве его разновидностей и воплощений, Е.В. Назайкинский предлагает выделять три главные (типовые) стилистические наклонения: **декламационность, речитативность и повествовательность** [там же].

Декламационность как ключевое жанровое начало, если следовать мысли автора этого термина — С.С. Скребкова [6], считается исходной и распространяется на все "речевое" в музыке. Вместе с тем, на стилистическом уровне, о котором говорит Е.В. Назайкинский, она выступает лишь как одна из разновидностей речи. Об этом же говорит и В.А. Васина-Гроссман [2], критически оценивая эксплицитное определение декламационности, данное в различных словарях, где оно понимается как вокальное воплощение словесного текста вообще, охватывающее все виды пения. В этом толковании вокальная декламация фактически отождествляется с декламацией поэтической речи (лат. *Declamation* — искусство выразительного чтения [7, с. 184]). Соответственно, декламатор или чтец-декламатор — это человек, владеющий искусством декламации, т.е. художественно-выразительного чтения вслух. Не следует исключать из устоявшегося значения термина и другое его толкование, данное в том же словаре — "напыщенная, неестественная манера речи, изложения, ложный пафос" [там же]. Это значение декламации характеризует ее "со знаком минуса", что нередко встречается как при декламировании словесного текста, так и в вокальной декламационности, если исполнитель не обладает должными навыками своей профессии и художественным вкусом.

Суть декламации как жанра литературного чтения и как жанра собственно музыкального — мелодекламации, сопровождаемой музыкой, состоит, по Е.В. Назайкинскому, в интона-

ционном разнообразии голоса, что и отличает музыкально претворенную декламационность от второго стилистического наклонения речевого начала — **речитативности**. "Если для последней, — отмечает Е.В. Назайкинский, — специфическим признаком является многократное повторение тона неизменной высоты (собственно речитация) и поступенное мелодическое движение в сравнительно узком диапазоне, то для декламационности, напротив, характерны широкие интервалы, активный ритм" [5, с. 160].

Таким образом, декламационность, отраженная в музыке через мелодекламацию как стилистический прием, характеризует интонационное богатство, интонационные краски голоса, следующего за текстом и выявляющего интонационные смыслы этого текста эмоциональным путем. Такое свойство декламации всегда учитывают композиторы в работе над вокальными сочинениями. Это стилистическое наклонение может быть отражено и собственно в инструментальной мелодике, генетически связанной с нормами вокального интонирования. Не случайно в народе говорят "хорошо пастух играет, выговаривает". В этом крылатом выражении — весь смысл декламационности как жанрового начала.

Если продолжать сравнивать декламационность и речитативность (а иногда даже говорят о смешанном речитативно-декламационном стиле), то следует иметь в виду, что с точки зрения "речевого" и "музыкального" начал эти два стилистических наклонения в логическом смысле полюсны. По этому поводу Е.В. Назайкинский отмечает: "Декламация <...> есть внесение музыки в речь (в мелодекламации даже в прямом смысле). Речитация же, наоборот, есть внедрение речевого оттенка в исполнение" [там же].

Композитор волен избирать то или иное наклонение при "расшифровке" образа и формы поэтического текста, акцентируя либо декламацию как музыку стиха, либо речитацию как его ритм. Взаимодействие этих двух начал формирует ритмоинтонационный комплекс вокального интонирования, распространяемый на все его жанры, как на оперное, так и на камерное пение. При этом речитация чаще всего отсылает нас к опер-

ности — ведь именно в опере сложился речитатив как особая разновидность пения. Декламационность же в большей степени свойственна именно сольным жанрам, то есть камерному пению, где заключенная в ней палитра интонационных красок голоса дополняется, расширяется, видоизменяется в интерпретации исполнителем, поскольку композиторский нотный текст чаще всего содержит лишь "контуры" этой декламации.

Декламационность и речитативность чаще всего уравнивают друг друга через песенное начало, т.е. через уже собственно музыкальный жанр. И те же романтики, и те же композиторы Нового времени всегда имеют в виду песню (романс) в качестве "консолидирующего момента", способного объединять, синтезировать "полярности" декламации и речитации. В этом смысле, например, песенные циклы генетически зиждятся на этих началах, но выступают эти начала в жанровой форме песни, где "крайности" речевых жанров смягчены и художественно опосредованы мелодической интонацией, лежащей в основе сольного пения.

Особым статусом в системе вокально-речевых стилистических наклонений отличается выделяемая Е.В. Назайкинским **повествовательность**. Если два первых наклонения отражают в совокупности интонационно-фонические моменты вербального текста, воплощаемого через его "омузыкаливание" на стилистическом уровне (декламационный стиль, речитативный стиль), то повествовательность связана с сюжетикой и определяет сюжетно-событийный, драматургический музыкальный ряд вокально-поэтического произведения. Повествовательная речь, не исключая приемов декламации и речитации, восходит к эпическому началу, где эмоционально-лирические моменты находятся как бы на втором плане. Такова, в частности, вокальная баллада — жанр, широко используемый как собственно в песенном творчестве (Шуберт), так и в циклических композициях, где части объединены на основе сюжета разной степени выявленности и обобщенности. Эту сюжетную линию и вытекающую из нее вокально-речевую повествовательность эпического свойства всегда имеют в виду композиторы, строя на ее основе вокальные циклы — от выбора текстов до их музыкального "прочтения".

Декламационность, речитативность и повествовательность — самые общие проявления речевого начала в музыке. Они, с одной стороны, тяготеют к синтезу в конкретном вокальном произведении (цикле), с другой стороны, имеют свои дифференциальные признаки. Это следует учитывать при анализе музыки, содержащей не только прямое "общение" с текстом, но и в инструментальной сфере, т.н. чистой музыке.

К общим же синтетическим (по Е.В. Назайкинскому — интегральным) признакам, общим для всех трех рассмотренных выше речевых стилистических наклонений, можно отнести следующие:

— эффект равнодлительности слогов, возникающий в результате повторяющегося совпадения слогов текста и звуков вокальной мелодии; указанная равнодлительность звука и слога может иногда продлеваться за счет т.н. внутрислогового распева, когда на один и тот же слог текста приходится два и более звуков мелодии; в вокальном интонировании такой прием, с одной стороны, характеризует относительную самостоятельность музыкально-мелодического ряда, с другой стороны, такой распев может быть свойственным и внутреннему смысловому ритму самой исходной речевой интонации;

— на синтаксическом уровне — "уровне следующих одна за другой музыкальных лексем и их групп" [4, с. 162] — возникает эффект неравновеликости построений; разные по масштабам единицы вокальной речи разграничиваются к тому же перерывами в звучании, которые естественно соответствуют паузам и вдохам в самом речевом интонировании;

— общим признаком всех трех оттенков речевого начала в вокальном интонировании можно считать и преобладание достаточно подвижных или умеренных темпов, близких скорости речи; ускорения-замедления в вокальной мелодике осуществляются чаще всего на основе ритмического дробления или укрупнения, а не за счет собственно темпов как скорости смены долей метра; это свойство вокального интонирования не исключает агогических приемов в исполнении, хотя последние должны вводиться со строгим учетом композиторского текста, где они уже могут быть зафиксированы.

К дифференциальным признакам, разграничивающим свойства декламационности, речитативности и повествовательности, относятся, как уже отмечалось, в первую очередь, звуковысотные и, отчасти, ритмические особенности вокальной мелодики. Например, "сочетание плавного движения и повторений тонов одной высоты с большими и активными интервальными ходами отличает декламацию от речитации с ее сравнительно узким амбитусом и к тому же более ровным ритмическим движением" [4, с. 163].

Таким образом, декламационность как жанровый исток ("начало") музыки вообще не является единственным жанровым атрибутом, воздействующим на вокальную музыку, вокальные жанры во всех их разновидностях. Даже сама палитра певческих голосов исторически и социокультурно формируется под влиянием жанра как фактора, накладывающего на голос (вокальное интонирование) свои каноны. "От его (жанра — Н.Г.) социальной функции, — отмечает в другой своей работе Е.В. Назайкинский, — от особенностей текста до особых приемов и навыков в вокализации, рассчитанных на характерную для жанра ситуацию, пространство, публику" [4, с. 73], зависит и стилистика. Отсюда, в частности, утвердившаяся с начала 17 века (1600 год — год рождения оперы) в искусстве сольного пения глобальное подразделение вокальных жанров на оперные и камерные. Голос, собственно вокал, при этом начинает формироваться по-новому: оставаясь органом живого интонирования, он приобретает качества, родственные инструментальному исполнению. В этом смысле "европейская культура пришла к инструментализации пения даже в самых **кантиленных** (курсив наш — Н.Г.) его формах" [там же].

Таким образом, **кантиленность** выступает как еще одно жанровое начало, причем, наиболее специфичное для музыки. Этим оно отличается от речевых наклонений, о которых шла речь выше, основанных на широко понимаемой декламационности. Кантиленность есть своего рода музыкальное опосредование генетического речевого, уже прямо не зависящая от особенностей произнесения словесного текста, поскольку "тут основой является выразительное пение, мелос, **музыкальная интонация**" (курсив наш — Н.Г.) [5, с. 179].

Собственно "кантиленность" (кантилену) можно понимать и в более узком смысле — как одно из жанровых наклонений вокальной интонационности в чисто музыкальном ее проявлении, как это делает С.С. Скребков в упоминавшейся уже монографии [6], где кантилена рассматривается наряду с ариозной распевностью и песенностью. Выделяя кантиленность как основу вокально-музыкального интонирования, его главный "опознавательный знак" и распространяя это понятие на инструментальную сферу, Е.В. Назайкинский исходит из того, что этот термин характеризуется более высокой степенью обобщенности по сравнению с другими, указывающими на конкретные жанры вокальной музыки: ариозность — на оперу, песенность — на песню.

Автор полагает также, что слово "песенность" несет в себе определенный национальный оттенок. Ведь песня — в основном славянский вариант жанра, отличающийся, в частности, от немецкого *Lied* и французского *chanson*, в которых большее значение имеет метрическая регулярность, определяющая не только композиторскую интерпретацию вокального (вокально-поэтического) интонационного комплекса, но и исполнительскую манеру представителей этих национальных школ. Например, Дж. Мур в своей книге [3] называет знаменитого певца Д. Фишера-Дискау "человеком-ритмом", имея в виду то, что его творческий стиль прямо отражает национальную немецкую традицию четко метризованной *Lied*.

В самом широком смысле кантиленность как бы вбирает в себя и песенность, и распевность, и такие характеристики, как напевность, мелодичность и др., поскольку в охватываемых ею вокальных жанрах "голос выступает как инструмент непосредственного выражения движения души в звуках-тонах" [5, с. 180].

В кантиленном начале всегда есть и особый специфически-вокальный (певческий) аспект — красота голоса как природного инструмента человека, выявляемая через смысловую наполненность интонационного контекста произведения, созданного композитором на тот или иной литературный текст.

Общая тенденция применения голоса певца-солиста как инструмента, способного к непосредственному образно-

эмоциональному интонационному претворению музыки в сочетании с филигранной, специально разрабатываемой техникой, имеет и свою специфику. Эта специфика всегда учитывалась композиторами, обращавшимися, например, к концертно-камерному вокалу. Она состоит, в частности, в особом мелосном качестве самой вокальной мелодики камерного типа и предполагает в ней тончайшую нюансировку, не сводящуюся только к проблемам громкостной динамики, но и определяющую весь облик вокального сочинения, рассчитанного функционально на исполнение с небольшой, как правило, концертной площадки или в иной камерной обстановке с соответствующей этому аудиторией. (Собственно и сама опера зарождалась в системе концертно-камерного вокала, о чем говорит даже само название кружка ее создателей — "Флорентийская камерата".)

В принципе же жанрово-культурные факторы воздействовали на сольное вокальное исполнение и его композиторское "обеспечение" в области типов звукообразования. Именно они оказываются со временем принципиально различными в оперном и камерном пении. Разумеется, сказанное не означает отсутствие взаимодействия сольных оперных вокальных "поджанров" (например, арии) во множестве ее разновидностей с собственно камерными вокальными миниатюрами или их циклами.

В сложном и многообразном спектре вокального интонирования возможны различные градации этих начал. Однако "оперность" и "камерность", понимаемые как своего рода полюсы обобщенности и конкретности, определяют не только фоническую область звукообразования соответствующих сочинений, их интонационный синтаксис, композицию и драматургию, но и инвариантную основу возможных исполнительских прочтений.

В качестве **вывода** отметим, что именно исполнитель как непосредственный "владелец" своего голоса как богатейшего инструмента интонационно-смысловой выразительности, претворяет, как бы пропускает через себя музыку и поэтический текст композиторского сочинения. Он выступает не только и даже не столько как представитель "вторичного", "отраженного"

им видения (слышания) композиторского и литературного текста, сколько как его соавтор. В этом соавторстве кроется центральное (даже по асафьевской системе коммуникации "композитор-исполнитель-слушатель") положение исполнителя как музыкально-творческой фигуры, воплощающей музыкальное произведение в его полном объеме, в реальности его звуковых и семантических свойств. В этом плане охарактеризованные в данной статье стилистические наклонения вокальной речи для вокалиста-исполнителя указывают на пути совершенствования его профессионального мастерства на основе углубления знаний о музыке, ее истоках и о собственном инструменте — данном ему природой великом даре — певческом голосе.

Литература

1. Асафьев Б. Речевая интонация. — М., Л., 1965.
2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и слово. — Ч. 1 — М.: Музыка, 1972. — С. 148; Ч. 2 и Ч. 3. — М.: Музыка, 1978. — С. 365.
3. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — С. 254.
4. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке. — Казань: Пресс, 2005. — С. 248.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — С. 446.
6. Современный словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1993. — С. 740.

ОСОБИСТІСТЬ У ПЛОЩИНІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ВИБОРУ (до методології дослідження музичної культури XX століття)

Розглядаються чинники, з котрих утворюється поле екзистенції особистості: соціум, світ культури, творчий простір, — як ці чинники формують феномени музичного мистецтва.

Рассматриваются факторы, образующие поле экзистенции личности: социум, мир культуры, творческое пространство, — как эти факторы формируют феномены музыкального искусства.

Factors which the field of existence by the personality appears from are examined: society, world of culture, creative space, — as these factors is formed the phenomena of musical art.

Метою дослідження стає спроба окреслити параметри буття, котрі виникають у художній свідомості і зумовлюють зміст твору.

Впродовж всієї історії людства особистість прагне до все більш повного розкриття своєї суті і свого потенціалу. В.С. Соловйов писав: "Людська особистість і, отже, кожна одинична людина, є можливість для здійснення необмеженої дійсності або особлива форма нескінченного змісту. У думці людини полягає нескінченна можливість все більш і більш дійсного пізнання про сенс всього, а її воля містить в собі таку ж нескінченну можливість все більш і більш довершеного здійснення цього всеєдиного сенсу в даному життєвому середовищі" [15, с. 282].

Кожна людина ніби "закидається" у буття з першої миті свого існування, і це буття завжди своєю незбагненністю та величиною є ширшим аніж її власні межі існування. Ці межі існування долаються можливістю залучення окремої людини до єдиного животворного древа: життя поколінь, їх сподівань, надій та звершень. Лише відкривши свою залежність та причетність одне до одного, люди мають можливість ставити питання про своє самовизначення і подальшу долю.

Доля окремої людини цілком залежить сьогодні від долі народів та людства у цілому. Тож всі прояви особистості набувають виразності і експлікуються на всі буттєві параметри, весь духовний обрій людської спільноти. Бо як ніколи духовність стала відчувати на собі тиск глобальних проблем: зіткнення цивілізацій, економічні та політичні кризи, розбіжність у сфері ідеологій та соціальному устрої, техногенні катастрофи та екологічні ризики, — від вирішення яких залежить буття у його найширших вимірах.

Важливим для людства стає подолання *духовної грами*, яка поширюється все більш і більш, охоплюючи індивідуальну та суспільну свідомість. Йдеться про відсутність спільних прагнень та етичних норм у суспільстві, а також про неможливість самовизначення для кожної людини, котра в сучасних умовах втрачає ціннісні орієнтири. Втрачаючи цінності, людина вже не є складовою частиною суспільства, не несе відповідальності за його майбутнє. Тому не дивно, що саме суспільство ще більше розшаровується за рахунок тих, хто не знайшов у ньому для себе місця.

Увага до особистості, сприйняття її як цінності, що завжди мають місце у мистецтві, стають умовою розв'язання суспільних та духовних протиріч. Разом з тим мистецтво завжди цікавить доля особистості, як вона сама протидіє обставинам.

Впродовж усієї історії людства спостерігається воістину сакраментальне явище, котре сприймається як виклик долі. Завжди життя потребує від особистості неабияких зусиль, самовідданої праці, яка формує свідомість, інтелект, риси характеру, певну життєву позицію.

Інший важливий фактор, що приймає участь у становленні особистості, — то наявність певного культурного середовища, котре зумовлює народження спільних тем та думок, скеровує у багатьох випадках напрямок діяльності, творчих пошуків. У культурному середовищі завше мають місце діалог, творчі дискусії, які дають можливість всебічно розглянути певні питання, викрити діалектику розвитку окремих явищ.

З найдавніших часів цей момент діалогу, навіть змагання (агоністики) відбивав співвідношення політичних сил у

суспільстві, наявність певних точок зору в науках та мистецтві. Невипадково цей момент діалогу став і фактором свідомості, причому не лише суспільної, а й індивідуальної. У мистецтві від найдавніших часів до сучасності діалогічність стає невід'ємною рисою стилю і художніх концепцій.

Усім, хто належить до певного моменту історії, доводиться відповідати на запитання, які ставить цей історичний момент. У цьому історичному моменті поруч опиняються ті особистості, які навіть могли не знати про існування одна одної, належали до різних культур, але вирішували спільні проблеми буття людини та людства. У мистецтві музики це Малер та Шостакович, Стравінський та Пендерецький, Барток та Канчелі, Губаренко та Гурецький. Теж саме можна говорити і про поетів — назвемо Рільке, Неруду, Мандельштама. До дивних ідейно споріднених узагальнень приходять письменники та драматурги Брехт, Стринберг, Т. Манн та Г. Гессе.

Потреба творчої особистості вийти на рівень метафізичних проблем звичайно ж підіймає горизонт її власного існування, як те завжди трапляється, "сенса всього" проєктується не лише на "дане життєве середовище", а сприймається як мета творчості. Тож ХХ століття тісно пов'язало між собою світ художніх та дійсних реалій з тим, щоб піднятися над буденністю і виявити образ світу, що кожної миті стає і знову гине, як про те писав ще Гегель у "Філософії природи" [7, с. 29].

Людина — хто вона є — ХХ століття дало заперечливі відповіді на це питання, як те зробив О. Скрябін, котрий відчував себе рабом і володарем, але ж мріяв і дбав про нездійснене: під час виконання своєї містерії оновити людство. В творчість композитора дійсно ввійшли космічні параметри буття. І ця космічність задумів — це те, що огортає світлом містеріальності багато творчих звершень сучасності.

Творча особистість у ХХ століття як ніколи спрямовує на себе всю динаміку змін хронотопу буття. Вона зіштовхнулася з впорядкованістю і хаосом, вона перетворилася на соціальний атом, котрий поза власним бажанням потрапляє в різні площини часу і простору. Тож не випадково мистецтво цієї доби відобразило ці зміни в світогляді і тим набуло своєрідності. Воно

випробувало різні художні стилі, пройшло через критичне відношення до усталених жанрів і форм, до самої мови. І це критичне ставлення та переосмислення усіх рівнів художнього цілого, котрі приймають участь в розбудові та зведенні ідейної концепції, мало на меті відтворити нові параметри духовності та образу світу, що вийшли з берегів і повели за собою думку та свідомість митця.

Мистецтво завжди відтворює зв'язок людини зі всесвітом на рівні "соціогенези", як про це говорить Гумільов: "Саме через етнічні колективи здійснюється зв'язок людства з природним середовищем, оскільки сам етнос — явище природи" [10, с. 169]. В музичному мистецтві етнос заявляє про себе через побутові жанри, які є узагальненням певних ментальних ознак цього етносу, а значить — і його характеристикою. Але ж, якщо мова не йде про натуралізм, мистецтво завжди приходиться до світоглядних узагальнень, підіймаючись над буденним. Тому все, що входить до контексту твору, підкоряється творчому задуму, набуває значення символу, огортається новими змістами.

Так само мистецтво цікавить динаміка соціальних відносин. Чим різноманітніше відносини, що пов'язують індивіда з іншими людьми і різними сферами життя суспільства: виробничою, політичною, духовною, — тим очевидніше стабільність і життєздатність всього суспільного організму. Власне виявленню параметрів буття особистості в лоні природи і в лоні соціуму, з урахуванням динаміки цих буттєвих параметрів, і присвячене мистецтво. Особливо важливу роль у відтворенні параметрів буття відіграють жанри у кожному з видів мистецтва, їх певна семантична програма. Скажімо, жанр симфонії у своїй будові та семантичній програмі дає уяву про людину дії, людину, що грає, людину, що мислить, людину, що медитує (за визначенням М. Арановського). Чи виходить людина за межі свого "Я" і що є "Я" для неї самої? У жанрі симфонії відповідь на це питання стає основою задуму і завжди відчувається.

Спроби позначити межі розгортання "я" в межах універсуму або соціокультурному просторі виявляються плідними лише при співвідношенні між собою всіх цих рівнів буття: універсум, суспільство, індивід. У мистецтві завжди ця тріада виступає

нерозривно. І це не дивно. Досліджуючи "Духовну ситуацію часу", К. Ясперс писав: "Людина не може бути завершеною, для того, щоб бути, вона повинна мінятися в часі, підкоряючись все новій долі. Кожний з її образів із самого початку несе в собі, перебуваючи в створеному ним світі, зародок руйнування" [16, с. 411].

Зміни стосуються всіх компонентів людської суті: фізіології, психіки, менталітету, який припускає константи світобачення і духовності, орієнтацію на певні цінності. Тут не тільки від обставин, але і від людини залежить, який образ їй найближче. Цей образ і визначає особові параметри буття, незважаючи на його швидкоплинність. Адже говорив Іван Іванович Соллертинський, що відав Ленінградською філармонією, про те, що він "коротковічний".

Італійський мислитель епохи Відродження П'єтро Помпонацці, який, нагадаємо, був професором філософії і медицини в університетах Падуї, Феррари і Болоньї, писав в трактаті "Про безсмертя душі": "Бо немає нічого в світі, що хоч якою-небудь властивістю не могло б мати загального з людиною, чому заслужено називають його мікрокосмом, або малим світом. Адже справедливо говорили стародавні в своїх притчах, стверджуючи, що деякі люди ставали богами, інші левами, інші вовками, інші орлами, ті рибами, ці рослинами і каменями і так далі, оскільки одні люди слідуєть розуму, інші відчуттю, а треті рослинним силам і так далі.

Отже, ті, хто тілесну насолоду віддає перевазі над етичними або розумними чеснотами, скоріше перетворюються на звірів, аніж в богів, а ті, хто віддають перевагу багатству, уподібнюються золотому металу; одних тому повинно іменувати тваринами, інших — божевільними" [14, с. 324].

Не заперечуватимемо думку гуманіста, який, до того ж, апелює до народної мудрості.

Кожен з велетнів світової культури набув визнання саме тому, що спирався на весь багатовіковий досвід і досягнення наукової, мистецької та філософської думки. Спираючись на досвід світової культури, кожен з цих велетнів непомітно увійшов у її час та простір, але не лише тому, що був старанним учнем. Від

художніх реалій митець йде до реалій життєвих, і навпаки. Завжди те, що вже стало, стає поштовхом для того, що тільки-но стає. Тож завжди свідомість митця крізь вже усталене сприймає те, що є насправді. Світ художніх реалій лише скеровує процес міжособової комунікації у полі культури. І це розглядання невідомого через вже відоме занурює свідомість того, хто щось стверджує у мистецтві, і того, хто сприймає це твердження ніби до одного і того ж процесу відтворення дійсності.

До духовного досвіду всього людства волають в своїх творіннях Брамс і Брукнер, Лист і Вагнер, Гріг і Дворжак. Для них загальнолюдський початок культури і історії представ через яскраво виражені національні витоки творчості.

У Малера масштаби задуму ще більш розсовуються. У своїх симфонічних епопеях Малер звертається до різних образно-смыслових полюсів: і до гетеанської концепції всесвіту (у ранніх симфоніях), і до поезії сходу ("Пісня про землю"), і до середньовічного гімну "Veni, creator spiritus" (Восьма симфонія).

Тож зуміти обійняти всесвіт і знайти загальні закони розвитку у свідомості означає також можливість розробки програми певних дій. Було ж таке, що після постанови патріотичних по змісту опер Верді дія переносилась на вулиці. Бунт на сторінках журналів — то поширене явище у практиці нової та новітньої історії.

Параметри буття особистості спочатку задані самим актом творіння: людина вище творіння природи, і такою є, лише тому, що наділена здібностями рефлексії і саморефлексії, пристосування до умов життя і їх зміни. Людина піднеслася над природою, створивши для себе особливе місце існування: світ цивілізації і світ культури.

Як відзначає М.О. Бердяєв, "Культура і цивілізація — не одне і те ж. Культура є явище індивідуальне і неповторне. Цивілізація ж є явище загальне і всюди повторюється. Культура має душу. Цивілізація ж має лише методи і знаряддя" [6, с. 248].

Власне розуміння співвідношення культури і цивілізації пропонують Н.Г. Багдасар'ян і А.В. Літвінцева: "Сьогодні загально визнано, — пишуть дослідники, — що світ культури — це фундаментальна підстава історичного розвитку, база цивілі-

зації. По суті культурне вимірювання складає якість цивілізації, фундамент всієї людської історії" [4, с. 214].

Подано думку М.О. Бердяєва по-іншому, також не прагнучи побачити суперечність між виділеними рівнями соціального і індивідуального буття, які, на наш погляд, охоплюють один одного і припускають один одного.

Культура — це творчий процес самореалізації суспільства і складових його — індивідів, процес, що припускає гармонію між індивідом і всією суспільною системою.

Цивілізація — це процес, що забезпечує збереження суспільної системи, включає окремого індивіда в певну соціальну і виробничу нішу.

Культура дозволяє окремому суб'єктові знайти свою індивідуальність. "Стати людиною — це значить отримати індивідуальність, а індивідуальність ми знаходимо, керуючись патернами культури, системами значень, з погляду яких ми надаємо форму, порядок, сенс і напрям, що історично склалися, нашому життю" [8, с. 115].

Цивілізація часто приводить до соціальної ентропії, схожості людей одна на іншу, завдяки розповсюдженню тих стереотипів і патернів, які нам (індивідові і суспільству) нав'язують "сенс і напрям нашому життю" (див. вищенаведену цитату).

Сучасне мистецтво звичайно потребує того, щоб бути внесеним у час і простір культури, бо відтворює у собі той тип мислення, котрий неможливо збагнути без занурення у художню скарбницю різних епох, бо кожен образ грає у ньому безліччю барв, що належать цим епохам, кожен несе згадку про минуле, навіть там де, зовні відкритий розрив з традицією: п'єси Б. Брехта, або музичні твори композиторів нової віденської школи.

Соціум виявляється чуйнішим на вимоги цивілізації і культури, якщо ці вимоги не зачіпають його структуру, перш за все структуру класову. Тут, звичайно, правими виявляються ті мислителі, які говорять про різні культури в одному суспільстві і про різні соціальні типи особистості, у яких соціокультурні параметри буття підтримуються класовою або корпоративно-кастовою ідеологією.

Так, наприклад, В.К. Лебедев констатує: "духовний світ феодала вміщає в себе у формі релігійного світосприймання самовдоволеній обскурантизм і екзальтоване переживання кастових встановлень. Зневага до холопів і їх праці, переконання в неповноцінності і природних лінощах селян, святенництво, жорстокість і віроломство поєднувалися у феодала з рицарською витонченістю етикету, романтичним почуттям кастового обов'язку" [5, с. 92].

Здійсності людини, як головні показники його життєдіяльності, проєктуються на спосіб буття і виникають із способу буття. Саме буття, умови життя, коректують поведінку, рід занять, інакше — експлікацію особистості як соціального атома.

Можливість розкриття кожною особистістю творчого потенціалу мала б викликати більшу збалансованість різних соціальних груп. Процес цей відбувається і на наших очах завдяки різноманітним міждержавним зв'язкам, що встановлюються, на рівні різних співтовариств, підприємств, організацій. Окрема людина стає громадянином світу — про що мріяли філософи ще в епоху еллінізму (див. вчення кініків) [2, с. 65].

Проте, нове соціокультурне середовище ставить перед особистістю нові проблеми, зустріч з новим світом обертається іноді шоком.

Тема міжкультурної комунікації знаходить, зокрема, віддзеркалення в романі французького письменника Луї-Фердинанда Селіна "Мандри на край ночі". Потрапивши в Новий світ, герой роману Бардамю не зміг змиритися з новою для себе роллю. Як резюмує дослідник творчості Селіна, від героя "потрібно тільки одне — мовчки споживати" [13, с. 75].

Сьогодні суспільство розділене на окремі корпоративні групи, як в середні віки. З тією різницею, що ці корпоративні групи позбавлені своїх прав і знають тільки свої обов'язки, слідуючи по визначеному невідомою, але могутньою силою шляху. Адже і герой роману Селіна постійно стикається з серійністю, подібністю речей, не диференційованістю людської маси, мови, поведінки.

"Тривога втрати сенсу і того Я, яке жило в цьому світі сенсів. стала домінантою культури ХХ століття" [3, с. 133].

Мистецтво завжди поєднує "осьовий час": горизонталь і вертикаль буття. Вісь історії, позначена Карлом Ясперсом [17, с. 32], покоїлася на трьох китах, створених людством: достатньо високому рівні виробництва; об'єднанні людей в держави; етичному кодексі і богошуканні. Від горизонталі буття, пов'язаної з боротьбою за виживання, людство спрямовувалося до пошуків духовної їжі, яку воно шукало у височинах всесвіту. І образ пророків — першопроходців по духовній лествиці, звичайно ж, став показовим для осьового часу.

У руслі визначень німецького філософа-екзистенціаліста формується і ідейність мистецтва ХХ століття. Причому всупереч песимістичним висновкам тут живе мистецтво великої віри в людину, її історичний поклик. Причетною до цього мистецтва стає творчість митців різних країн, що стала спільним надбанням людства.

Безумовно неспростовним залишається виділений К. Марксом ступінчастий шлях розвитку людини, який полягає в її розкріпаченні:

"Відносини особистої залежності (спочатку абсолютно первісні) — такі ті перші форми суспільства, при яких продуктивність людей розвивається лише в незначному об'ємі і в ізольованих пунктах. Особиста незалежність, заснована на зовнішній залежності, — така друга крупна форма, при якій вперше утворюється система загального суспільного обміну речовин, універсальних відносин, різнобічних потреб і універсальних потенцій. Вільна індивідуальність, заснована на універсальному розвитку індивіда і на перетворенні їх колективної, суспільної продуктивності на їх суспільне надбання, — такий третій ступінь" [12, с. 100-101].

Маркс освітлює еволюцію людини в даному вислові в площині соціально-економічній, яка завжди була домінуючою у всіх типах суспільства.

Сучасна соціальна філософія визнає те, "що економіка представляє собою найфундаментальніше вимірювання людського буття" [5, с. 275], яке природно взаємозв'язане зі всіма сторонами життєдіяльності людини. В.С. Барулін характеризує "розвиток людської індивідуальності як внутрішнє прямування

історії" [5, с. 275] та визначає місце людини в сферах матеріального виробництва, соціально-політичній структурі держави, духовному житті суспільства [5, III розділ].

Дійсно, дані сфери значущі і для суспільства, і для індивіда, але як тільки вони починають наповнюватися конкретно-історичним змістом, доводиться констатувати не тільки ускладнення структури суспільного життя, але і особових параметрів буття.

Творча особистість вибудовує свої параметри буття, долаючи вимірювання власне економічні. І все ж, коли йдеться про момент злому — початок XX століття, або межу кінця XX- початку XXI століть, то варто сприйняти як очевидний факт саме "універсальний розвиток індивіда". Те, до чого прагнув індивід у різних сферах діяльності, саме у цей час сприймається як певна вершина, котра зразу ж відчула на собі сейсмічні коливання усієї системи суспільного організму, усіх його підсистем та складових частин. Особливо це стосується системи художнього мислення, системи жанрів, системи образів, драматургії та системи висловлювання, які, занурившись лише в художні реалії, збагнути майже неможливо.

У роботі "Ідея загальної історії в всесвітньо-цивільному плані" Кант пише: "Засіб, яким природа користується для того, щоб здійснити розвиток всіх завдатків людей, — це антагонізм їх в суспільстві, оскільки він в решті-решт стає причиною їх встановленого законом доцільного порядку. Під антагонізмом я розумію тут недоброзичливу товариськість людей, тобто їх схильність вступати в спілкування, зв'язану проте, із загальним опором, який постійно загрожує суспільству роз'єднанням" [11, с. 9].

У даному вислові заслуговують уваги відразу декілька положень.

Перше з них полягає в тому, що Іммануїл Кант уявляв собі всю складність встановлення "законодоцільного порядку" в структурі суспільних відносин, повній не тільки динаміки, але і сейсмічної нестабільності. Нестабільність Кант пов'язує з антагонізмом між людьми.

Друге положення полягає у визнанні деякої рівнодії сил хаосу і порядку, які мають універсальний характер по відношенню до плану буття.

Третє положення витікає зі всієї системи філософських поглядів Кьонігсберзького філософа: повною внутрішніх суперечностей і антагонізмів виявляється сама людина. "Ding an sich", "річ в собі" — це перш за все сам індивід.

І, звичайно ж, вся структура суспільних відносин цілком залежить від якісних характеристик окремого соціального атома — самої людини. Якщо за *загальним* в структурі суспільних відносин бачити суспільство в цілому, за *особливим* — окремі соціальні групи, за *одиничним* — самої людини, то єдиний шлях гармонізації всіх складних параметрів суспільної системи полягатиме в збереженні її людської зовнішності. До чого, зокрема, закликав Кант, звертаючись до світової спільноти, в роботі "Zum ewigen Frieden" ("До вічного миру").

Діалектика взаємин між суспільством і людиною однаково цікавить філософію і мистецтво. Тут може йтися про суперечність, що зводиться і усувається: "Абсолютно безперечно, що суспільство надто впливає на кожну людину. Впливаючи на людину, озброюючи її своєю енергією, опредмечено-фіксованим сукупним досвідом людства, суспільство формує людину як би "під себе", формує її як суб'єкта, покликаного жити саме в даному суспільстві і служити йому. Але якщо людина стає духовною, творчою, вільною, сенсо-ціннісно затверджує себе, то виявляється потенціал самоцінності людини, її своєрідного протистояння наявному суспільству, його змінам. Інакше кажучи, людина, що створюється суспільством "для себе", виявляється не тільки "продуктом" суспільства, але і його опонентом. Вона несе в собі імпульс не тільки збереження наявного суспільства, але і його перетворення. Суспільство творить людину, тим самим творить своє заперечення. І ця неминучість перетворення людини у витік заперечення суспільства є, мабуть, однією з найглибинніших сторін взаємозв'язку суспільства і людини" [5, с. 472-473].

Діалектика *загального* і *одиничного* зачіпає і інші можливі відносини: діалектику *загального* і *особливого*, *особливого* і *одиничного*.

Індивід перетворюється "на витік заперечення" усередині сім'ї, що виростила його, соціального прошарку, державної

системи, виробництва. Навряд чи це було б можливо, якби людина була запрограмована історично лише на можливість клонування: повторення власної генетичної і ментальної програми в нових історичних умовах. Природа виключила цю можливість, оскільки людина впродовж свого життєвого циклу невідмінно міняється. Вона міняється разом з універсумом, природним і соціальним середовищем. І ці загальні зміни дозволяють як зруйнувати, так і встановити нові зв'язки в особових параметрах буття.

Категорія власності стосовно категорії свободи і параметрів буття безумовно діє у більшості творів, які витримані у руслі критичного реалізму, творчого методу, що зайняв своє місце у мистецтві XIX-XX століть.

Знов повертаємося до вислову Маркса: "Вільна індивідуальність, заснована на універсальному розвитку індивіда і на перетворенні їх колективної суспільної продуктивності на їх суспільне надбання — такий третій ступінь" — (див. с. 9-10).

Дійсно, шлях історичного розвитку підтверджує нерозривний зв'язок між розкріпаченням індивіда, універсальним його розвитком, і фактом виникнення суспільного надбання (інакше — власності) з суспільної продуктивності. Зв'язок категорій *свободи* і *власності* незаперечний, хоча це і непарні поняття. Тут бракує, принаймні, однієї логічної зв'язки — категорії *необхідності*. Тоді логічні думки знайдуть істинність: *свобода є необхідність; власність є необхідність*, — які в реальному житті однаково повинні розповсюджуватися на всіх членів суспільства у вигляді базису буття.

Причому, названі категорії зачіпають в однаковій мірі горизонталь і вертикаль буття. Горизонталь в даному випадку — це світ речей, вертикаль — сфера духовного життя. Якщо індивід відчуває себе вільно і одночасно власником в світі речей і світі духу, то він сам вже може визначити для себе переваги про цілі буття як діяльності, а не залежати від інших в рішенні цього найважливішого метафізичного питання.

"Кожен індивід, — пише Маркс, — володіє суспільною потужністю у формі речі. Відніміть цю суспільну потужність у

речі — вам доведеться дати її одним особам як владу над іншими особами" [12, с. 100-101].

Безумовно, цей принцип утвердження параметрів буття творчої особистості з тими положеннями, які вводять філософія та соціологія, дає можливість зразу ж відчутти залежність між різними сферами життєдіяльності суспільства. Відносно наведених положень марксового вчення виникають ремінісценції з різних творів, сама скерованість та своєрідність багатьох художніх концепцій. Тут мають місце й задуми "Фантастичної симфонії" Берліоза, й "Кільця Нібелунгів" Вагнера, й романи "Зачарована душа" Ромена Роллана та "Доктор Фаустус" Т. Манна, або "Майстер та Маргарита" М. Булгакова.

Художня свідомість має тут опанувати химеру сліпої сили, котра калічить долі людей. Ця сила — фатум, ця сила — небуття, яке спотворює всі надії та почуття, сам образ людини. Проти цієї сили повстає узагальнене "Я" людства, і боротьба ця нескінченна.

Стійкість традиції: розширення параметрів буття особистості завдяки діалогу культур — одна з умов розвитку мистецтва і культури у цілому. У своїй книзі "Йога: перлина для жінок" Гіта Айенгар, дочка адепта староіндійського вчення Шрі Айенгара, що нині є здоровим, пише: "Мудреці і філософи порівнювали життя з колісницею, запряженою двома кіньми, — матеріальним і духовним, які біжать в згоді. Будь-яка розбіжність в їх швидкості веде до біди. Проблема нашого століття в тому, що матеріальний кінь колісниці біжить швидше за іншого — духовного" [1, с. 5-6].

Вчення йогів дозволяє людині знайти себе в нескінченному просторі всесвіту і шукати гармонії в житті. "Є чотири шляхи до самоздійснення: (1) шлях знання, (2) шлях дії, (3) шлях служіння Богові і (4) шлях йоги. Хоча шляхи ці різні, ведуть вони до однієї мети" [1, с. 6].

Мета йоги — в самовизначеності особистості, злитті з духом всесвіту (самадхі).

Той, хто практикує йогу, гармонізує навколо себе життєвий простір, досягає гармонії з оточенням, усвідомлює себе частиною всесвіту, осягає його таємниці і красу.

Діалог культур — одна з передумов розвитку особистості, розширення параметрів її буття. Цей діалог між Заходом та

Сходом, здається, ніколи не припинявся. Раніше він знаходив лише політичне розв'язання. На протязі останніх століть цей діалог набуває творчого змісту. Так, зокрема, було й на початку століття двадцятого. Бо де б ще міг знайти для себе опору цей мало кому зрозумілий на той час, тричі бездомний, за його власним висловом, пізнавши втрату близьких та дітей, творець пісень та симфоній — Густав Малер.

Малер звертається до збірки китайської поезії і створює чи не один з найкращих своїх творів — "Пісню про Землю", яким торує нові шляхи у відтворенні безмежного океану духовності та хронотопу буття.

Творчий простір — його наявність постає як умова існування людини і культури. Кожна людина з моменту народження занурюється у стихію космічного буття. Цей момент зустрічі з універсумом відтворено у реаліях культури з початку існування людства. І все ж, бути причетним до ритму космічного буття, за думкою О. Шпенглера, коли це відчуття стихій природи та космічного такту майже зникло, досить важко. Важко можливо тому, що не кожна людина здатна прорватись через безліч перешкод існування у соціумі до відчуття у собі великої та незламної сили творчості, до розширення своєї свідомості до тих меж, коли власне існування вже сприймається з височини неосяжного космосу і коли власна діяльність стає відбиттям духовності загальнолюдської.

Це розширення свідомості пов'язане з відкриттям своєї причетності до того, що відбувається з іншими людьми, призводить також до відсторонення від самого себе, або зростання власного "Я". Про це, зокрема, говорив сучасник Бетховена, німецький філософ Фіхте, котрий так розумів виключно важливу для його концепції категорію "Я": "Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині. І взагалі для світу не має значення і не складає події питання про те, що мислить і чого не мислить окрема особа. "Ми" як община, що злилася і цілком увійшла в поняття і в абсолютне забуття наших індивідуальностей...ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це "Ми", а зовсім не про своє "Я" думаю я" [цит. по: 9, с. 35-36].

Відкриття у собі творчого початку — то є також вирішення для себе важливого екзистенційного питання: наскільки здатним ти є до відтворення самого ейдосу краси, що споріднюється з образом та ейдосом буття, у нескінченному його багатстві, котрий пронизує весь всесвіт. Освальд Шпенглер в своїй характеристиці західної цивілізації писав: "Природа — це образ, за допомогою якого людина, що належить до вищої культури, додає єдність і сенс безпосереднім враженням своїх відчуттів. Історія — образ, виходячи з якого, її фантазія силиться досягнути живе буття світу у зв'язку з власним життям, поглибивши тим самим її дійсність. Чи здатна вона до такої образотворчості — ось перше питання всього людського існування" [16, с. 24].

Відтворити параметри людського буття та "досягнути живе буття світу" випадає на долю музичного мистецтва. Що може оживити людську душу, її свідомість, як не музика? Вплив її на людину ніколи не заперечувався, бо вона відновлює для кожного з нас відчуття вічності, як і саму нескінченність параметрів буття. Це злиття з універсумом відчувається навіть тоді, коли виникає страхітлива фантазмагорія експресіоністичних картин в творах композиторів нової віденської школи. Кошмар соціального буття ніколи не міг призвести до голого натуралізму, навіть коли автор музики звертається до гротеску або полістилістичного колажу, бо по-перше, музика завжди відтворює цілісну константу духовності; по-друге, вона ніколи не може зануритись в єдиний емоційний стан, по-третє, умовою її існування є нескінченна взаємодія полюсів завершеності та становлення, рівноваги та дії. Саме музика дозволяє нам відчути "космічний такт" існування, зануритись у стихію гри, радість життя.

Тривалий час музика вибудовувала свою ієрархію жанрів, мову та принципи мислення, які дали їй змогу стати царицею мистецтв. Саме цілісність картини буття і образ світу виникають з співвідношень частин симфонічного циклу, а відтворює цей образ світу принцип симфонізму, котрий разом охоплює весь простір і час культури, зразу ж з початку твору дає уяву про характер наступних подій, та взаємозв'язок між образами симфонії, котрі весь час ніби зростають і виходять за межі художнього задуму.

Симфонія долає у собі і приводить до єдності реалії буденності, колізії особистого життя і підіймає їх до височини філософських та естетичних узагальнень. Складаючись із низки оповідних кругів, симфонія ніколи не вичерпує свого змісту, сприймаючись як символ буття і узагальнений образ творчої особистості, яка відтворює у цьому жанрі свій космічний образ і заново відкритий образ світу.

Звичайно, не лише мистецтво досягає такого єднання з картиною світового устрою. Кожне наукове відкриття — то є розуміння універсальних законів буття, яке не може знайти свого завершення у межах людської історії та у межах культури.

Література

1. Айенгар Гита. *Йога: жемчужина для женщин*. — Харьков: "Фолио", 2002.
2. Антология кинизма. Фрагменты сочинений кинических мыслителей / Ин-т философии. — М.: Наука, 1996.
3. Багдасарьян Н.Г., Литвинцева А.В. Мир человека как культура // Культурология. Учебник для студентов технических вузов / Под ред. Н.Г. Багдасарьян. — М.: Высш. школа, 1998. — С. 132–156.
4. Багдасарьян Н.Г., Литвинцева А.В. Культура и цивилизация // Культурология. Учебник для студентов технических вузов. — М., 1998. — С. 210–226.
5. Барулин В.С. Социальная философия: Учебник. Изд. 2-е. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.
6. Бердяев Н.А. Философия неравенства. — М., 1990.
7. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. — Т. 2. Философия природы. — М.: "Мысль", 1975.
8. Гириц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. — Т. 1. Интерпретация культуры. — СПб.: Университетская книга, 1997. — С. 115–138.
9. Гулига А.В. Гегель. 2-е изд. — М.: Мысль; Соратник, 1994.
10. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. — М., 1990.
11. Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно — гражданском плане // Соч. 6 в 6-и т. — М., 1966. — Т. 6.
12. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 46. Ч. 1. — М.: Политиздат, 1968.
13. Недосейкин М.Н. Образ "чужого" и проблема межкультурной коммуникации в романе Л. Ф. Селина "Путешествие на край ночи" // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности: сборник науч. трудов / Ред. Л.И. Гришаева, Т.Г. Струкова. — Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2002.

14. Помпонацци Пьетро. О бессмертии души // Антология мировой философии. Возрождение. — Мн.: Харвест; М.: ООО "Изд-во АСТ", 2001.
15. Соловьев В.С. Соч.: в 2-х т. — М., 1990. — Т. 1.
16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т.1: Образ и действительность / Пер. с нем. И.И. Маханькова. — М.: Айрис-пресс, 2004.
17. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. — М.: Республика, 1991.

УДК 78.071.1

М. Иванова

Н. СИДЕЛЬНИКОВ: ПУТЬ УНИВЕРСАЛЬНОГО ПОСТИЖЕНИЯ

Статья посвящена выявлению особенностей поставангардного мышления Н. Сидельникова на материале вокального цикла "В стране осок и незабудок" на стихи поэта-футуриста В. Хлебникова.

Стаття присвячена виявленню особливостей поставангардного мислення М. Сидельникова на матеріалі вокального циклу "В країні осок та незабудок" на вірші поета-футуриста В. Хлебнікова.

The article is devoted to exposure of features post-vanguard on material of vocal cycle "In the country of sedges and forget — me-nots" by poetry V. Hlebnikov.

Актуальность темы. Важность и значимость имени композитора московской школы Н. Сидельникова в музыкальном искусстве XX столетия очевидна. Многие пытаются оценить его по достоинству и определить как одного из крупнейших композиторов поставангардного искусства XX века. Ученики Н. Сидельникова, композиторы И. Соколов, В. Мартынов, И. Юсупова, а также исследователь его творчества Г. Григорьева, сходятся во мнении, что именно Н. Сидельников является первым в русской музыкальной культуре, кто воспринял эстетику постмодернизма. "Масштаб личности Н. Сидельникова, — пишет композитор И. Юсупова, ученица Н. Сидельникова, — и как человека, и как музыканта никак не укладывается в регламенты его времени. Он в отечественном искусстве преждевременная

фигура, он композитор будущего" [11, с. 115]. И далее: "Н. Сидельников — отец отечественного постмодернизма. Всё, что сегодня делают композиторы этого направления, было заложено в музыке Н. Сидельникова, и превзойти его ещё никому не удалось" [11, с. 116].

В то же время, можно найти иные суждения. Ученик композитора В. Тарнопольский пишет: "В моём представлении он (Н. С.) был настоящим *русским футуристом*, в хлебниковском толковании этого слова: желание прорваться вперёд означало уйти вглубь — к тому подлинному и вечному, что было заложено в недрах великой традиции " [9, с. 113].

Все характеристики Н. Сидельникова как композитора современности в силу малой изученности его творчества так и остались на уровне отдельных личностных высказываний. **Целью** данной статьи стало выявление особенностей поставангардного мышления композитора на материале вокального цикла "В стране осок и незабудок" на стихи поэта-футуриста В. Хлебникова.

Цикл из 13 песен (по авторскому определению — "пьес") для двух сопрано, меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано был написан в 1978 году, развеяв своим появлением убеждения о сложности и невозможности музыкального воплощения "невокального" русского поэта. И не случайно именно Н. Сидельникову предстояло осуществить эту задачу музыкального открытия поэзии В. Хлебникова.

Имя поэта-будетлянина В. Хлебникова стоит в центре огромного мира футуризма, истоки которого идут от публичных выступлений, программных манифестов, художественных романов писателей Г. Аломара (Испания) и Ф. Маринетти (Италия). Эстетика футуризма выводила художника за пределы искусства в мир духовных исканий, а сами средства искусства были направлены на выражение динамики жизненных процессов и механизмов, духа бунтарства и стихийной необузданности сил. Футуристы выдвинули новые принципы творчества, считая их законами искусства будущего: они смешивали всяческие жанры и стили, создавали смысловые парадоксы путём нарушения норм синтаксиса, грамматики, ритма стихосложения; пользовались "разрубленными" словами и их причудливыми

сочетаниями; говорили об инструментовке стиха, о языке и его звучании; использовали архаическую и бытовую лексику. Помимо этого, русские футуристы провозглашали идею гармонии с природой, утверждали национальные духовные ценности и справедливо называли себя "будетлянами речетворцами", создающими язык "стремительной современности" [3, с. 117].

Можно предположить, что личности композитора во многом были близки смелые поиски поэта-футуриста, его радикальные новации. Множество образов в пределах одного творческого пространства порой не всегда поддавалось традиционной логике у этих двух художников, а скорее было направлено к уровню иррационального, воссоздавая при этом неоднозначный ассоциативный ряд и утверждая мышление аллегориями. Именно выход к иррациональному, которое каждый из художников ощущал в глубинных пластах различных культур — в архаике славянской, древнеегипетской, древнееврейской, китайской, — явился основой большинства устремлений обоих, определил не только ведущие темы их творчества, но и стал фундаментом их мировоззрения. В. Хлебников воссоздавал неподвластный разуму праязык ("заумь"), с помощью которого и появлялась возможность передать пророчества, высший духовный опыт, сокровенные истины бытия. Через попытку выявления первоначального архетипического значения звука в слове поэт реализовывал смысл своих поисков — постижение основ универсальности мира и провозглашение идеи всеобщего единения людей и культур (напомним, что в характерном для авангарда жанре манифеста поэт провозгласил футуристов первым правительством одного общего для всех государства — государства Земного Шара). Творческим кредо поэта было — "найти, не разрывая корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое" [7, с. 7].

Близкими идеям универсальности и единства мира русского поэта можно считать взгляды и композитора Н. Сидельникова. "Я не случайно обращаюсь к разным языкам, к творчеству разных народов ... мне хочется своими скромными средствами доказать людям, что в наш тревожный век всё-таки существует больше вещей, которые объединяют людей, чем разъединяют" [4, с. 331].

Архаический мир русской сказки ("Русские сказки", "Савушкина флейта", "О чём пел зяблик", "Аленький цветочек") и древнегреческого мифа ("Лабиринты"), древняя восточная мудрость китайской поэзии (две тетради "Сычуанских элегий" на текст Ду Фу) и жизненные истины еврейских писаний ("Иудейские древности") — это те литературные источники, которые привлекли композитора в поисках глубинных иррациональных смыслов, вечных образных архетипов, где, очевидно, композитор искал основы универсальности мира.

Выбор стихов В. Хлебникова в вокальном цикле многообразен. Здесь присутствует множество литературных связей — древнеегипетские образы ("Ра") и современная футуристская поэзия ("В этот день голубых медведей", "О, Достоевскиймо...") пересекаются с детской наивностью ("Лягушечка", "Кузнечик", "Муха") и философски — углублёнными размышлениями ("Годы, люди, народы"). Соседствующие, казалось бы, несовместимые жанрообразования перетекают в цикле друг в друга и изменяются во всех сочетаниях на уровне всего цикла и внутри каждой части.

Но всё же, несмотря на желание композитора представить поэтический мир поэта разнообразно и многомерно, в вокальном цикле "В стране осок и незабудок" более всего нашла отражение та образная сторона стихов футуриста В. Хлебникова, которая представляет человека, его историю, культуру в единстве с природой. Поэтому в музыкальном воплощении можно "услышать" хорал речной воды, весенние пословицы, музицирование ночи в гармоничных сочетаниях с миром классической литературы и истории.

Стихотворение "О, Достоевскиймо ..." сопровождало В. Хлебникова на протяжении всей его жизни и поэтому часто воспринималось как лирическая "биография поэта". Ему также суждено было стать своеобразным "эстетическим манифестом поэта", концентратом его футуристских новаций.

В силу уникальности сочинения В. Хлебникова для разъяснения сути его вокального воплощения обратим внимание на некоторые известные в литературоведении моменты. Так, в стихотворении, опубликованном в 1912 на самом подъёме

будетлянского движения в футуристском сборнике "Мирсконца", прозвучало "магическое заклинание" именами русской литературы к новому пониманию мира: "Называя собственные имена русской литературы, призывая имена богов слова, поэт вступает в круг всеобщего "мифопоэтического взаимопонимания человека, культуры и природы" [3, с. 102].

По аналогии с целым рядом сочинений поэта — "Заклятие смехом", "Заклятие множественным числом", "Заклятие могуществом", "Заклятие двойным течением реки" — стихотворение "О, Достоевский..." справедливо называют "Заклятие именем" [3, с. 102]. Поэт ориентировался на древние заклинания, с их мистическим пониманием имени и священных слов. В этих не подвластных рассудку звуковых символах, по В. Хлебникову, таилась власть над природой, и сохранялись "мировые истины".

В строении известного стихотворения поэт отказался от традиционных двух разделов фольклорных заклинаний — эпического и лирического, построив поэтическую форму кратко, фрагментарно, всего лишь в четырёх строках. Однако текст хлебниковского заклания имеет ряд вариантных продолжений, в одном из которых, рукописи 1921 г., появится лирическое, более откровенное. Это дополнение к закланию обогащает его новым содержанием: картина мирового пространства изображается поэтом не с помощью имён писателей, а созданным им же "звёздным языком", который своими полудетскими слогами — звуками (за-за, вз-ва, го) является естественным языком природы, связывающим человека с космосом. Заметим, что несколько вариантов одного стихотворения отражало эстетику футуризма о прекрасном как возникающем в постоянной вариантности и обновляемости.

Нельзя также не вспомнить о том, что В. Хлебников не только художник слова, но и художник числа: "слова суть лишь слышимые числа", "число — это мир в себе" (В. Хлебников). Своим главным делом поэт считал исчисления законов времени, а поэзия была для него только способом изложения этих измерений.

В третьей части цикла Н. Сидельников не отказался от столь оригинальных идей творчества В. Хлебникова. Так же как стих

В. Хлебникова устроен числом и словом, музыка третьей части создана композитором с помощью серийной техники, то есть, числом и звуком. Основой вокальной партии третьей части становится серийный ряд из тринадцати звуков (число "тринадцать" является также напоминанием о количестве частей цикла). Можно предположить, что такое количество звуков (как и частей цикла) выбрано не случайно и, возможно, мыслилось композитором как проявление любимого числа В. Хлебникова — "317", взятого в обращении его первой половины. Это число, по вычислениям В. Хлебникова, должно было символически выражать идею единства мира, так как годы важных исторических событий, удары сердца, колебания музыкальных струн являются кратными "317". Входящая в состав хлебниковского числа цифра "три" проявляет себя неоднократно сначала в поэзии, а затем в музыке цикла. В поэтическом тексте цифра "три" проявляется на разных уровнях — три ударения на ритмическом уровне, троегласие на фонетическом и троесловие на лексическом уровне. В музыке третьей части дополнением к этим поэтическим параметрам является серийный ряд в первой строке строфической формы с напряжённой интонацией тритона и группировкой по три — два в построениях из 8 — 5 звуков.

Третья часть цикла строится на сопоставлении трёх эпизодов, большинство из которых заканчивается фортепианным ритуарнелем. Однако, вместо строфы из четырёх строк композитор создаёт строфу трёхстрочного строения. Взаимообратимое единство первого и второго эпизодов ("О, Достоевскиймо...", "О, Пушкиноты..."), созданных техникой серийного ракохода, объединяет эти разделы в единую часть формы.

Отказ Н. Сидельникова от четырёх строк стихотворения, несомненно, связан с синтаксисом стиха, который возник от трёх имён стихотворного заклатья. Сквозь призму имён Достоевского, Пушкина, Тютчева проступают образы сумерек (Земля погружена в тень тучи), полдня (освещённость полуденного солнца) и ночи (таинственность). Этим объясняется импрессионистское толкование стихотворения в литературоведении.

Н. Сидельников не стремится к звуковому воссозданию пейзажных образов. Его скорее привлекал мир новых словообразований поэта как мир экспериментаторства. Так, в первой строке композитор воссоздаёт звуковой образ хлебниковского неологизма "Достоевскиймо", который трактуется в литературоведении как слияние двух взаимообуславливающих слов — "Достоевский" и "письмо" (в значении стиль). В данном словообразовании акцент попадает на слог "мо", создавая звуковой образ с восходящей интонацией. Н. Сидельникову удаётся создать "звучание" нового слова языком музыкальных звуков. Композитор не стремится к точному следованию за ритмом стиха, а скорее, движением шестнадцатых приближается к его стремительному произнесению. На слоге "мо" происходит неожиданная смена ритмически ровного нисходящего мелодического движения на восходящий секстовый скачок. Воспроизводя таким образом интонацию хлебниковского слова, композитор находит новые приёмы вокального интонирования, соединяющие в себе вокальное и инструментальное начала.

Фортепианное сопровождение к данной музыкальной строке выполнено в технике пуантилизма. Данное композиторское решение, с одной стороны, вызывает образные ассоциации с излюбленным В. Хлебниковым звёздным миром, с другой — является напоминанием всё о том же методе неологизирования, который сам поэт осознавал по аналогии с пуантилистической живописью, так как "два чистых цвета, положенные рядом, на определённом расстоянии, дают колеблющееся ощущение третьего" [3, с. 96].

О внимании к звучащей стороне слов В. Хлебникова свидетельствует также и вторая музыкальная строка третьей части цикла. Неологизм "Пушкиноты", в котором имя Пушкин соединилось со смыслом слов "творец красоты", также представлен нисходящим мелодическим движением, но начало его — на полтона выше предыдущей строки, что и указывает на акцентность первой половины слова и "затухающее" его окончание.

Отличается от двух предыдущих третий раздел части ("Ночь смотрится как Тютчев"). Он включает в себя две строки стиха В. Хлебникова и написан композитором в вокальной манере

Sprechgesang. Завораживающий шёпот в вокальной партии с неожиданными глиссандирующими возгласами, возможно, вызывает ассоциацию с магическим заклинанием. Усиливает ощущение таинства оstinatно повторяющийся ритм фортепиано, напоминающий об ударных инструментах древних обрядов.

В этом разделе нет новых словообразований В. Хлебникова и, возможно, поэтому Н. Сидельников всё внимание отдает не звуковому варианту слов, а смысловому. В стихотворении односложное слово "ночь" является центральным и выделяется поэтом фонетически и ритмически. Композитор акцентирует его путём вокального глиссандирования. Таким же образом Н. Сидельников подчёркивает и второе по значимости слово — "Тютчев", связывая его появление в мелодии с интервалом децимы. Глиссандирование на словах "ночь" и "Тютчев", с одной стороны, напоминает о приёмах вокализации слов в поэзии В. Хлебникова, в то же самое время, является свидетельством поисков композитора в области приёмов звукоизвлечения.

Для воплощения заключительных строк стиховотвращения, несущих в себе главный смысл стиха о вселенском единстве всего существующего, Н. Сидельников выбрал вариант речевого произношения. Именно такой приём "стилевого цитирования поэзии" ещё более приблизил слушателя к поэзии В. Хлебникова. Композитор словно ещё раз обнажает перед слушателем "звучащий мир" слов поэта. При этом он дополняет его красочным сонорным звучанием тематической гармонии, состоящей из сочетания по вертикали звуков серийного ряда. Данное решение является доказательством постоянного внимания композитора — поставангардиста к колористической стороне музыкальных пьес.

Важная смысловая роль отводится фортепианному заключению. Оно построено на обертоновом ряде, который является напоминанием об основе каждого музыкального звука, а в данном случае ещё и сложенного из основных звуков серийного ряда третьей части. Именно такой природной гармонией звуков композитор напоминает нам об истинных праэлементах не только музыкального искусства, но и всех звуковых комбинаций. Идея создания произведения на данном звуковом первоэлементе, связанном с "сущностью музыки и её историческими спиралями"

[10, с. 173] также воплотилась в Третьей симфонии А. Шнитке, по времени создаваемой параллельно с данным сочинением. Обертоновый комплекс выступает в обоих случаях своего рода образным архетипом.

Беспонятийное, чисто звуковое использование слова в стихе — одна из основ поэтического стиля В. Хлебникова, выводящая к иррациональному уровню праистоків всего сущего, к архетипическому смыслу. Многовариантное толкование праязыка, что доступен внесознательному пониманию всех людей, также находится в центре творческих интересов композитора-поставангардиста Н. Сидельникова. Такие музыкальные толкования, например, можно встретить в одном из сочинений 70-х годов — хоровой кантате "Сокровенные разговоры". Разговорные междометия ("а", "ух", "ой", "ах", "э") органично влились в вокальный стиль кантаты. Они наполнились разнообразными эмоциональными оттенками через музыкальное воплощение и таким образом раскрыли содержание первоначально заложенных в них же самих многовариантных смыслов — сокровенных истин. В вокальном цикле "В стране осок и незабудок" композитор продолжил эту линию музыкального воплощения архетипов, но основой теперь стал поэтический слог поэта-футуриста. Для подчёркивания слогов текста, которые, на наш взгляд, приближаются своим звучанием к "звёздному языку поэта", композитор пользуется разными приёмами: внутрислоговыми распевами, мелодическими распеваниями, квантитативными акцентами. Примером могут быть выделенные музыкальными средствами слоги "зды", "ды" в части "Псалом отверженного"; "ра", "лю" — "Когда умирают кони"; "чик", "зне", "во", "ри" в части "Кузнечик"; "аз" "зин" в части "Ра". Очевидно, что вследствие этого музыка подчёркивает своеобразие полуслов, "разрубленных" слов, встречающихся в поэзии В. Хлебникова для создания определённой инструментальной стихии.

Во второй части цикла "Когда умирают кони" фонематический звуковой материал речи, а в большей степени согласных звуков, используется как темброво-красочное средство: шипящие и глухие фонемы слов "дышат", "сохнут", "гаснут",

произносимые шёпотом в одном ряду с вокальным интонированием, создают дополнительные изобразительные шумовые эффекты. Такое стремление ввести в искусство многообразие звуков окружающего мира становится для композиторов постмодернистского направления первостепенным в сфере экспериментов со звуками.

Не отказывается композитор в вокальном стиле цикла и от более мелодичных распевов слогов в связи с появлением разговорных междометий "а", "ох". Например, в частях "Люди, годы и народы" (№ 8) и "Боярыня" (№ 10) данные междометия дополняют текст поэта своим эмоциональным подтекстом. В некоторых эпизодах цикла композитору удаётся создавать довольно значительные мелодические построения-вокализы, превращая их при этом в самостоятельную тему. Количество нот в таких распеваемых слогах разнообразно. Так, например, в части ""Люди, годы и народы" распевы на словах "как текучая вода" приближаются к небольшой мелодической фразе иллюстративного характера: контуры мелодии имеют "волнообразный" рисунок и конкретизируют текст. Более того, в результате подчёркивания увеличенной секунды в плавном мелодическом движении, новая тема воспринимается музыкальным намёком на излюбленные хлебниковские образы Востока.

В своём цикле композитор Н. Сидельников воссоздаёт многомирие и многоязычие стихов В. Хлебникова. Ярче всего это качество раскрылось музыкой в "Моцартиане полуночной земли" (№ 11).

Поэтический текст части "Моцартиана полуночной земли" (в хлебниковском названии "Усадьба ночью Чингисхана") отличается многозначностью и ассоциативностью. В одном ряду у поэта выстраиваются образы воинствующих Чингисхана, Батыя, Мамая и гениальных в искусстве Моцарта, Гойи, Роопса, библейского Каина и карфагенского полководца Газдрубала, пересекаясь с созвучными им, по мнению поэта, образами природы. Поэтому выбранный в части композитором приём полистилистических совмещений оказался не случайным. Стилиевые цитирования, аллюзии позволили создать дополнительный мир образов, которые вместе с поэтическим словом

раскрыли суть необычного замысла В. Хлебникова. В этой части цикла можно услышать знакомые такты классической "Маленькой ночной серенады" В. Моцарта, найти стиливой и полуцитатный намёк на импрессионистические страницы "Бергамаской сюиты" К. Дебюсси и романсовой лирики А. Бородина, С. Рахманинова, узнать точную цитату средневековой секвенции "Dies irae". Всё это парадоксально уживается в жанровом поле блюза и рок-н-ролла.

Внутренний динамизм стихотворения, контрастность образов и, в то же время, их свободное перетекание друг в друга определили композиционное решение части. "Моцартиана полуночной земли" определена композитором как "соната-фантазия". Действительно, текучесть и незаконченность, фрагментарность стихотворения В. Хлебникова потребовали фантазийной свободы, а конфликтное сопоставление тем-цитат приблизило часть к "знаковой трактовке сонатной формы" [1, с. 22].

Второе предложение основной темы "Маленькой ночной серенады" В. Моцарта обыгрывается композитором в разных музыкальных вариантах. Она появляется на словах "А небо синее Моцарт" в сопровождении выдержанного органного пункта доминанты фа диес мажора и аккордов квартового, кварто-секундового строения. Создаваемая таким образом полигармония дополняет известную цитату таинственными красочноколористическими бликами. Сонорные эффекты также сопровождают второе предложение темы В. Моцарта со словами "Мне снилась девушка лосось в волнах ночного водопада". Мерцание разнообразных гармонических красок, созданных полиаккордовыми наложениями, делает тему, по мнению исследователя Г. Григорьевой, образом "далёкой и светлой мечты" [2, с. 67]. Выбранные музыкальные приёмы не разрушают звучания первоначального классического варианта темы, а дополняют его лишь новыми красочными оттенками. Во всех вариантах своего появления тема является символом вечной гармонии искусства с природой и очевидно может стать "знаком" главной партии.

Противоположный мир образов, который условно можно отнести к побочной партии, представлен многопланово. Если

краски "ночной зари" вызывают у В. Хлебникова ассоциации с именем Заратустры, а "синего неба" — с образом светлого Моцарта, то имена Батия, Мама, Чингисхана ассоциативно встают в ряд с образами ночной природы — "ночной тишью", "тучами". Музыкальной символикой образов, за которыми скрывается дисгармония, трагические события стала тема "Dies irae" и стилизация с ритмами буги-вуги и рок-н-ролла.

Неожиданность образных переключений и большой стилистической диапазон контрастного "цитатного тематизма" [2, с. 68] явились важным средством в создании драматической конфликтности части, приближая её к принципам сонатной драматургии.

Выводы

Н. Сидельников — композитор, который несомненно может быть причислен к поставангардистам в силу своей тяги к смелым смешениям стилей и жанров, к оригинальным колористическим поискам и изобретениям. Поэзия В. Хлебникова, с её многозначностью и футуристской новизной, стала толчком для подобной трактовки музыки вокального цикла и расширила поле поисков композитора. В вокальном цикле "В стране осок и незабудок" Н. Сидельников концентрирует внимание на отдельном слове поэта, стремясь приблизиться к заложенному в нём музыкальному произнесению. Слова в цикле выделяются интонацией и метроритмом, мелодизированными распевами и речитацией, подчёркиваются разными типами мелодического движения. Они поются, произносятся шёпотом, исполняются на глissандо и экспрессивно интонируются, представляя таким образом разные варианты колористических экспериментов композитора.

Кроме того, слово для композитора не всегда несет смысл — оно ещё является носителем изначального архетипического образа. Этими качествами музыка композитора-поставангардиста соприкасается с поисками поэта-футуриста, также стремящегося к выявлению изначальной иррациональной сути слова.

В. Хлебников и Н. Сидельников — натуры, открытые ко всему новому. И это постоянное стремление сотворить новый мир толкало их на путь смелых поисков, в результате которых в

своём творчестве В. Хлебников создаст новые словоформы, а композитор Н. Сидельников, опираясь на ту же идею жанрового множества и комбинации форм, приходит в своём творчестве к созданию своего рода "неожанра". Однако у поэта-футуриста В. Хлебникова все открытия были направлены своей новизной к будущему, с нескрываемым желанием преодолеть традиции прошлого.

Композитор Н. Сидельников ставит иную цель — создавать новое, включая в современное искусство все существующие ценности культуры, не отказываясь от находок "завершившегося" модернизма. При этом композитор не избегает, а подчёркивает моменты узнаваемости художественных источников. Он приближается к хлебниковской идее единства культур, но решает её как художник-поставангардист.

На путь "универсального", "всеобщего" Н. Сидельников ориентировал не только своё творчество, но и творческий процесс каждого художника: "Берг показал путь, по которому должен идти художник, не обладающий уникальным дарованием — это путь универсального постижения" [4, с. 331].

Литература

1. Бахши Л. Музыка, способная обогатить нас // Советская музыка. — 1988. — № 5. — С. 16-25.
2. Григорьева Г. Сидельников. — М.: Советский композитор, 1984. — 135 с.
3. Дуганов Р.В. В. Хлебников (природа творчества). — М.: Сов. писатель, 1990. — 350 с.
4. Интервью с Н. Сидельниковым // Новая жизнь традиций в советской музыке. — М.: Сов. композитор, 1989. — С. 318-331.
5. Мартынов В. Учитель жизни // Венок Н. Сидельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 111-112.
6. Пинжина Е. Некоторые новые черты в трактовке связи слова и музыки (на примере произведений Ю Юзелянаса и Лютославского) // Дипломная работа. — Киев, 1977. — 64 с.
7. Смирнова В. Предисловие и комментарии. // Избранное. В. Хлебников. — М.: Детская литература, 1989. — С. 5-26.
8. Соколов И. За маской иронии и бравады // Венок Н. Сидельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 113-115.

9. Тарнопольский В. Русский футурист // Венок Н. Сигельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 112-113.

10. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 173.

11. Юсупова И. Он работал до последнего вздоха // Венок Н. Сигельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 115-116.

УДК 781.5.082.2: 78.01

Ю. Николаевская,
В. Черненко

СМЫСЛОВЫЕ ОБЕРТОНЫ СОНАТНОЙ ФОРМЫ: ФИЛОСОФСКО-МУЗЫКОВЕДЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

В статье философски осмысливаются основы построения и современного восприятия сонатной формы. Предпринята попытка объяснить уникальность сонатной формы с точек зрения теории восприятия и феноменологии смысла. Философский ракурс размышления дополнен комментарием к состоянию теории сонатной формы на современном этапе.

У статті обмірковуюються філософські засади творення та сприйняття сонатної форми, визначається її унікальність з точок зору теорії сприйняття та феноменології смислу. Філософський ракурс доповнено коментарями щодо стану сучасної теорії сонатної форми.

In this title bases of construction and modern perception sonata's forms are philosophically comprehended. Attempt to explain uniqueness of a musical phenomenon sonata's forms from the points of view of the theory of perception and a phenomenon of sense is undertaken. The philosophical foreshortening of reflection is added by the comment to a condition of the theory sonata's forms at the present stage.

С недавнего времени наблюдается новая волна самых разных рассуждений о сонатной форме. Думается, что их множественность обусловлена определением собственно музыкальной формы, которую можно рассматривать в типологическом, историко-генеалогическом, эстетическом ключе и т. д. С другой стороны, сама сонатная форма, несмотря на трехсотлетнюю

историю ее существования и осмысления, остается открытой для нашего познания. Возьмем за основу мысль Т. Адорно о том, что любая "повествовательная структура должна оставаться *под* различными истолкованиями, которые ей дадут" [7, с. 343].

Искусство, в частности, музыка, обнаруживает в себе различного рода математические, геометрические, физические и тому подобные закономерности. Однако музыкальное искусство таит в своем **Я** гораздо большие, чем может показаться на первый взгляд, аналогии, выходящие не только за рамки непосредственно художественного процесса и науки, но и поднимающиеся до уровня философских и мировоззренческих категорий и обобщений. Музыкальная теория отразила эту двойственность в исследованиях, посвященных поиску первоосновы Всего в логике музыкального мышления. Так, касательно обоснования основных принципов сонатной формы, можно констатировать, что путей объяснения ее сути не так уж много. Можно обозначить "эволюционный" подход (установление черт жанрового стереотипа и констатация его последующих историко-стилевых изменений) и "абстрактный", "бытийный" (выявление онтологических законов Бытия и мышления в образовании сонатной формы). Известная конфронтация этих двух подходов в науке XXI века, по сути, снята. Именно поэтому стали возможным появление новых взглядов на сущность и эволюцию многих процессов музыкальной культуры.

В данном исследовании предпринята попытка объяснить уникальность сонатной формы с точек зрения теории восприятия и феноменологии смысла. *Объектом* исследования являются онтологические причины формообразования, предметом — их непосредственная реализация в музыкальной форме. **Цель** данной статьи — обнаружить проявление философских концептов в музыкальной (в том числе сонатной) форме.

Поиск человеком двух вещей — Первоосновы Всего и Всеобъединяющего Принципа — обусловил онтологию и гносеологию человеческого познания. Но оба этих явления невозможны вне **Восприятия**. Как раз Восприятие первично, кроме того, оно объединяет Всё благодаря созданию Всеобщего

Смыслового Поля¹. Восприятие — самое обыденное, и вместе с тем оно — одно из самых непостижимых таинств, лежащих на границе между Миром и Человеком. Восприятие подобно некоему "пограничному фильтру", через, при помощи, благодаря... которому мы знаем (можем знать, или даже не знаем и не можем знать) обо Всём многообразии, разнообразии окружающего, которое в свою очередь знает и о нас. Восприятие многомерно, вездесуще, и, конечно же, не ограничивается нашими органами чувств, но задействует также и душу, и разум, и познание-постижение, и благоговение перед Таинством. Структуру Восприятия можно представить следующим образом.

Существует поистине безграничное Первичное Информационное Поле² (ПИП), на которое человек накладывает своё Субъективное Смысловое Поле (ССП), что образует в итоге как результат их взаимодействия Вторичное Информационное Поле (ВИП).



Определим ПИП как некое объективное сущее, определяемое пока чисто количественно. Возникает данное поле при наличии не менее 2-х объектов, явлений, ноуменов и т.п. В отношении ССП следует уточнить, что же такое **смысл**?

¹ Мы употребляем его в значении, близком "горизонту понимания" Э. Гуссерля - М. Хайдеггера.

² Подобно "ноуменальному пространству" П. Флоренского.

Обратимся к философскому словарю: "Смысл — содержание, которое вещь получает благодаря тому, что ей сообщается смысл, или благодаря тому, что раскрывается имманентный смысл вещи" [5]. Из данного определения следует вывод о том, что а) всякая вещь получает смысл, т.е. смысловое содержание предполагает того, кто раскрывает смысл; б) то, смысл чего раскрывается и в) самое главное — некий волевой акт, который данный смысл устанавливает. Итак, смысл — это некий волевой акт, который восприятие возводит в сознание, но не обязательно в познание. Для древнегреческих философов смысл, бытие и познание составляли неразделенное триединство. Однако позднее, с возникновением иррационализма, смысл и бытие стали все дальше удаляться друг от друга, дрейфуя к разным полюсам. И сегодня Ничто имеет не менее (если не более) глубокий смысл, чем Нечто³; рациональное и иррациональное, абсурд и логика уравнились в своем праве на обретение смысла, хотя сам акт, сообщающий его, по-прежнему остается сакральным.

ВСП включает в себя две стороны: рациональное — иррациональное. Если разместить некоторые сферы художественной деятельности человека между этими половинками, то музыка наверняка окажется наименее рационально объяснимой. Несомненно, музыкальную реальность составляет не только музыкальная "плоть", но и то, что способно ее породить, воспроизвести и воспринять в виде интонаций и образов, а именно — восприятие и опыт конкретного субъекта (Автора или Слушателя). Человек придал музыке глубокий смысл, подчинив её своему творческому акту, разбивая безбрежное музыкальное импровизационное поле на дискретные смысловые музыкальные кванты: жанры, формы, стили..., благодаря которым мы пытаемся осознать глубину музыкальной непостижимости. В каждом музыкальном кванте-смысле, будь-то звук, миниатюра или оперная тетралогия (в зависимости от того, что считать структурным целым), можно отыскать постоянно отражающееся взаимодействие рационального и иррационального.

³ См. "Трактат о небытии" Н. Чанышева, монографию А. Солодухо "Философия небытия".

Перед тем, как рассмотреть эти взаимодействия в сонатной форме, укажем, что Восприятие и Смысл — важные составляющие современной музыкальной теории. Многие исследователи считают, что термин "восприятие" в музыке необходимо внутренне дифференцировать, выделяя и исследуя его фазы. Например, фаза созерцания не тождественна восприятию, а представляет лишь одну из ступеней восприятия, стадию формирования образа, восприятие смысла этого образа.

Феномен "смысла" в музыке еще требует своей "осмысленности". В большинстве случаев он оценивается как моделирование и обобщение событий музыкального произведения. Но важно учитывать, что музыкальный смысл включает в себя не только некую существующую данность, но одновременно всегда представляет собой новую данность, ранее не существовавшую и вне музыкального произведения не существующую. Таким образом, явление музыкального смысла затрагивает отношения "Автор-Исполнитель-Слушатель": чтобы ассоциации, заложенные автором, были адекватно восприняты слушателем, необходимо совпадение индивидуальных особенностей художника и слушателя. Этой категорией оперируют преимущественно те, кто представляет философию и психологию музыки, музыкальную культурологию и семантику. Так, А. Самойленко пишет, что смысл является исходной и опорной категорией музыкознания как семиологии [4, с. 224]; В. Суханцева наделяет музыкальный смысл универсальным значением и называет его "субъективным инобытием в культуре". "Он, — пишет исследовательница, — дан в отношении к бытию Другого и через это отношение. Всякий смысл соответствует в своем проистекании формуле "Свое-Иное", и культуротворческая амплитуда смысла колеблется и сохраняется именно в постоянном перетекании данных сущностей, не сводясь ни к одной из них. Культурные потенции смысла состоят в его востребованности, в необходимости освоения какого-либо феномена" [6, с. 57]. Момент восприятия, передачи и понимания смысла влияет на неоднозначность акта музыкального восприятия (в системе "Автор-Исполнитель-Слушатель"). Так, Г. Орлов делает парадоксальный вывод о невозможности статистических обобщений насчет музыкального восприятия,

так как в нем присутствует уникальность опыта (воспринимающего), его невоспроизводимость. Исследователь также считает, что из всех теоретических умозрительных пространств единственное пространство восприятия — это "тоновое пространство" как таковое (иначе — пространство звучащего текста), так как "оно ограничено пределами человеческого слуха, скоростью психофизических реакций и высотой сенсорных порогов" [3, с. 289]. Однако, на наш взгляд, нельзя отрицать факт существования иного пространства — смыслового, сформированного "тоновым" и существующего в параллель к нему. В таком случае, что же представляет собой музыкальное произведение как объект восприятия? В. Суханцева считает, что восприятие обретает избирательность и нацеленность на определенные свойства и сущности объекта действительности, воплощенные в музыке. Отсюда — восприятие произведения как "логики временного развертывания музыкальных событий" [6, с. 96]. Снова таки, "события" у Слушателя и у Автора могут не совпадать, так как и восприятие, и переживание непременно задействует личностный *опыт* слушателя: "Перед лицом неразличимости и непредсказуемости, — это мнение Г. Орлова, — личный опыт остаётся единственным источником смысла — опыт слушателя, исполнителя и самого композитора" [3, с. 215]. Исследователь указывает также на изначальную установку искусства — полную вовлеченность в процесс, "активную партиципацию", процесс отождествления Слушателя и героя произведения. Все это может создавать "иную" реальность, в которой возможны перестановки смысловых акцентов.

Итак, рассмотрим один из музыкальных "квантов" — сонатную форму, точнее ее сердцевину — сонатное аллегро. Основной тезис, который будем доказывать: сонатная разработка — иррациональная часть сонатной формы, ибо всегда является нам в виде своеобразного "черного ящика", требующего осмысления.

Поясним. Экспозиция — это своеобразная музыкальная "вещь сама по себе" (Кант), она дается *a priori* и существует независимо от слушателя; она дана нам как явление, феномен. Реприза (зеркальная, измененная, динамизированная) — музыка

свершившегося (вечно свершающегося) бытийного акта. Она невозможна без слушателя, она размыкает форму в иной ноуменальный простор (ВИП по нашей схеме).

А вот разработка — иррациональное образование. Она существует лишь в музыке и, на наш взгляд, несопоставима с развертыванием сюжета в литературе, и "протеканию" стиха в поэзии)⁴, существует лишь со слушателем и включает его бытие в момент "встречи" с ним в себя. Иными словами — "порождает слушателя". Вероятно, и слушатель, и разработка оказывают влияние друг на друга в момент со-бытия, взаимопологая друг друга. Для экспозиции разработка — изживание того количества энтропии (как скрытой возможности к деструкции в разработке), которое было заложено в экспозиции. Для репризы разработка — самоорганизующаяся система "Порядок — Хаос — Аннигиляция" (Черненко). Кроме того, между экспозицией и разработкой существует гораздо менее сильное смысловое поле, чем между экспозицией и репризой (через разработку); разработка вообще может исключать темы экспозиции (эпизод, темы вступления и т.п.).

Любопытно попытаться ответить на вопрос — может ли данная экспозиция разрабатываться только так и не иначе, и из этого должна следовать только такая реприза? Постановка такого вопроса дает нам возможность экстраполировать некоторые смысловые аспекты сонатно-симфонической модели на онтологическую модель окружающего Мира и выяснить: как соотносятся "данное — его развитие — следствие из него"?⁵ Насколько жестки связи и насколько велика свобода возможности-выбора? Наконец, насколько сказывается влияние человеческого фактора и образование ВИП и ПИП восприятия между Человеком и Вселенной?

Откуда берется Данное? В силу каких причин происходит именно такое, а не иное развитие? Почему следует именно такое

⁴ Есть ли в других видах искусств аналогии мотивному развитию, смене тональностей, "оминориванию" темы и т.д.?

⁵ Необходимо отметить, что приведенная система соответствия является не только стержнем человеческого познания Всего во Всем, но и определяющей константой Смыслового Поля Восприятия "Человек — Мир" (ВНИ).

Следствие? — ответ хотя бы на один из этих вопросов, возможно, приоткрыл бы завесу таинственности и над другими двумя. Однако, если законы развития весьма разнообразны и многочисленны, то на вопрос о Причине человеческое бинарное мышление может дать лишь два ответа: 1.Возможность к развитию (саморазвитию) заложена в самой Данности. 2.Необходим внешний стимул-источник.

В сонатной разработке осуществляется удивительное взаимодействие между частицей (мотивом, квантом-интонацией) и волной (участок развития, построение). Кроме того, разработку ещё можно рассмотреть и как некое взаимоположение различных полей-участков, осуществляющих продвижение музыкальной мысли-материи. И все это скрепляется и осуществляется Единым Смыслом (замыслом), который возникает на границе между Слушателем — Автором. Разработка — волевой акт (подобно пространству в теории Эйнштейна, которое полагается объектами, и есть ни что иное, как их соотношение). Ни слушатель, ни разработка не покоятся в момент своей "встречи" в абсолютном пространстве и времени. Они оба движутся постоянно относительно друг друга, полагая себя как постоянное соотношение через Поле-Восприятие один другого, которое возникает как напряжение между ними.

Благодаря разработке происходит постижение экспозиции (Данности). Чтобы постигнуть — необходимо придать динамику постигаемому (произвести деконструкцию генерального смысла экспозиции). Но возможно ли говорить о вариантности разработки...? В разработке мы слышим то, что хотим или можем услышать. Так и Мир мы постигаем лишь через ВИП, но не таким, каков он на "самом деле" (т.е. ПИП).

Разработка бессмысленна "сама по себе", "сама для себя", как и вообще любое развитие без цели, которую устанавливает причина. Однако именно разработка делает возможным осмысление экспозиции, включая её в музыкальное бытие через смысл — Слушателя.

Реприза — есть выраженное Ничто (осмысленное), которое осуществляет саму возможность существования и экспозиции и разработки, и наделяет на более высоком витке смыслом уже не

их самих, а их взаимоотношения и взаимоотношение. Реприза есть Ничто для предшествующей экспозиции, но, с другой стороны, она является данностью для последующей новой разработки, которая ещё будет происходить в душе слушателя, что делает возможным музыку не только во времени, но и в пространстве. Возможно, именно эта сторона (*реприза как новая возможность*) и обусловила ее динамизацию. У классиков реприза была "желанной целью" (В. Медушевский), ее назначением было утвердить незыблемость Первоосновы, уравновесить "Нечто" экспозиции, и поэтому классические репризы редко подвергались динамизации (хотя в сонатной форме не может быть точных реприз). Бетховен отнесся к репризе как к проблеме статического момента в становящейся форме. "Вот его цель, — пишет Т. Адорно, — спасти объективный канон формы, свергнутый со своего престола, подобно тому как Кант спасал категории; Бетховен заново выводит канон — уже на основе раскрепощенной субъективности. Так реприза оказывается следствием динамического течения и оправданием его *post factum* — как его же результата. Благодаря этому оправданию Бетховен сохранил традицию того, что затем неудержимо рвалось за рамки его творчества" [1, с.183]. В романтизме же именно новое отношение к репризе показывает смену "мироощущения формы" в целом. В. Медушевский в "Христианских основаниях сонатной формы" [2] объясняет это тем, что на репризу "наползает" спрятавшееся в романтике недовольство, оно заморожено наблюдает за своим отражением в развертывании музыкальной формы, оно заставляет ее восприниматься более со стороны плоти, чем отвыше. И общий динамический профиль композиции предстает уже не как обращенная, а как обычная волна подъема и спада, причем высшая кульминация имеет тенденцию совпасть с моментом репризы и пролиться далее.

Предложенное выше объяснение взаимоотношения в сонатной форме рационального-иррационального несколько не противоречит утверждениям о музыке как дедуктивном единстве, в котором все нейтральное, что выпадает из этого единства, уже есть внутренний разлом (Т. Адорно) или идеям "прогрессирующей рационализации" музыки (музыкальная социология

М. Вебера). Как раз исследования по музыкальной социологии помогают объяснить корни динамических процессов, происходящих в музыке. "У Бетховена, — пишет Т. Адорно, — отдельные элементы уже не ставятся в ряд в дискретной последовательности, но переходят в рациональное единство благодаря непрерывному процессу, обусловленному ими же самими. Эта концепция уже была как бы готова, была предназначена тем состоянием проблемы, которое предоставила в распоряжение Бетховена сонатная форма Гайдна и Моцарта, где многообразие уравнивалось, преобразовывалось в единство, но все же еще расходилось с ним, так как форма все еще как бы сверху накладывалась на такое многообразие. То гениальное и неповторимое, что совершил Бетховен, заключалось, может быть, в этом устремленном в глубь вещей взгляде, который позволил ему прочесть в самом передовом творчестве его времени, в образцовых произведениях двух других венских классиков заданный ими вопрос, вопрос, в котором совершенство их музыки трансцендировало самого себя и стремилось уже к иному" [1, с. 183].

Пробуя еще раз (вслед за Б. Асафьевым, В. Холоповой, Н. Горюхиной, А. Алексеевым, О. Соколовым и др.) объяснить уникальность музыкального феномена сонатной формы, мы отталкивались от взаимодействия "восприятия — смысла" и обнаружили в сонатной форме проявление сопряженности философских концептов "рационального — иррационального". Смысловые обертоны, которые возникли в данном случае (а именно, утверждение "иррациональности" разработки по сравнению в "рациональностью" экспозиции) подтверждают мысль об онтологических причинах музыкального формообразования. У. Эко в статье "О способе формообразования как отражении действительности" пишет: "Подлинным содержанием произведения становится способ восприятия этого мира и его оценки, ставший способом формотворчества, и на этом уровне будет вестись разговор об отношениях между искусством и миром" [7, с. 328]. Мы лишь наметили некоторые смысловые аналогии между музыкой и Миром, используя для сопоставления несколько узловых смысловых аспектов сонатной формы

и сопоставив их с глубинными смыслоосновами Мироздания, зашифрованными в музыке. Аналитическо-философский подход дал возможность еще раз приоткрыть завесу тайны над соприкосновением восприятия музыкального процесса и фундаментальных констант окружающего нас Всего. Собственно наличие Субъективного Смыслового Поля (ССП), которое моделирует Вторичное Информационное Поле (ВИП), продуцирует мысль о несводимости смысла любого музыкального объекта к музыкально-семантическим связям, определенной ритмоформуле или интонационному комплексу. Именно субъективное смысловое поле влияет на механизм отношений "Автор-Исполнитель-Слушатель", и сами эти отношения моделируют пространство смысла.

Все это лишний раз подтверждает мысль от том, что форма — это модель ситуации в искусстве и жизни, ее константной или изменившейся составляющей, а любое произведение предстает "как открытая структура, которая воссоздает двусмысленность самого нашего Бытия-в мире" [7, с. 343].

Литература

1. Агорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. — М.; СПб.: Университетская книга, 1998. — 445 с.
2. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. — 2005. — №4. — С. 13-27.
3. Орлов Г. Древо музыки. — Вашингтон-СПб., 1992. — 408 с.
4. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыкознания и культурологии: к проблеме методических инноваций науки о музыке // Культурологія та мистецтвознавство: зб. статей. — Київське музикознавство. — Вип. 18. — Київ, 2005. — С. 222-233.
5. Современный философский словарь. — [СПб.]: Академический проект, 2004. — 864 с.
6. Суханцева В. Музыка как мир человека (от идеи Вселенной — к философии музыки). — Киев: Факт, 2000. — 175 с.
7. Эко У. О способе формообразования как отражении действительности // Умберто Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — С-Пб: symposium, 2006. — С. 291-351.

НЕМЕЦКИЙ BIEDERMEIER В МУЗЫКЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ

В статье рассматриваются художественно-эстетические позиции стиля Biedermeier в контексте национальной специфики немецкой профессиональной музыкальной традиции. Автор выдвигает специальную позицию культурно-стилевого эклектизма в качестве определяющего фактора в развитии указанного направления немецкой музыкальной культуры.

У статті розглядаються художньо-естетичні принципи стилю Biedermeier у контексті національної специфіки німецької професійної музичної традиції. Автор висуває спеціальну позицію культурно-стильового еклектизму в якості головного фактора у розвитку даного напрямку в німецькій музичній культурі.

In this title is art-aesthetic positions of style Biedermeier in a context of national specificity of German professional musical tradition are considered. The author puts forward a special position of Eclecticism cultural-style as the defining factor in development of the specified direction of German musical culture.

Постановка проблемы. Феномен немецкого музыкального стиля интересен для музыкантов самых разных наций и народов своей "всепроницаемостью" в профессиональной музыке, ибо классический этап становления этой последней сопряжен с историческим лидерством немецкой музыкальной культуры от конца XVIII к XIX столетию. Кроме того, актуальные в стилевом плане повороты в практике и теории искусства конца прошедшего и начала текущего веков определяют связь их с искусством Biedermeier, порождая рассуждения о "русском" и "украинском" художественном аналоге. В данном случае речь идет о продлении в авангардных — поставангардных условиях национальной музыки наследия раннего немецкого романтизма. В этой связи необходимым является выявление специфически немецких свойств данного феномена, выделения в нём качественных показателей "своего — чужого", так или иначе актуализирующих проблему национального стиля в музыке. В связи с этим, целью данной

статьи явилось рассмотрение культурно-стилевых приоритетов немецкого бидермейера в аспекте атрибутивности проявления национального-этнического качества в художественном выражении.

Искусство Biedermeier, обособленно развивающееся в контексте патриотических идей Германской империи XIX столетия, явилось обратной стороной медали, утверждающей бюргерский комплекс великой нации. Biedermeier являет пример органичной для немецкой природы раздвоенности нравственно-эстетических представлений, о которых не раз говорили ярчайшие представители великой немецкой культуры. Так, у О. Шпенглера, например, находим следующую мысль: "противоположность между пруссачеством и немецкой культурой — никогда не разрешенный во мне самом конфликт" [5, с. 63]. Эстетические идеалы стиля Biedermeier воплотили "обратную", но весьма существенную сторону немецкого мировоззрения — культивирование бытовизма как "уютности" и особой красоты жизни, замкнутости в "бытово-вещной" реальности. Развиваясь в контексте романтического искусства, литературно-поэтического, прежде всего, Biedermeier к 1820 году выделяется в самостоятельное направление художественного творчества, в котором доминирует идея прикладно-бытового стиля оформления жилого интерьера, мебели, живописи, графики, получившая распространение главным образом в Германии и Австрии в 1815-1848 гг.

В творчестве наиболее известных художников, представляющих искусство Biedermeier — К. Блехен, Ф. Васмани, Г. Кёрстинг, К. Котгассер, К. Зенфф, Ф. Рунге, К. Шпитцвег и др. — воплотилась идея "уютного" бюргерского мира, "чистой комнаты" как хорошего вкуса. При кажущейся, на первый взгляд, мировоззренческой "нестыковке" указанного стиля и немецкого идейного "глобализма", всё же очевидной является органичность Biedermeier'a в качестве культурного проявления немецкой нации.

Поэтизация мира вещей, характерная для Biedermeier'a, определила принципиальную камерность этого стиля — качества, прямо противоположного "гигантизму" романтических худо-

жественных концепций, понимании жизни как непознаваемого сакрального акта. Этот парадокс совершенно неожиданным образом вписывается в симптоматичную для данной эпохи "коррективу" национального сознания, проявившуюся в своеобразии религиозных идей, выдвигаемых видными представителями немецкой философской мысли. Как известно, в начале XIX века Йенский и Гейдельбергский университеты стали центрами внеконфессионального учения, "стирая" тем самым любые границы и приоритеты той или иной конфессиональной практики и "снижая" догматически обусловленную сакральность личностного Бытия. Безусловно, данные соображения не могут быть однозначными, однако хронологические и реально-практические "совпадения" этих не рядоположенных явлений могут обсуждаться в подобном смысловом ключе.

Куль "вещности" как материального воплощения *эстетики* жизненного пространства, выдвинутый искусством Biedermeier, выражает высшую поэтическую (романтическую) идею жизни, но — с морализующим уклоном. Не случайно, видимо, Т. Манн считал, что бюргерская культура "... выросла на традициях, культе индивидуального мастерства — это сублимация ремесленного умения, что вполне согласуется со средневековым германским духом" [2, с. 50].

В контекст этих рассуждений, безусловно, вписываются и такие явления немецкого гения, как искусство Heimatkunst (переводимое с немецкого языка как "*родное* искусство" — *курсив А. О.*), которое в начале XX столетия возродило традиции прикладной архитектуры и дизайна Biedermeier'a; утилизированный и "деловитый" стиль П. Хиндемита; эстетика "*большого*" в *малых* формах нововенцев, а раннее — в принципиальном "бытовизме" "*Песен без слов*" Ф. Мендельсона, фортепианных миниатюр и песен Ф. Шуберта, немецкой Lied в целом; "обязательное" обилие обработок в "салонном стиле" популярных для своей эпохи "*музык*" в творчестве венских классиков; художественно-назидательная идея хоральных обработок И.С. Баха; традиция немецкого майстерзанга, наконец.

В подобном контексте исключительно показательным становится культурная ориентация в "романтическом" XIX веке

одной из музыкальных столиц Германии — Лейпцига. Уже к середине XVIII столетия, исключительно *профессионально* ориентированная "Коллегиум музикум" (одно из распространённых тогда объединений музыкантов-любителей), уступает свои позиции т.н. "купеческим концертам", отвечающим вкусам современной публики. Тогда же Лейпциг в лице И. Хиллера, В. Мюллера, К. Нефе, Й. Бенды, и, наконец, В. Моцарта становится центром развития немецкого зингшпиля — жанра, в чистом виде воплотившего идею "большого в малом" и "высокого в низком". С начала XIX века функцию церковных капелл в Лейпциге активно выполняют многочисленные "лидертафель", известные как аматорские певческие объединения с соответствующим "бытовым" репертуаром.

Наконец, авторский стиль Ф. Мендельсона, представляющего лейпцигскую школу, соединил в себе такие разнонаправленные тенденции, как "проповедование" величия немецкой музыкальной традиции в концертах Гевандхауза, "снятие" романтической философской "глобальности" с симфонического жанра и замещение его "живописным", в некотором роде импрессионистским элементом, часто на ирландско-шотландской основе (см. "Шотландская симфония", увертюра "Гебриды"), культивирование "простоты-доступности" в "Песнях без слов", роднящей мендельсоновские миниатюры с сентиментальной "уютностью" Biedermeier'a.

И, вместе с тем, мендельсоновы "Песни" являются ещё одним примером немецкого стиля мышления, апеллирующего к *идеальному* воплощению художественной реальности: перед нами принцип "снятия" текста как "предметности", что способствует усилению стихии тоново-абстрактного, собственно музыкального выражения. Тем самым возникает эклектичная по своему существу целостность, сочетающая антиномичность жанрового качества "песни" как пения и инструментального способа изложения.

Упомянутые выше обращения Ф. Мендельсона к шотландской культуре играют не последнюю роль в немецкой музыке эпохи романтизма и отражают определённую тенденцию "последовательного" вкрапления "кельтского элемента" в

немецкое культурное пространство. Достаточно лишь упомянуть факт частого выбора немецкими авторами указанного элемента в качестве образного, а значит смыслового "мотива".

Ярким примером исканий молодого Ф. Шуберта являются две песни на тексты шотландского поэта Джеймса Макферсона (1736-1796) — "Кроннан" (1815 г.) и "Ночь" (1817 г.) которые были написаны в период обращения композитора к музыкальному театру. Увлечение Ф. Шуберта оперой наложило яркий отпечаток на основные принципы формообразования "Кроннана" и "Ночи": это развернутые сочинения рапсодического склада, в которых свободно чередуются речитативы и ариозо. В результате структурно образуется подобие развернутой оперной сцены: композитор строит свои "песни — сцены" по принципу драматического диалога двух действующих лиц. В "Кроннана" — это герой Шильрик и призрак его возлюбленной Винвеллы; в "Ночи" — традиционный для ирландского фольклора образ Барда и Повелитель. Основным средством музыкальной драматизации поэзии Дж. Макферсона для Ф. Шуберта становится речитатив, образуя, таким образом, ещё один пласт "эклектического единства" на уровне жанровой атрибутики.

В творчестве Р. Шумана также встречаем обращение к творчеству ирландского поэта Р. Мура, тексты которого вдохновили композитора на создание оратории "Рай и Пери". Р. Вагнер в "Лоэнгрине" и "Парсифале" актуализирует "вечную" тему священного Грааля, рождённую в недрах кельтской мистической традиции, и, собственно, синонимизирует символику кельтского происхождения с "германским романтизмом". Многочисленные авторские обработки ирландских и шотландских песен встречаем практически у каждого крупного мастера немецкой композиторской школы.

Вероятно, указанный факт не случаен в свете вышеизложенных рассуждений: "кельтско-ирландское" воспринимается представителями немецкой музыкальной традиции на уровне "своего", как культурного гена, обусловившего ещё один этнический "срез" уже упомянутой эклектичности немецкого сознания. В случае Р. Вагнера миф о Граале осознаётся как символ "христианского" вообще, которое жизненно-реально

пресуществляется в *мистериальности* музыкальной драмы. Тем самым, "...несформулированность своей религии, философии, мифологии компенсируется романтизмом в художественном творчестве" [4, с. 110].

Исследователями немецкого искусства неоднократно отмечается такая атрибутика национального характера, как органичное единство исконно германского рыцарского комплекса (берущего истоки в национальном эпосе) и противоположного ему духа филистерства, которое так категорично констатируется О. Шпенглером по поводу "пруссачества" (*низкого*) и "немецкого" (*высокого*) как составляющих ментальность нации.

Показательна в этом отношении концепция "Давидова братства" в творчестве Р. Шумана, которая является конкретной объективацией национального сознания автора в его музыкальном творчестве: вызов художника мещанскому немецкому быту и стремление к высокому идеалу искусства.

Близка этой идее и художественно-эстетическая позиция "Нюрнбергских майстерзингеров" Р. Вагнера, где рыцарское воспевание высоких идеалов и порицание низменных пороков бюргерства становится основной идеей произведения. Творчество Р. Вагнера явилось, своего рода, "энциклопедией" германской любви к чести: художественные образы в его произведениях воплощают различные ипостаси бытования идеи рыцарства (Лознгрин, Парсифаль, Зигфрид, Вальтер и др.) и её противоположностей.

И в то же время, самая сущность вагнеровских "Майстерзингеров" кроется в проповедовании (назидательном!) бюргерских ценностей ремесла-профессионализма, чести, Морали-Любви. Видимо, подобные смысловые "повороты" в авторском стиле Р. Вагнера (см. также стилистические особенности его фортепианных сонат), позволяют рассматривать некоторые позиции его творчества в качестве непосредственного проявления эстетики Biedermeier'a [6, с. 423].

Национальная атрибутика "со знаком минус" явились одной из составных авторской концепции творчества Г. Малера, художника, который примыкает к австро-немецкой линии

музыкального искусства и в этом смысле гораздо ярче, чем собственно немецкие авторы, воплощает "немецкую идею" в музыке рубежа XIX-XX веков. "Банальный пласт" (по терминологии А. Шнитке) его симфоний является музыкальным эквивалентом "филистерски-вульгарного" облика его Отечества.

Нравственно-эстетический идеал Малера являет уникальный образец личностной установки автора на принципиальную этническую "открытость": "в каждой своей симфонии я строю новый мир" [1, с. 36]. Грандиозность философских концепций малеровского симфонизма, безусловно, перекрывает его этнические идеалы, что обнаруживает очевидность особого рода "эклектичности", *разно-элементности* авторской концепции своего творчества при неоспоримой её ориентации на "великое немецкое", персонифицированное для Г. Малера фигурой великого Бетховена.

В случае Г. Малера генетическая преемственность срabатывает, прежде всего, на уровне ярко выраженной "жанровой доминанты" авторского творчества, определяющей главенствующий статус "большой" симфонии. Хронологически Л. Бетховен, представляющий венский классицизм, является его завершающим, итоговым звеном, в то время как Г. Малер "открывает" нововенскую эпоху. Австрийские пассионарные "проявления", таким образом, исторически выступают носителями общенемецкой культурной идеи, а преемственность "Бетховен – Малер" реализуется на уровне профессиональных школ. Тем самым осуществляется "связь времён" и континуальность национальной традиции.

Подобная ситуация, очевидно, спровоцирована привычной направленностью творческой фигуры Г. Малера "в будущее", а не "в прошлое", австрийского композитора традиционно идентифицируют с проявлениями "новой музыки" начала XX столетия. При детальном же анализе некоторых симфоний Г. Малера отчётливо проступают параллели не только с бетховенской логикой симфонического цикла, но и конкретными интонационно-тематическими построениями. Особенно ярко это проявилось во Второй симфонии Г. Малера (1888-1894 гг.), образующей некоторый рубеж творческого сознания автора,

поскольку именно в этом произведении композитор впервые для себя пытается ответить на "последний вопрос" о смысле жизни. "Истина" была найдена автором в известных словах хора в финальной части симфонии "Ты воскреснешь, да, воскреснешь, ты, мой прах, после сна недолгого", который воплотил малеровское понимание религиозной идеи бессмертия Души, ещё раз прозвучавшее позднее — в Восьмой симфонии (1906 г.). Последние симфонии Г. Малера ("Песнь о Земле", Восьмая, Девятая и Десятая симфонии) являют уникальный образец *процессуальности развёртывания* творческого движения, в котором каждый последующий этап воплощения авторской мысли (т.е. каждое новое сочинение) образует целостное "внутреннее действие" *целеустремлённого* интонационного развития. "Не образ романтического героя, осознающего своё "Я" в драматической коллизии жизни, в противоположности миру, в преодолении, но *Сознание Автора* (который как бы приравнивает себя к "тысяче участников"), его духовная сущность стала своеобразным "героем" симфонии, а самим событием (содержанием) стало неуклонное *стремление* к Идеалу... Такая идея требовала особого подхода — философствования в звуках, и особого — символического языка", — замечает исследователь Ю. Николаевская, отмечая тем самым специфику музыкального мышления Г. Малера [3, с. 162].

Слова поэтического текста, написанного композитором для финала своей Второй симфонии, созвучны известной гётевской идее единства "жизни-смерти" как смысла человеческого существования и "обновляющей" функции смерти. Аналогичным образом свободолюбивые мотивы поэзии Ф. Шиллера в авторской интерпретации Л. Бетховена ассоциируются с христианской проповедью Бессмертия и Воскресения, духовного обновления посредством Высшей Любви. Выбор жанра "симфонии-проповеди", призванной выполнить "просветительскую" функцию, симптоматичен для обоих представителей немецкой музыки, реализуя тем самым миссионерский комплекс "великой" нации.

Смысловое подобие исторического воплощения "немецкой идеи" в контексте австрийской художественной культуры

находим гораздо ранее в творчестве "классического" романтика Ф. Шуберта, которого часто называют "четвертым венским классиком", тем самым указывая на преемственность его романтизма от классических принципов предшественников. Одновременно Венская школа, представляющая немецкую музыку, в творчестве Ф. Шуберта получила направленность на последовательное выражение австрийской специфики. Антитечность позиций романтизма по отношению к классицизму обусловила интерес исследователей наследия Шуберта к проявлению у него элементов музыкального барокко, антитезой к которому явился стиль Венского классицизма.

В ранних произведениях композитора в жанре фортепианной сонаты (1815-1817 года) очевидна авторская ориентация на стиле-языковой облик венского классицизма как "немецкого" инструментального стиля. В целом, признаки этой связи выявляются в общей структуре сонатного цикла, а также в цитировании тематических оборотов венских классиков в единстве с романтической песенно-балладной наполненностью тематизма. Последнее, безусловно, "катализирует" выход на оригинальный индивидуально-стилистический комплекс. В ранних фортепианных сонатах Ф. Шуберта очевидны знаки классического жанра, однако, стилевой "адрес" не имеет конкретной направленности. "Диалог" с классической стилистикой осуществляется в структурно-масштабных "ссылках" на венскую сонату в целом. Представленные в поздней фортепианной сонате Ф. Шуберта стилистические "ссылки на Бетховена" множественны и разнообразны, а главное — демонстративно антитетичны по отношению к романтической "песенности" тематизма и фактурной организации. Тем самым авторская установка австрийского композитора достаточно рано обнаруживает ориентацию на принципиальную *эkleктичность* композиционного целого, но с явно осознанной самоидентификацией в качестве наследника великой традиции.

В отличие от эволюции вокального жанра, Ф. Шуберт в своём фортепианном творчестве обнаруживает тяготение к концепции крупной формы романтической сонаты (см. сонаты Ф. Шопена с их множественными стилевыми "цитатами" из Баха, Бетховена

и др., сонаты Ф. Листа и Р. Вагнера, наполненные аналогиями симфонической поэмы и т.д.). Стилистическая "знаковость" фортепианных сонат Ф. Шуберта определила установку раздвижение границ "малой" формы "песенного инструментализма".

В определенной мере такой подход отрицал намеченную в творчестве Ф. Шуберта генеральную тенденцию австрийского искусства как искусства малых форм и камерности. Эта эстетическая идея "австрийского" опровергла себя в очередной раз в феномене "вальсов Штрауса", ставшего музыкальным "знаком" целой эпохи, целой нации, определённого стиля жизни, и воплотила уже не раз упомянутый эклектизм мышления, раз и навсегда "раздвинув" смысловые масштабы прикладного жанра. Таким образом, творческие установки Ф. Шуберта, в известной мере, обнаруживают качество "сжатия смысла" в границах "малой" формы в преддверии открытий А. Веберна и "полистилистики" поствеберновской школы XX столетия.

Выводы

Итак, в свете вышеизложенных рассуждений о специфических качествах художественных проявлений стиля бидермейер в немецкой музыкальной традиции, резюмирующими положениями выступают следующие:

1) характерное для эстетики указанного стиля преподнесение "великого в малом" произрастает на культурно-этнической почве "немецкой эклектики", допускающей разнообразную комбинаторику музыкальных смыслов;

2) бидермейер "раскрепощает" не только межконфессиональные религиозные взаимодействия в искусстве, отражая церковные течения межконфессиональных контактов, но и обнаруживает богатство инонациональных внедрений, развивая многочисленные авторские интерпретации кельтско-ирландского культурного элемента у немецких композиторов;

3) эклектические установки бидермейера, рожденные абсолютизацией соответствующих этнических стимулов немецкого культурного мира порождают отмежевание от культуры романтизма, особым проявлением которого выступает противостояние "бидермейеровских" тяготений Лейпцига и "национального гигантизма" Новой немецкой школы.

Литература

1. Малер Г. Письма. Воспоминания. — М.: Музыка, 1964. — 635 с.
2. Манн Т. Германия и немцы. — Полн. собр. соч. в 10 т. — т. 10. — М., 1961.
3. Николаевская Ю. Зеркало как символ в музыке: от метафоры к метафизике образа. Диссерт.кандидата искусствознания. — Харьков, 2003. — 211 с.
4. Порфирьева А. "Парсифаль" и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Сборник научных трудов. — Изд-во ЛГИТМК им. Н. Черкесова. — Л., 1989. — С. 108-125
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. — Т. 1. Геистальт и действительность. — М.: Мысль, 1993. — 663 с.
6. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Museikforschung XII. Jahrgang 1959, Kassel u. Basel: Bglenraiter-Verlag. — Ss. 422-431.

УДК: 78.071.1:786.2

Е. Погода

ФОРТЕПИАННАЯ ФАНТАЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА (на примере сонаты №1 op.27)

Рассмотрены особенности воплощения черт фантазии в фортепианной Сонате №1 op.27 Л. Бетховена. Выявлены связи с предшествующим этапом в истории развития жанра.

Розглянуто особливості втілення рис фантазії у фортепіанній Сонаті №1 op.27 Л. Бетховена. Виявлено зв'язки з попереднім етапом в історії розвитку жанру.

The considered particularities of the entailment lines to fantasias in Sonata for piano № 1 op.27 by L. Bethoven. The revealed relationship with preceding stage in histories of the development of the genre.

В творчестве Л. Бетховена, пожалуй, не найти жанра, в котором бы не отражалась представляемая художником переходная эпоха, сущность которой определяется понятием "рубежность" веков [2, с. 6]. Своеобразное преломление этого культурного феномена представляют фортепианные фантазии

композитора. Само их появление сопряжено с началом XIX века (1800-1809). Однако в фортепианных фантазиях Л. Бетховена прозрения в художественный мир грядущего века, оформление основ романтизма отнюдь не исключало преломления барочных и классицистических трактовок жанра. Как завершитель процессов развития музыкального искусства XVIII века Л. Бетховен синтезировал в фантазии творческие принципы трактовки жанра, свойственные искусству И.С. Баха, Ф.Э. Баха, Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Следовательно, фортепианная фантазия в творчестве Л. Бетховена являет собой квинтэссенцию выражения сущности проблемы "рубежности" веков, поскольку обобщает историческое развитие не только достижений венской классической музыкальной школы, но и предшествующих этапов, а также предвосхищает идеалы романтической трактовки жанра. "Синтез прошлого" в фантазии у Л. Бетховена более интенсивен, нежели в таких определяющих его наследие жанрах, как симфония, соната, квартет. Что же касается "синтеза будущего" (определение, данное Г.В. Чичериным относительно искусства В.А. Моцарта [5]), то его воплощение в жанре фантазии в творчестве Л. Бетховена является едва ли не наиболее смелым.

В чем же заключается синтез в бетховенских фортепианных фантазиях, уводящих в прошлое и устремляющихся в будущее?

Фантазия — выражение творческого потенциала человека — неотъемлемый компонент всего исторического процесса развития искусства. Оформившаяся как музыкальный жанр к XVI столетию, фантазия сохранила свое значение вплоть до сегодняшнего дня. Многообразие форм, типов содержания, выработанных ею в процессе исторического развития, взаимодействовало с комплексом тех устойчивых черт, что уберегли жанр от распада, поглощения иными жанровыми формами. Фантазия испытывала влияние наиболее значимых жанров и форм в ту или иную эпоху на протяжении всего исторического развития. Так, в эпоху И.С. Баха фантазия объединялась в цикл с фугой, где служила подготовительным разделом (подобно прелюдии), выступала в качестве вступления к сюите или партите, и, в то же время, продолжала существовать и как самостоятельное произведение. Барочной фантазии

присущ "приподнятый, возбужденный или драматический характер с типичной свободой чередования и развития или причудливостью смен музыкальных образов" [3, с. 769]. На всех этапах развития жанра импровизационный элемент, воплощающий акт стихийной игры воображения, привносящий ощущение непосредственного высказывания, как и причудливость образов, свобода формообразования, главенство принципа *inventio* остаются обязательными. Эти качества — неотъемлемые компоненты и фортепианных фантазий композиторов венской классической школы.

Фортепианные фантазии в творчестве Л. Бетховена представлены образцами, в которых воплотились как уже сложившиеся традиции, так и новые тенденции в развитии жанра.

Научная **цель** данного исследования — выявление жанровых признаков фантазии в бетховенском сонатном цикле.

Материалом исследования является фортепианная Соната №1 op.27 Л. Бетховена.

Развивая моцартовскую традицию объединения фантазии и сонаты, Л. Бетховен создал в 1800-1801 годах Сонаты op.27 №1 и №2. Это были первые образцы обращения к жанру фантазии в фортепианной музыке композитора.

В творчестве В.А. Моцарта фортепианная фантазия представлена разнообразными видами трактовки жанра. Так, Фантазия и fuga C-dur 394 KV, Фантазии c-moll 396 KV и d-moll 397 KV предстают наследницами барочных традиций, Фантазия и соната c-moll 475 KV представляют новаторскую трактовку жанра в ее содружестве с сонатой. Суждения музыковедов относительно c-moll'ной фантазии (475 KV) В.А. Моцарта далеки от единой оценки. Так, Кюрегян Т.С. считает, что фантазия "выполняет функцию вступительной пьесы" к сонате. Г. Аберт отмечает, что данная фантазия является "...замкнутым в себе организмом" и "не имеет подготовительного характера" [1, с. 158]. Свидетельством самостоятельности c-moll'ной фантазии (475 KV) является факт написания сонаты годом ранее (1784г.), впоследствии предварившей ее пьесы, что подчеркивает ретроспективность логической организации циклического целого. В результате фантазия обретает роль не только вступ-

ления (прелюдии), но и своеобразного послесловия (постлюдии). Так с-moll'ной фантазии (475 KV) В.А. Моцарта оказывается свойственна функциональная неоднозначность. Игровой метод (характерен как для жанра фантазии, так и для искусства В.А. Моцарта в целом) прослеживается на уровне расположения готовых композиционных "блоков". Композитор, по-видимому, объединил фантазию и сонату из-за близости воплощенных в них образов и характеров, соединил в цикл две различные жанровые формы.

Если В.А. Моцарт, создавая новую жанровую модель, действовал по принципу объединения двух самостоятельных форм (подобно тому, как это было в барочную эпоху, где фантазия выступала в качестве вступления, подготовительного раздела или прелюдии), то Л. Бетховен в Сонатах №1 и №2 op.27 воплотил синтезирующую функцию фантазии, наблюдаемую в данном случае на жанровом уровне. Вследствие произведенного синтеза различных жанровых форм происходит своего рода "сонатизация" фантазии и "офантазирование" сонаты. Таким образом, наследуя моцартовскую идею связи фантазии и сонаты, Л. Бетховен осуществляет художественное открытие, создав новую форму, оригинальное творение — сонату-фантазию.

Произведения №1 и №2 op.27 Л. Бетховен снабжает общим жанровым определением "*Sonata quasi una Fantasia*", основанным на взаимодействии двух жанровых имен — "соната" и "фантазия", в результате чего складывается новое синтетическое жанровое имя (здесь сказывается воздействие *inventio* — черты барокко). Жанровое имя "фантазия" модифицирует жанровые признаки сонаты. Жанровое имя "*Sonata quasi una Fantasia*" предполагает креативную, вариантную трактовку жанрового инварианта сонаты.

Соната №1 op.27 отличается свободой замысла, воплощенной, по мнению Р. Роллана, в создании художественного целого "из разнообразных отрывков, объединенных только стилем и колоритом тональностей" [4, с. 121]. Наличие импровизационно-фантазийных пассажей, частые смены темпов, введение фермат и вторжение приема внезапного паузирования роднит трактовку данного произведения с фантазиями Ф.Э. Баха. Поскольку части

исполняются без перерыва, то сонату возможно трактовать как цикл фантазий в пределах одной фантазии, что является признаком гайдно-моцартовской, преромантической трактовки жанра. Традиция Й. Гайдна и В.А. Моцарта, реализованная в трактовке фантазии как самостоятельного произведения, в композиторской интерпретации Л. Бетховена охватывает циклическую форму сонаты.

Соната №1 op.27 обладает четырехчастной структурой, что мало свойственно данному жанру, будучи приметой симфонического цикла. Поскольку все части выписаны *attacca*, грани между ними нивелируются, однако углубляются внутри каждой из них. Так при сохранении идеи цикличности как таковой меняется характер ее воплощения. О признаках цикличности внутри каждой части свидетельствует ряд черт: смены темпов (а их наличие в циклической форме — примета водораздела, окончания одного и начало другого раздела); дробность — деление на небольшие фрагменты посредством реприз и двойных тактовых черт; тематические, фактурные, тональные и динамические контрасты. Таким образом, Л. Бетховен подчеркивает наличие граней не только между всеми частями, но и в пределах каждой из них.

Первую часть сонаты-фантазии (*Andante, Es-dur*) отличает дробность структуры, наряду с тяготением к сквозному развитию. Структура темы главной партии первой части оформлена по принципу диалога. В первом четырехтакте исходная тема-зерно (первый элемент темы) вступает в диалогизированное взаимодействие с тематизмом пассажного типа (второй элемент темы). В нем заложен ген импровизационности, который в дальнейшем (в разработке) явится источником фантазийного развития. Во втором четырехтакте главной партии оба тематических элемента соотносятся между собой на основе контраста производного типа, что характерно для творческого метода Л. Бетховена в целом. Композитор подчеркивает важность дробности как структурной основы первой части посредством отделения в первом периоде каждого предложения от последующего паузами и повторами. Отсутствие каких-либо связующих построений указывает на претворение монтажной драматургии.

Связующая партия, являясь характерной чертой сонаты, здесь деактуализируется; ее отсутствие — свидетельство влияния жанра фантазии. Так, принципом организации целого становится контрастное сопоставление.

Тематической основой нового раздела является первый элемент темы, основанный на производном типе контраста, второй же элемент в преобразованном виде (вместо шестнадцатых — восьмые) вплетен в мелодическую линию. В процессе развертывания музыкального материала наблюдается усиление тематических связей с главной партией, выраженное во взаимодействии пассажного и мелодического типов тематизма. Однако, если в исходной теме элементы соотносились по принципу диалога, то в данном разделе происходит их взаимопроникновение. Структурная дробность, присущая главной партии, сохраняет свое значение: первый четырехтакт, подобно тому, как это претворено в главной партии, отделен повторами; второй и третий четырехтакты обусловлены вариантным повторением. Такое соотношение между ними свидетельствует о наличии черт фантазии в изложении, выраженные в некотором обновлении музыкального материала. Таким образом, в четкой квадратной структуре, свойственной жанру сонаты, преобладает фантазийное развитие. Данный раздел возможно трактовать двояко: выступая в роли побочной партии по отношению ко всей части, в то же время он обретает черты эпизода, выполняя функцию середины простой трехчастной формы в масштабах экспозиции. Завершение экспозиционного раздела сопряжено с повторением главной партии, что мало характерно для сонатной формы. В репризе композитор уходит от точных повторов, сохраняя при этом структурное равновесие: экспозиция и реприза масштабно одинаковы. В репризе происходит усиление импровизационного начала: наличие не только диалогизированного взаимодействия двух типов тематизма, но и более интенсивное проникновение трельной фактуры в мелодическую линию свидетельствует о преобладании фантазийного по мере оформления структурного целого. Замкнутость экспозиционного раздела подчеркнута отделением экспозиции от разработки двумя тактовыми чертами, что способствует акцентуации метода

монтажной драматургии. Помимо этого, эффекту отделения экспозиции от разработки способствует смена тональности (Es-dur — C-dur) и темпа (Andante — Allegro). Показательна и смена динамики: если изложение экспозиционного раздела части сопряжено с динамическими колебаниями между *p* и *pp*, то разработка отмечена качественно новым нюансом *f*, что свидетельствует о стремлении композитора к четкому разграничению разделов цикла. Тематической основой разработки являются оба элемента главной темы. Однако происходит инверсия в их изложении: если в главной партии аккорды сменялись пассажной фактурой, то разработка начинается с восходящих арпеджированных пассажей на *f*, которые переходят в нисходящее мелодизированное аккордовое изложение на *p*. Первоначально раздел организован по принципу главной партии. Диалогизированное взаимодействие двух типов тематизма подчеркнуто их динамическими противопоставлениями. В процессе развертывания музыкального материала происходит динамизация тематизма пассажного типа. Так, второе предложение первого периода разработки представляет собой метаморфизированное изложение мелодического элемента в виде импровизационно-фантазийных нисходящих потоков шестнадцатых нот. На данном этапе развития пассажный тип тематизма обладает прелюдийной природой (ее наличие — свидетельство преломления барочной традиции). При увеличении масштаба первого периода до восьми тактов Л. Бетховен сохраняет структурную дробность. Импровизационное сопоставление двух тематических элементов во втором периоде сопряжено с уходом от квадратности как основного принципа структурного оформления художественного целого посредством увеличения масштаба второго предложения, что отображает влияние фантазийного начала. Во втором периоде разработки возможна двойственная трактовка воплощения мелодического типа тематизма (первый элемент главной партии — аккордовая структура). С одной стороны, композитор минимализирует его роль, оставляя лишь отдельные аккорды в сопровождение бурному потоку шестнадцатых нот (с нехарактерными акцентами на последней доле такта), с другой — происходит повторение второго предложения

первого периода в трансформированном виде. Пассажи импровизационного характера приводят к кульминации на грани разработки и репризы, а ее наличие преломляет метод симфонизма Л. Бетховена. Показательно взаимодействие бетховенской фортепианной сонаты с симфонизмом, обусловленное хронологически: создание рассматриваемого произведения совпадает по времени с написанием 1 Симфонии (1800), то есть с началом творческих поисков композитора в области симфонизма.

Разработка сонаты заканчивается доминантсептаккордом, который дает возможность композитору произвести модуляцию и вернуть изложение в главную тональность (Es-dur).

Реприза первой части (Темпо I) основана на теме главной партии. В отличие от экспозиции, в этом разделе Л. Бетховен исключает нотный знак репризы, избегая точного повтора, создавая развитие посредством смены регистровки. Роль середины минимализирована. Импульс к ее появлению сохраняется, однако вместо нее появляется кода, основанная на первом элементе главной темы. Путем удаления гена импровизационности (пассажного типа тематизма) из музыкальной ткани, который был побудителем к развитию, композитор стремился замкнуть форму.

На протяжении первой части присутствуют черты монтажной драматургии внутри не только одной части (о чем свидетельствуют смены темпов на ее гранях), но и внутри разделов части (множество реприз, ферматы, отделение паузами и двойными чертами). Общесонатный принцип чередования темпов — быстро-медленно-быстро — в модифицированной форме перенесен в масштаб одной части. Форма всей первой части трансформированно претворяет структурные особенности экспозиции: функцию средней части, обладающей свойствами эпизода, обретает бурная разработка сонатной формы, после которой реприза воспринимается и как реприза сложной трехчастной формы (возвращение главной партии в первоначальном виде в первом проведении). Отражение малого в великом и наоборот — один из критериев совершенства художественного произведения. Трехчастная форма выступает в условиях своеобразно трактованной в первой части цикла

сонатности в качестве формы второго плана, будучи преломленной в ней дважды в различных вариантах: в виде простой в первом разделе, в виде сложной — в масштабах всей части в целом. Так проявление фантазийности в первой части сонаты обретает значение метода, наблюдаясь и на уровне игры — в данном случае в процессе формообразования.

Вторая часть сопряжена со сменой ладотональности (с-moll), темпа (*Allegro molto e vivace*) и построена на новом тематическом материале. В структурном отношении часть оформлена по аналогии с экспозиционным разделом первой части. Сохранены общие принципы организации художественного целого, о чем свидетельствует наличие репризных повторений как в экспозиции, так и в среднем разделе. Структурная дробность становится для композитора главным конструирующим элементом. В экспозиции, в условиях четкой регламентации и квадратности строения, черты фантазийности проявляются в необычной трактовке ладо-гармонических связей. В преобладающей сфере мажоро-минора нарушены тональные взаимосвязи: Т — D — мин. D — S — мин. S — Т. Середина части (*As-dur*) основана на движении по звукам трезвучия (в первом периоде) и интонациях вдоха (во втором периоде), однако, если в экспозиции изложение музыкального материала связано с ведением голосов по аккордовым звукам в октавный унисон и во встречном движении, то здесь происходит расслоение фактуры на два пласта: аккордовую оstinatную фигуру в нижнем регистре и мелодические конфигурации в верхнем. В данном разделе композитор осуществляет уход от квадратности — первый период 14-тактовый, во втором происходит тенденция к расширению — 18 тактов. В отличие от экспозиционного раздела, где реализации фантазийного замысла служило нарушение тональных взаимосвязей в условиях четко регламентированной структуры, в среднем разделе изменение квадратной структуры компенсируется ладо-гармоническим соответствием. Таким образом, черты фантазийности обнаруживаются то в своеобразии тональных связей, то в масштабном оформлении музыкального материала. В репризе обнаруживаются черты разрабочности. Л. Бетховен меняет принцип изложения темы — вместо

унисонного движения возникает каноническая имитация (сдвиг одного из голосов на одну восьмую с изменением штриха), воспроизводящая эффект эхо, который является одним из принципов барочной эпохи. В этом разделе композитор не дает нотных знаков реприз, а также масштабно увеличивает раздел, что свидетельствует об общем принципе организации репризы в первой и второй частях. Первая часть была тонально замкнута — главенство основной тональности *Es-dur* (разработка в *C-dur*), развитие же второй части приводит к модуляции в одноименный мажор (*C-dur*). Преобладание сквозного развития во второй части, имеющей черты скерцозности, служит неким вводом в третью. Однако, несмотря на стремление композитора к созданию разомкнутой формы, все же возникает четкая грань между частями, обусловленная темповыми и тональными контрастами (как между первой и второй, так и второй и третьей частями). Метод фантазийной игры реализуется на уровне расположения частей сонаты: наличие скерцозного начала во второй части и медленная, лирического характера третья часть мало характерны как для сонатного, так и для симфонического циклов. Таким образом, происходит инверсия в композиционном соотношении структурных блоков художественного целого.

В медленной (*Adagio con espressione*), миниатюрной третьей части (*As-dur*) обнаруживаются черты конструирования простой трехчастной формы с вариационной репризой, которая перерастает в фантазийную коду. Композитор четко следует восьмитактовой структуре, которую в процессе развития преодолевает для более выпуклого проявления импровизационности. Фантазийное начало, постепенно проникающее в музыкальную ткань, выраженное посредством преобразования, варьирования темы, способствует преодолению квадратности, разрывая рамки регламентированной структуры. Фантазийный всплеск, возникающий в конце восьмого такта репризы, выраженный в импровизационных пассажах и трелях, представляет собой заключение — своеобразную коду третьей части, не позволяющую композитору замкнуть форму. Третья часть отделена от последующей двумя тактовыми чертами и заканчивается на аккорде (*D 5-6* к *Es-dur*), протяженность которого

удлиняется посредством ферматы, разрешением которого является четвертая часть.

Четвертая часть связана с очередной переменной темпа (*Allegro vivace*) и возвращением основной тональности (*Es-dur*). Композитор использует принцип изложения из первой части — взаимодействие мелодического и пассажного типов тематизма (только на другом интонационном материале), отказываясь от выписывания нотных знаков реприз для сохранения структурного равновесия. Как и первая часть — эта политемповая. Часть написана в форме рондо-сонаты с разработкой. После изложения стандартной структуры, характерной для рондо-сонаты, А-В-А-С-А-В№, вместо ожидаемого рефрена композитор воспроизводит репризу третьей части — *Adagio con espressione*, однако изложение темы происходит в главной тональности (*Es-dur*). Этот раздел (*Tempo I — Adagio con espressione*) должен был выполнить функцию заключения, однако происходит фантазийный прорыв (подобно тому, как это происходило в третьей части), который представляет собой импровизационную кульминацию.

Для завершения произведения Л. Бетховен создает коду, основанную на новом тематическом материале, написанную в качественно новом темпе (*Presto*), представляющую собой заключение скерцозного характера.

Четвертой части присущи черты не только синтетической репризы по отношению ко всему сонатному целому, но и коды, завершающей все этапы развития фантазийного цикла.

I часть			II часть		III часть		IV часть	
Andante	Allegro	Andante	Allegro molto e vivace		Adagio con espressione		Allegro vivace	Tempo I (Adagio con espressione)
Es-dur	C-dur	Es-dur	c-moll	As-dur	C-dur	As-dur → D 5/6	Es-dur	Es-dur

Обнаруживается неоднозначность трактовки частей целого. Рондо четвертой части, предполагающее наличие эпизодов,

позволяет трактовать Tempo I (*Adagio con espressione*) и Presto как эпизоды, лишённые рефренов. Наряду с возможностью представить Tempo I (*Adagio con espressione*) как часть рондо, можно трактовать *Allegro vivace* как средний раздел *Adagio con espressione*. Следовательно, Tempo I (*Adagio con espressione*) становится усечённой репризой, а Presto — кодой. Логика конструирования цикла направлена на увеличение темповых контрастов между частями, которые являются признаком сюитности (преломление барочной традиции).

Разнообразие замысла каждой части сочетается с наличием некоторой общей модели, по которой осуществляется их развитие. Проявление фантазийного начала в каждой из частей усиливается к ее завершению. Метод игры реализован на уровне структурной организации: динамика перехода от строгой регламентации в начале части к все более и более свободному, импровизационному изложению материала, тяготеющему к созданию разомкнутой формы. Таким образом, идея организации фантазии как фантазийного цикла в сонате Л. Бетховена прослеживается как на уровне каждой части, так и всего художественного целого.

В сонате наличествует множество смен темпов и тональностей, фермат и импровизационно-фантазийных пассажей, что подчеркивает тесную связь с трактовкой жанра фантазии в творчестве В.А. Моцарта и Ф.Э. Баха. А наличие ломаных арпеджио и арпеджированных пассажей свидетельствует о преломлении в рассматриваемом произведении Л. Бетховена традиций воплощения жанра фантазии не только В.А. Моцарта и Ф.Э. Баха, но и И.С. Баха. Глубоко личностный характер высказывания, фантазийная гибкость, резкие перемены настроений, значительное углубление и расширение лирической и драматической сфер образности — все эти черты, характерные для фантазий Ф.Э. Баха и В.А. Моцарта, находят свое воплощение в Сонате-фантазии №1 op.27 Л. Бетховена.

Литература

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. — В 2-х чч., 2-х кн. — Ч. 2. — Кн. 1. — М.: Музыка, 1985. — 568 с.

2. Калошина Г. Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности» // Искусство на рубежах веков: Материалы Международной научной конференции. — Ростов н/Д: РГК, изд-во «Гефест», 1999. — С. 94-107.

3. Кюреган Т.С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия. — В 6 тт. — Т. 5. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 767-771.

4. Роллан Р. Бетховен. — М.: Искусство, 1938. — 338 с.

5. Чичерин Г. В Моцарт. Исследовательский этюд. — Л.: Музыка, 1979. — 256 с.

6. Шевляков Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры // Искусство на рубежах веков: Материалы Международной научной конференции. — Ростов н/Д: РГК, изд-во «Гефест», 1999. — С. 82-94.

УДК 786.2.04 + 78.03 "19"

И. Савин

ПРОГРАММНОСТЬ: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ, НОВАЯ ОБРАЗНОСТЬ (НА ПРИМЕРЕ АВАНГАРДНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ МИНИАТЮР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

Предметом исследования в данной статье является ряд циклов фортепианных миниатюр 2-й половины XX века, в которых ощущим радикализм в порывании с классико-романтической традицией, вплоть до полного разрыва с нею и то, что принято называть авангардностью художественного решения. Данный разрыв ярче всего выявился в новой программности, которая в свою очередь предопределила комплекс новых выразительных средств, характерных для этих произведений.

Предметом дослідження в даній статті є ряд циклів фортепіанних мініатюр 2-ої половини XX століття, в яких відчувається радикалізм в пориванні з класико-романтичною традицією, аж до повного розриву з нею і те, що прийнято називати авангардністю художнього рішення. Даний розрив найяскравіше виявився в новій програмності, яка у свою чергу зумовила комплекс нових виразних засобів, характерних для цих творів.

The theme of research in this article is the row of cycles of piano miniatures of second half of XX century, in which we can feel radicalism in breaking a secret with classico-romantic tradition, up to the complete break with it and that it is accepted to name avant guard of artistic decision. This

break brighter than all came to light in new programm, which in same queue predetermined the complex of new expressive facilities characteristic for these works.

В прошлом веке произошла настоящая революция в музыкальном языке. То, что было недоступно для композиторов XIX века даже гипотетически, в XX стало вполне возможным на практике. Как известно, в значительной степени это связано с новым образом жизни, новым образом мышления человека XX века, что нашло своё отражение и воплощение в музыке этого периода.

Не обошли новации и такой важный жанр, как фортепианный цикл миниатюр. Достаточно припомнить в этой связи циклы первой половины XX века таких композиторов, как Клод Дебюсси, Морис Равель, Арнольд Шёнберг, Бела Барток, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Пауль Хиндемит, Дмитрий Шостакович, Эрик Сати и др.

Как можно убедиться, интерес композиторов к данному жанру постоянен и весьма активен. Симптоматично, что большинство из этих циклов являются программными. Как представляется, это связано с их новаторской на тот момент образностью, которая своеобразно расшифровывалась для исполнителей и слушателей в программных заголовках и подзаголовках циклов.

Вышеперечисленные фортепианные циклы получили определённое освещение в исследовательской литературе (например, см. монографию Л. Гаккеля "Фортепианная музыка XX века" [1]), хотя далеко и не исчерпывающее.

В данном исследовании мы остановимся на фортепианных циклах миниатюр 2-й половины XX века, в частности, на вопросе их новой образности, воплощенной в своеобразной программности.

В этот период в данном жанре выдвинулся целый ряд ярких композиторских имён, представляющих культуры всех регионов мира: Луис Субильяга (Аргентина), Анри Пуссер (Бельгия), Николас Слонимский (Россия, США), Жольт Дурко (Венгрия), Теодорос Антониу (Греция), Александр Асламазов (Россия), Рут Цехлин (Германия), Алемдар Караманов (Украина) и другие.

Следует отметить, что фортепианные циклы упомянутых композиторов ранее не были освещены в научной и методической литературе.

В этих произведениях можно наблюдать специфическую программность, общие черты которой можно охарактеризовать как техницизм, сжатая информационность, вплоть до отдельных слогов, обыгрывание поэтики определённого интервала. Всё это, в свою очередь, влечёт за собой необычные средства выразительности, открывает новые возможности использования фортепиано, новые приёмы игры на инструменте. Указанные особенности, таким образом, требуют глубокого и детального осмысления. А ключевым моментом в этом ряду выступает новое образное наполнение программности.

Общие вопросы программности в музыке на различных этапах исторического становления неоднократно рассматривались в научно-исследовательской литературе. Из весомых работ назовём следующие: "Программная музыка" Елизаветы Шишовой-Горской [2], "О музыкальной программности" Юрия Хохлова [3], "Что такое программная музыка" Марка Арановского [4]. Из последних исследований упомянём статью Елены Таракановой ""Путешествие" по спирали (метафизика программной музыки)" [5]. Вместе с тем вышеперечисленные труды преимущественно посвящены романтическому типу сюжетной программности. Программность же циклов фортепианных миниатюр второй половины XX века тяготеет скорее к раннеклассическому типу программности, так называемой картинной, которая нашла яркое воплощение в творчестве французских клавесинистов. Найти готовые характеристики такого рода программности в её новаторской трактовке во 2-й половине XX века в общетеоретических трудах не представляется возможным.

Цель данной статьи — анализ нового типа образности и связанных с этим трудностей исполнительской интерпретации.

Как известно, термин "программная музыка" (нем. Programmusic, итал. Musica a programma, англ. Programme music, фр. Musique a programme) принято соотносить с музыкальным произведением, которое имеет определённую словесную, нередко поэтическую программу и раскрывает запечатлённое в ней содержание [6].

Явление музыкальной программности связано со специфическими чертами музыки, отличающими её от других искусств. В области отображения чувств, настроений, душевной жизни человека музыка имеет важные преимущества перед другими видами искусств. Косвенно, через чувства и настроения, музыка способна отобразить многочисленные явления действительности. Однако она не в состоянии точно обозначить, что именно вызывает в человеке одно и то же чувство, не способна достигнуть предметной, понятийной конкретности отображения. Возможностями такой конкретизации обладают речевой язык и литература. Стремясь к предметной, понятийной конкретизации, композиторы создают программные музыкальные произведения, предпосылая сочинению программу, они заставляют средства речевого языка, художественной литературы действовать в единстве, в синтезе собственно музыкальными средствами. Единению музыки и литературы способствует и то, что они являются искусствами временными, способными показывать рост образов.

Программа делает замысел композитора более явным, более точным, так как обладает дополнительными средствами раскрытия идей произведения. Исполнителю при интерпретации программной музыки, как правило, легче осмыслить замысел композитора и воплотить его в жизнь, а это, как предполагается, главная задача исполнителя.

Программы бывают разных типов. В одних из них подробно, вплоть до деталей, излагается сюжет произведения (так называемая сюжетная программность), в других же обрисовывается просто основной образ, основная идея, которая может лаконично заключаться в одном слове (так называемая картинная программность).

Как известно, одни из первых примеров программной музыки мы можем встретить у французских клавесинистов 18 века — например, в клавесинных миниатюрах Франсуа Куперена, Жана Филиппа Рамо. В своих программных указаниях они были лапидарны — вся программа часто ограничивалась образным названием произведения. Напомним эти названия: "Кукушка", "Курица", "Кокетка" и другие. Такие названия

напрямую ассоциировались с современными им живописными образами. Это в свою очередь облегчало их исполнительскую трактовку и слушательское восприятие.

Аналогичные процессы происходят и во второй половине XX века в жанре цикла фортепианных миниатюр. В частности, на новом витке историко-стилевой спирали вновь можно наблюдать лаконизм заголовков и подзаголовков частей циклов, картинность таких названий, присущую им яркую образность. Разумеется, последняя значительно изменена поэтикой эпохи научно-технического прогресса.

Приведём конкретные примеры.

В цикле Теодороса Антониу "Слоги" (1965 г.) используется картинно-абстрактная программность. Комбинаторика слогов не имеет смысловой, но имеет фоническую направленность. Фактически это комбинаторика звуковых сочетаний. Чтобы подчеркнуть её специфически условный характер, программа произведения фиксирует отдельные абстрактно-процессуальные стадии данной комбинаторики, что находит свое выражение в названиях частей. Приведём эти названия в авторском написании и в русском переводе:

- 1 Parechesis — изменение,
- 2 Anagramme — перестановка,
- 3 Paragogen — варианты словообразования,
- 4 Epenthesis — вставка,
- 5 Apharesis — основа,
- 6 Synchysis — смешение (столкновение).

Таким образом, в данной программности как бы подчёркивается механическая и физическая направленность процесса слогаобразования, а не смысловая его сторона. В названиях частей как бы дается алгоритм различных комбинаторных изменений исходной основы. Слушательское восприятие композитор направляет на сам процесс комбинаторики, а не на его результативность в виде новых смыслов, которые могут быть достигнуты такой комбинаторикой.

Обращает на себя внимание образная сфера второй части цикла Теодороса Антониу, которая носит название "Анаграмма" (Anagramme). Это лингвистический термин, обозначающий

перестановку букв в слове. Результатом такой перестановки должно стать новое слово или несколько слов. При исполнении данной миниатюры пианисту предстоит как бы "разгадывать", что "загадал" композитор. В музыкальной ткани миниатюры нет ритма, нет длительностей, есть только отдельные ноты (как бы слоги) и их разнообразные группировки, образующие собственно фразу (как бы число букв в слове).



В четвёртой миниатюре этого же цикла, она называется "Вставка" (Epenthesis), своеобразно используется метод историко-стилевой вставки, достигаемой необычными методами. Теодорос Антониу даёт дополнительную авторскую ремарку — "положить на струны книгу форматом 15х21 см в диапазоне от фа малой октавы до фа первой октавы". В результате этого при нажатии клавиш звучание рояля лишается обертоновой окрашенности и приближается по характеру к клавесинному. То есть большая часть рояля звучит традиционно — как современный рояль, а в диапазоне от фа малой до фа первой октавы образуется

своеобразный звуковой островок, ассоциативно отсылающий к доклассицистским и раннеклассицистской эпохам.

Как представляется, данный пример наглядно свидетельствует, что одной из творческих целей введения новой программности явно можно считать как поиск собственно новых тембров, так, одновременно, и поиск новых методов тембровых смещений.

Ещё более примечательный пример новой авангардной программности можно найти в цикле современного венгерского композитора Жольта Дурко "Психограмма" (Psicogramma) (1964 г.). Слово "психограмма" образовано как комбинаторное сочетание двух слов греческого происхождения: "психо" — душа и "грамма" — послание. Однако образная сфера цикла ассоциируется скорее не с человеческим сознанием, а с так называемыми подсознанием и сверхсознанием.

Цикл содержит следующие части — Психограмма 1, Психограмма 2, Психограмма 3. Подобные названия частей лишают эти "послания души" какой-либо чувственно-романтической основы и скорее похожи либо на бесстрастные медицинские отчёты, либо на столь же бесстрастные записи в журнале физической лаборатории. Такое впечатление усиливается, когда встречаешься с названием ещё одной части цикла — Logicogramma, название которой отвечает тону всей музыки второй половины XX века

Приведём ещё ряд программных заголовков, которые даже не требуют дополнительных комментариев. Так, цикл Юрия Буцко с обычным для классико-романтической традиции названием — "Пасторали" — содержит необычную миниатюру под названием "Измерение пространства" (space measure), что опять-таки ассоциативно отсылает скорее в мир точных наук, чем к чувственно-эмоциональной сфере человека.



Не менее интересны методы композиции, с помощью которых автор пытается воплотить данную идею. В частности, он делает попытку как бы измерить ширину клавиатуры фортепиано (имеется в виду сантиметраж клавиатуры), повторяя один и тот же лейтмотив через равные интервальные расстояния (тритон через две октавы).

Следующий пример новой программности мы находим в цикле Николаса Слонимского "51 минутюд" (1979 г.), где есть миниатюра под программным заголовком "Quaquaversal Quarks", что можно перевести как "Вселенная кварков".

Традиционно композиторы в своих произведениях не помещают ремарки, относящиеся непосредственно к поведению пианиста на эстраде. Но это в том случае, если пианист выполняет свою прямую функцию — играет на инструменте. Современные же композиторы требуют от пианиста определённых актёрских навыков поведения на сцене. Так, Николас Слонимский в упомянутой выше пьесе "Quaquaversal Quarks" вводит следующую ремарку: "в моменты акцентирования «пианист выкрикивает кварк». На протяжении 14 тактов пьесы пианист шесть раз должен так выкрикнуть.



Как можно убедиться, композитор посчитал явно недостаточными для раскрытия заявленной в названии программности чисто пианистические методы — то есть, ему было недостаточно

для раскрытия программности пьесы строгого, метро-ритмически выдержанного исполнения пианистом ассиметричного движения мелкими длительностями в правой и левой руках, как бы символизирующего безостановочное движение элементарных частиц — мельчайших кирпичиков Вселенной. Автор возложил на исполнителя определёнными актёрские функции.

Новая программность требует от исполнителя сегодня не только соответствующих пианистических и актерских, но также адекватных логико-интеллектуальных качеств. Без подобной базовой основы представляется затруднительным дать убедительную трактовку авангардных циклов миниатюр.

Эту мысль можно проиллюстрировать ещё одним примером из цикла Николаса Слонимсокого. Так, цикл содержит три пьесы под названием "Палиндром" (Palindrome): 1-й, 2-й, 3-й. Термин "палиндром" заимствован из филологии и, как известно, означает слово или словосочетание, одинаково читающееся с начала и с конца. Внимательно рассматривая интервалы фраз, можно заметить определённую симметрию во фразах музыкальной ткани, в частности, каждая фраза имеет чётное число нот, за восходящим интервалом следует нисходящий.



Смысл программности в данном случае требует от исполнителя подчеркнутой логичности трактовки.

Схожую образность находим в цикле А. Коунадиса "Три идиомы" (1956 г.). Сам термин "идиома" обозначает присущий только данному языку, нерасчленимый оборот речи, значение

которого не совпадает со значением составляющих его слов, взятых в отдельности. Здесь мы видим пример программности, формирующей сам музыкальный язык произведения. Воплотить данную образную сферу является непростой задачей для исполнителя.

Выводы

Подытоживая всё вышеизложенное, можно сделать следующие выводы: характерная черта программности фортепианных циклов миниатюр композиторов-авангардистов второй половины XX века — предопределённость её образности не классико-романтическими понятиями, а идеями, заимствованными из метафизики, астрологии, эволюционной теории, математики, нумерологии, религии, археологии и тому подобного. Разрыв с классико-романтической образностью предопределил, в свою очередь, формирование комплекса новых выразительных средств, что открывает новые возможности использования фортепиано и ставит перед исполнителем новые интерпретационные вопросы.

Вместе с тем глубокое и детальное осмысление указанных особенностей новой программности, систематизация её характерных признаков, проблема соотношения исполнительского и композиторского начал в изменившихся художественных условиях — всё это задачи для дальнейших исследований.

Литература

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. — М: Сов. композитор, 1976. — 296 с.
2. Шишова-Горская Е. С. Программная музыка. — М: Гос. муз. издательство, 1961. — 56 с.
3. Хохлов Ю. О музыкальной программности. — М., 1963. — 144 с.
4. Арановский М. Г. Что такое программная музыка. — М: Гос. муз. издательство, 1962. — 120 с.
5. Тараканова Е. "Путешествие" по спирали (метафизика программной музыки) // Московский музыковед: ежегодник — М., 1990. — Вып. 1. — С. 178 — 194.
6. Программная музыка // Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1998. — С. 441.

ТРАКТОВКА ЖАНРА В СЮИТЕ Л. ДОННИК "В СЛОБОЖАНСЬКО-СКОВОРОДИНІВСЬКОМУ КРАЮ" ДЛЯ КВАРТЕТА ТРОМБОНОВ

Анализируются разные типы сюит, которые объединяются в произведении Л. Донник "В Слобожансько-Сковородинівському краю" для квартета тромбонів.

Аналізуються різні типи сюїт, що об'єднані в творі Л. Донник "В Слобожансько-Сковородинівському краю" для квартету тромбонів.

Under analysis are different types of suites which are united in the work by L. Donnik: "In the Slobozhansko-Skovorodinovsky Region" for the quartet of trombones.

Появление на рубеже XX и XXI вв. 9 сюит украинских композиторов для ансамбля тромбонів свидетельствует не только о становлении, но и о развитии данного жанра. Характерно многообразие композиторских трактовок одного из наиболее традиционных в музыкальной культуре жанров: наряду с неоклассическими (сюиты Е. Милки, В. Гончаренко [1986 г., 1988 г.]), джазовыми (сюиты А. Кабаченко, В. Пацеры [1996 г., 2004 г.]), лирико-философской (сюита Е. Протопоповой [2003 г.]) возникли неофольклорные сюиты А. Литвинова и Л. Донник. Наличие достаточно широкого круга разноплановых сюит для ансамбля тромбонів позволяет исполнителям полнее и разнообразнее реализовывать художественные задачи.

"Маленькая украинская сюита" для квартета тромбонів А. Литвинова (Харьков, 2002 г., рукопись) явилась первым образцом использования украинских народных песен в анализируемом жанре для ансамбля тромбонів. Автор поставил перед исполнителями высокую художественную цель — через выразительное пение тромбонів продемонстрировать красоту украинского народного мелоса. Сюита являет собой обработку трех старинных украинских народных песен, которые композитор мастерски аранжировал для квартета тромбонів, по выражению А. Иваницкого "портретировал их" [3, с. 48], раскрыв их выразительные достоинства, но не подвергая при этом переос-

мыслению. Сюита сразу же стала популярной среди отечественных исполнителей, благодаря ярким достоинствам украинского мелоса и, в частности, относительной технической простоте, что позволило исполнителям неоднократно обращаться к ней для решения учебных и концертных задач. Показательно, что Сюита А. Литвинова произвела яркое благоприятное впечатление и на зарубежных исполнителей. Об этом свидетельствует диск концерта американского тромбониста и педагога М. Холла с записью этой Сюиты [Faculty Recital Series Smarthout Recital, Hall April 21. 2005. K.U. USA].

Появление масштабной Сюиты в фольклорном стиле "В Слобожансько-Сковородинівському краю" для квартета тромбонов Л. Донник (Харьков, 2006 г., рукопись) — значимое событие для формирования репертуара украинского ансамбля тромбонов. О значительности, оригинальности и масштабности этого сочинения свидетельствуют: 1) трактовка частей Сюиты как картин старинных обрядов, воспроизведения народных традиций, которые существуют и в наше время; 2) разнообразие музыкальных форм, в которых написаны три части Сюиты (I ч. — сонатная форма, II ч. — рондо с вариациями в середине, III ч. — сложная трехчастная форма); 3) использование не только тем народных песен, но и интонационных оборотов Слобожанского региона Украины, переработанных композитором с целью их приспособления к выразительным и техническим возможностям тромбонов; 4) раздвижение традиционного амплуа, присущего образно-выразительной природе тромбонов, сообщением квартету тромбонов песенно-лирического начала, вызванного постановкой и решением творческой задачи воспроизведения обрядовых сцен-картин.

Л. Донник в 3-х частной Сюите воссоздает различные картины народных и церковных праздников, данных сквозь призму Слобожанского макрокосма. Каждая часть Сюиты — вереница сменяющих друг друга картин-образов.

Замысел I части — "В степу полиновом" — заключается в создании пейзажной зарисовки, на фоне которой происходит осмысление событий далекого прошлого. Так, думный раздел в разработке посвящен памяти погибших за этот край. Во II части

— "Там Пречиста ризи прала" — запечатлен обряд Водокрещения (19 января) и поклонение образу Пречистой. III часть — "В небі райдуга врешті заграла" — посвящена воссозданию обряда Ивана Купала (6-7 июля), совпадающего с праздником Иоанна Крестителя. В основу тематизма положена украинская купальская песня, интонации которой пронизывают музыку части, а в коде автор изображает картину "радуги", встающей над Слобожанским миром как символ обновления и надежды.

Создание Сюиты картинного типа — новое для украинского ансамбля тромбонов явление, однако в мировой музыкальной практике этот тип Сюиты имеет свою историю. С XIX века "картина" стала дополнять основополагающую жанровую идею сюиты: "Этюды-картины" С.В. Рахманинова; фортепианная сюита "Тарасовы думы" И. Шамо (1961 г.), в которой каждая пьеса является картиной Украины [4, с. 142], и др.

В I части Сюиты главная тема и производная от нее побочная, изображают картину колышущихся трав, степей, преобладающих в Слобожанском ландшафте. Так, например, дума "Про смерть козака-бандурника", в которой повествуется о жестоком побоище, начинается суровой эпической картиной степной пустыни, где "вовки-сіроманці квілять", та "орли попід небесами літають" [3, с. 144]. Важен образ степи и Слобожанской тематики в вокальных произведениях Л. Донник, например, в "Пісні про Харків" на слова О. Ковалевой:

"Мій Харкове, Афіни Сlobідські
Мій Харкове, столиця степова!
Зі степу лине запах полину
Так вабить всіх твоя широка брама" [7, с. 41-44].

Единство прошлого и современности в Сюите Л. Донник достигается через взаимодействие христианства и древнейших (языческих) национальных традиций. II часть Сюиты изображает обряд Водокрещения, описанный О. Воропай в исследовании "Звичаї нашого народу": "Ще за тиждень перед Водохрещами колись парубоча громада, а пізніше окремі господарі — "спеціалісти" прорубували на річці ополонку, випилювали з льоду

великий Хрест, ставили його над ополонкою і обливали бурячковим квасом, щоб був червоний. Біля Хреста будували теж з льоду — престол. Все це оздоблювали аркою з ялинових або соснових гілок — "царські врата". До річки на Водохрещення йдуть усі: старі, молоді і діти. Кожен несе з собою пляшку або глечик на воду. Хлопці ще несуть з собою голубів, а мисливці — рушниці, загодовані клейтухом. Хор голосно співає: "Во Йордані, крещающися Тобі, Господи...". У свою чергу мисливці стріляють із рушниць, а хлопці випускають з рук голубів, які хмарою літають над "Йорданню" [1, с. 166-167].

Л. Донник в музице этой части изобразила мужиков, стреляющих из ружей (глиссандо тромбонов), а также, поклонение казаков Матери Божьей, трактуя его как факт истории Украины: "Посередині Січі стояла невелика церква св. Покрови, знадвору дуже скромна, але всередині повна золота й срібла, бо козаки були побожні й дуже дбали про свою церкву, а під час читання Євангелія тримали шаблі наполовину витягнені з піхов, на знак того, що воєнні здобичі призначали на церкву і купували щораз кращі нові хоругви та ікони" [5, с. 116]. Дважды в этой части тромбоны хорально, "божественным" звуком (*dolce, religioso*), в высоком светлом регистре воссоздают атмосферу поклонения образу Пречистой. Введение композитором в Сюиту образа Божьей Матери — образа величественной красоты и женственности — составляет центральный раздел в Сюите. По словам автора, украинская песенность, связанная с философским размышлением, является молитвенной по своей сущности.

III часть — картина древнего праздника Ивана Купала. Поскольку праздник Ивана Купала совпадает с христианским почитанием Иоанна Крестителя, в нем соединяются языческие и христианские традиции. Открывается праздник-обряд народной купальской песней "Сьогодні Купала" [6., с. 69]. Автор представляет яркую картину свершающегося действия.

Неотъемлемой частью Слобожанского космоса является философское и поэтическое наследие Гр. Сковороды (1722-1794 гг.). По аналогии с произведением Гр. Сковороды "Сад божественных пісень" песенность пронизывает и данную Сюиту. Большая часть жизни Гр. Сковороды прошла именно в этом

Слобожанском краю, который он любил и в котором он похоронен. Важно отметить его особенное пантеистическое мироощущение, навеянное природой этого края. Мир Слобожанской ойкумены замкнут и совершенен. Автором в Сюите воплощена соборная "Сковородинская душа".

Согласно замыслу композитора, в числе моделей, включенных в художественное "поле" Сюиты, — партесные концерты XVII-XVIII веков, переосмысление которых способствует воспроизведению традиций украинской хоровой музыки в инструментальном произведении. Композитор подчеркнул близость хорового пения и вокальной, певучей природы звучания тромбонов. Не только вокальное начало, но и целый ряд композиционно-драматургических принципов, свойственных партесному концерту, оказали влияние на создание Сюиты.

1. В партесном концерте внимание сосредоточено на страданиях человека. Стремление передать остроту переживаний вело к усилению драматизма, обращению к минорной сфере, углублению во внутренний мир личности. Вот почему тема Страшного суда и обращение к жанру плачей столь важны для партесного концерта. Преломление этой драматической традиции в Сюите Л. Донник: в драматической кульминации в I части Сюиты с речитивом бас-тромбона, в фугатном проведении побочной темы во второй волне разработки, сообщающее ей мемориальный характер, который с "многократным возвращением к одному и тому же мелодическому высказыванию, повышает уровень напряжения за счет продления линейного развертывания" [2, с. 157].

2. Сближают Сюиту с партесным концертом раннего периода общие свойства, такие как: "выразительность мелодического развития, тонкость полифонической проработки, свежесть гармонии" [2, с. 65], особая изысканная певучесть тромбоновых партий в Сюите, еще большая их полифоническая развитость (фуга I части), сложная драматическая и гармоническая многозначность кульминации I части, использование редких ладов. При этом композитор не стремится к точному следованию партесной традиции в области ладового мышления. Так, если для партесного концерта характерны VII повышенная ступень в миноре и IV

повышенная ступень в Мажоре, то в Сюите Л. Донник используется VII пониженная ступень в Мажоре и IV повышенная ступень в миноре.

3. Опора партесного концерта на вокальные жанры, имеющие текстовую основу (песни и канты), также нашла своеобразное воплощение в Сюите Л. Донник. Она сказалась во включении в "вокальных" разделах: думы — в I ч., щедривки — во II ч., купальской песни — в III ч. И на уровне собственно интонационного материала партии 4 тромбонов выражено песенное начало.

4. Введение песенных прообразов в контекст Сюиты сообщает ей, помимо декларированной композитором, и "скрытую" программность, поскольку каждый введенный песенный жанр репрезентирует присущий ему тип содержания. В результате, произведение, в качестве моделей которого предстает целая система вокальных жанров, оформляется как инструментальная Сюита жанрового типа.

5. Применяет Л. Донник и такую черту партесного концерта, как вариантная подголосочность, заимствованная из сферы протяжной песни. Для функционирования вариантной подголосочности, служащей постоянному обновлению материала в партесных концертах, характерны внутрислоговый распев, медленный темп, минорный лад. В анализируемой Сюите обращение к вариантной подголосочности наблюдается дважды. Зоной ее применения становится середина II части.

6. Развивая партесную традицию, Л. Донник уделяет значительное внимание голосоведению, нередко основанному на октавных унисонах, параллельном движении терций и квинт, что обусловлено опорой на народно-песенную манеру. В Сюите композитор использует те же приемы: октавно-унисонные звучания — I ч. (4 ц.), III ч. (4, 6, 8, 13 ц.); параллелизм терций — I ч. (8 ц.), II ч. (2, 4 ч.), III ч. (6, 7, 13 ц.); квинты — I ч. (6, 16 ц.), II ч. (начало 2, 8, 11, 12, 17, 18 ц.), III ч. (6, 8, 15 ц.).

7. Наряду с вокальной диатоникой в партесный концерт проникало и инструментальное начало, что, в частности, наблюдается с внедрением "принципа хроматизации" (Н. Герасимова-Персидская) [2, с. 288]. Поскольку в Сюите Л. Донник диатоническая вокализация сочетается с инструментальной

хроматизацией (использование VII пониженной и IV повышенной ступеней, вторжение маркатных фрагментов в I части), следует сделать вывод о том, что для современного композитора именно этот исторический тип концерта явился наиболее продуктивной моделью.

8. Особенности многоголосия партесного концерта — "переменность плотности ткани". Ее следствием, в свою очередь, являлось контрастирование — условие формирования развитой многозвеньевой композиции. По наблюдению Н. Герасимовой-Персидской, в контрастирование включились и смены темпоритма, и повторы. Совокупность указанных качеств составляет важнейшую особенность музыкальной формы Сюиты Л. Донник, тяготеющей к свойственной партесному концерту развитой многозвеньевой композиции, в образовании которой участвуют и изменяющаяся плотность ткани (*tutti-solo*, частые темпоритмические смены, особенно в III ч., основанной на постоянной смене трех и четырехчетвертных размеров), и тематические повторы, ведущие к возникновению арочной драматургии (кода I ч. — "радуга" III ч., думная побочная партия — реприза на этой теме, жанровость в начале и в конце II части, купальская тема, звучащая как рондо III части, повторность тематизма купальского действия в III части).

9. В связи с Сюитой Л. Донник возникают параллели с конкретным образцом партесного концерта: "В солнце лучи скры..." [ЦНБ 117/113 с. 161], дана картина разбушевавшейся стихии где доминирует изобразительное начало [2, с. 162]. Л. Донник тяготеет к запечатлению стихий в анализируемой Сюите. Так, в основу всей III части положено купальское действие с изображением в конце Сюиты радуги как символа надежды. Обряд Водокрещения во II части, так же как и этот партесный концерт, имеет более изобразительный характер, чем выразительный. К этому можно добавить и эпизоды колыхания трав в I части.

Выражение многообразия философско-художественных смыслов, заключенных в Сюите "В Слобожансько-Сковородинівському краю", потребовало привлечения жанровых признаков сонатно-симфонического цикла. Широко понимаемая

концертность, принцип концертирования (единство состязания и согласия) воплощены композитором и в организации художественного целого. На основе общего принципа цикличности, предполагающего контрастность, в произведении осуществлено взаимодействие жанров сюиты и концерта.

Вовлечение в сюиту, навеянную образами Слободского края — родины великого украинского философа и поэта — жанровых черт партесного концерта не случайно. Ведь и концерт, и сюита — жанры-ровесники, возникшие в эпоху Гр. Сковороды.

I части Сюиты (*Andante*) присущи черты сонатного мышления. Так, главная партия изображает движение трав в степи на ветру. Образ степи становится ключевой метафорой I части, проявляющейся и в мелодии, тяготеющей к бесконечности в своем развитии, и в организации формы. Главная партия, дающая жизненную энергию интонационному миру всей части, воспроизводит не только пейзаж, характерный для Слободского края, но и внутренний мир переживаний и размышлений лирического героя произведения.

В первых 5 тактах главной партии проходят те интонации, на которых будет построена вся часть, это: интонация вздоха (1-2 т., партия I тромбона), интонация развития (3-4 т., партия I тромбона) и интонация вопроса (4-5 т., партия I тромбона). В основу темы положена автором украинская песенность. Тема широкого дыхания олицетворяет широту полей и лесов, а секундовые (почти кластерные) созвучия вносят колорит горечи трав в степи. Автор ставит перед исполнителями сложную техническую и выразительную задачу — сразу же начать исполнение темы тромбонами (как известно, самыми громкими инструментами оркестра) на *ppp* и *pp*, что представляет большую сложность для исполнителей. Вся музыкальная ткань главной партии — не гомофонно-гармоническая, а полифонически-подголосочная.

Побочная партия (3 ц., *Pochissimo più mosso*), соотносящаяся с главной партией по типу производного контраста, состоит из 2 начальных интонаций главной партии. Тип интонации — лирический, с думными чертами, реализующий композиторскую задачу погружения в казацкую эпоху (XVII-XVIII вв.). Особен-

ность формы I части в структурной организации главной и побочной партий по типу запева и припева. Автор намеренно вводит принцип контрастного сопоставления главной и побочной партий. В этом сказывается контрастный принцип Сюиты.

Заключительная партия, имеющая синтетический характер, объединяет свойства главной и побочной партий, доводя их до новой кульминационной вершины развития. Основана заключительная партия на контрастном чередовании активно-маркатного и лирического интонационного материала. Однако оба интонационных элемента заключительной партии порождены преобразованием исходного тематического оборота, открывающего произведение. Начальный элемент главной партии преобразен в результате вторжения маркатированных эпизодов, проводимых в завершении экспозиции. Она втягивается в зону заключительной партии, о чем свидетельствует его контрастное чередование с маркатным оборотом заключения экспозиции.

Разработку характеризует не только развитие интонации главной партии, осуществляемое по горизонтали, но и ее глубинное вертикальное подголосочное прорастание, наблюдаемое во всех голосах (дальнейшая полифонизация фактуры). Объем главной партии в экспозиции и разработке масштабно одинаковы. Исключена побочная партия, а вместо нее — маркатный раздел заключительной партии, из которого изъяты все лирические контрасты, реминисцентно соотносящие ее с побочной и главной партиями. Если в экспозиции маркатные эпизоды в заключительной партии были рассредоточены, то в разработке они сконцентрированы за счет устранения лирических "вкраплений". Маркатированные 7 тактов в разработке позволяют сделать вывод о том, что главной интонационной идеей заключительной партии является активно-действующий драматизм. Так, троекратно проводимые эпизоды *marcato* в экспозиции преобразуются в разработке в результате суммирования, в развитый целостный раздел, масштабно равный сумме тактов 3-х соответствующих маркатных фрагментов экспозиции. С разделом *marcato* во втором разделе разработки композитор связывает драматическую кульминацию I части, организованную по типу драматического слома. Кульминация разработки —

кластерный аккорд-созвучие огромной динамической () и драматической силы. Следующий за этим аккордом речитатив бас-тромбона — это переход от драматизма к лирике, единственное проявление контраста-перехода связи, единственное связывающее построение в духе думного эпоса. Речитатив бас-тромбона представляет собой импровизационно-концертную каденцию. Как известно, для дум характерны сольные, речитативные особенности исполнения. Их называли плачами на основании присущего им мелодико-речитативного стиля, связанного с героическим похоронным пением. "Додавання голосу", переход в высокий режим воспринимается как трагедийная кульминация [3, с. 142]. В звукоряде дум обычно использовалась хроматизированная дорийская шкала с вариантной повышенной IV ступенью и VII (чаще повышенной) пониженной ступенью в Сюите. Хроматизация этих ступеней применялась для повышения экспрессивности звучания.

Каденционное соло бас-тромбона плавно перерастает в соло II тромбона, то есть, тема главной партии — продолжила идеи разработки и в зоне ложной репризы (в тональности с *moll*). Квазиреприза перерастает в *Fugato*, что проясняет сущность в формообразовании I части как второй волны разработки. Весь фугатный раздел — лирико-философского характера. Протяженное звучание темы сохраняет свой изначально песенный характер и в фугированном разделе, который, по высказыванию автора, имеет мемориальное значение. В нем воплощены высокая трагедийность и думные черты.

Заканчивается I часть кодой — утверждением *Es-dur* на теме побочной партии (в партии бас-тромбона) и постоянном истаивании. Из подголосков в этой коде будет создана "радуга" в конце III части. Таким образом, через подголоски и мажорность автором проведена тематическая и драматургическая "арка" — как надежда на светлое будущее.

II часть (*Allegretto*) написана в форме рондо.

Между двумя элементами рефрена — производный контраст. В этой части запечатлена подготовка к празднику Водокрещения. В разделе A, A¹, A² воспроизводится обряд "вырубки льда", где грубоватое звучание тромбонов в нижнем регистре имитирует

удары топора, выстрелы ружей (глиссандо), отображающих "мужицкое" начало. Последующий раздел С (тема с вариациями) также олицетворяют мужиков, которые поочередно и вместе славят Пречистую Деву. Построены эти разделы (А, А¹, А², С) на интонационных оборотах из украинской щедривки "Ой на річці, на Йордані" [6, с. 45]. Л. Донник лишь немного изменила тему народной песни, проведя ее в увеличении, исходя из специфики духовых инструментов. Структура запева (4 такта) и припева (4 такта) осталась неизменной, характерной для щедривки. Автор сохранил гетерофонно-унисонный принцип голосоведения аутентичних щедривок, преломив его через солирование разных голосов квартета (1, 3, 5, 10 ц., переключки дуэтов в 11 ц.). Композитор широко использует квинтовые обороты в различных регистрах, вводя их в крайние разделы части, стремясь выдержать не только строгие традиции амбитуса щедривок, но, автор использует и октавные интервалы, характерные для вертепных щедривок.

Открывается часть темой-рефреном основывающейся на 2-х темах-образах. Первая (ее основным конструктивным элементом является кварто-квинтовый мотив) воспроизводит образ "вырубки льда"; вторая (его выразительная природа базируется на восходящем *glissando*, соединяющем ходы от чистой кварты — малой сексты) отображает "выстрелы ружей" славящих Христа. Между двумя элементами рефрена — производный контраст.

Композиторский замысел II части заключается в соединении бытового (жанр щедривки), ощущения радости смысла жизни и религиозного поклонения Христу во время обряда Водокрещения.

Эпизод В. (4 ц. *Dolchissimo religioso*) передает молитвенное обращение к Пречистой Деве. Это поклонение естественно воплощается в словах щедривки:

"Ой на річці, на Йордані

Приспів:

Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я!
Там Пречиста ризи прала".

Хоральность звучания — одно из самых древних и ярких выразительных качеств, присущих ансамблю тромбонов. Обращение к этой особенности тромбонового ансамбля в совокупности с высоким светлым регистром способствовали композитору в создании поклонения образу Пречистой, который, по композиторскому замыслу, является главным во всей Сюите. Важно отметить обращение композитора к VII пониженной ступени в Мажоре, что придает этому величественному образу национальный колорит.

Первый эпизод (B) — поклонение Пречистой Деве — основан на коренном контрасте по отношению к двум тематическим зернам рефрена. Вместо четкой мотивной структуры рефрена — мелодика первого эпизода тяготеет к развернутости, протяженности. Этому способствует передача из голоса в голос главного мелодического (секундового) элемента: окончание развития молитвенной интонации в одном голосе сопряжено с его продлением в другом.

Средний раздел первого эпизода носит развивающий характер. В масштабном отношении он наиболее развитый (1 раздел — 8 т.; 2 раздел — 12 т.; 3 раздел — 7 т.).

Завершающий первый эпизодный раздел является сокращенной репризой первого раздела. Форма первого эпизода — простая 3-х частная форма с развивающейся серединой и сокращенной репризой.

Появление мужиков (8 ц. — раздела A¹) как бы "заслоняет" образ Пречистой. Грубоватость мужицкого начала контрастирует с высоким духовным образом, с ее светлостью и изысканной утонченностью. Это второе проведение рефрена сокращено: в нем наличествует только первый раздел (а) — "вырубка льда".

Второй эпизод (C) — "вариации мужиков", славящих образ Пречистой, также построен на интонациях щедривки. Исходная интонация этого эпизода — квинта — позволяет установить смысловые связи с первым элементом рефрена: мужики, поклоняющиеся Пречистой Деве, переключаются между собой. Второй эпизод написан в форме вариаций (тема и 3 вариации). Каждая из 3-х вариаций сопряжена со все большим отходом от

интонационной идеи Темы, их постоянной модификацией. Так, если в 1-й вариации доминирует идея обращения ключевой интонации с последующим введением пунктирно-ритмической фигуры, во второй вариации эти ключевые интонации вуалируются в "кружении" и солировании голосов, то в третьей вариации наблюдается дальнейшая нивелировка исходных интонаций, их "замирания". Кроме того, характерной чертой является колебания масштабов темы при ее проведении и в вариациях: от 8-тактов при ее показе — до 9-тактов в первой вариации, к 6-и тактам — в третьей вариации.

Лишь вторая вариация масштабно соответствует 8-тактовой Теме. Характерно постепенное все большее и большее удаление от интонационного и структурного подобия вариаций исходной Темы. Кульминация различий наблюдается в третьей вариации: если тема изначально звучала в B-dur, то уже в конце первой вариации наблюдается введение ля-бемоль. В дальнейшем (во второй вариации) роль ля-бемоль расширяется, окончательно утверждаясь в третьей вариации (композитор закрепляет его роль в числе ключевых знаков). Так осуществляется постепенная модуляция из B-dur в Es-dur. Показательно отсутствие значительных контрастов между самими вариациями, разнообразие между вариациями вносят: сольные фрагменты высказывания тромбонов, чередующиеся с дуэтным "ответом"; хоральное туттийное единение голосов, славящих Пречистую — перекликаются с соло бас-тромбона в нижнем регистре. Эти вариации песенно-лирического характера и несут в себя здоровый народный оптимистический настрой.

Возвращение тематизма второго эпизода (молитва Пречистой В¹) сопряжено с сокращением репризы. Этот эпизод построен не только на подголосочном солировании каждого голоса в общем хоре, но и в передаче особой динамической картины поклонения Богоматери. Так возникают черты репризы в конструкции всей II части.

Важно отметить композиторское мастерство не только в создании поклонения одухотворенному образу, но и техническую продуманность исполнительских партий (бережное использование верхнего регистра в партии I тромбона, рассредоточение подголосочного солирования на другие голоса).

Завершается часть "мужиками", которые "рубят лед", и общим мажорным оптимизмом. Финальное проведение рефрена (R^2) сокращено по масштабам в связи с устранением связующего построения. Однако масштабное сжатие сопряжено с более частым проведением интонационных идей ("удары топора — в первом разделе, "выстрелы" — во втором), что приводит к их кульминационной динамизации.

II часть Сюиты, при превалировании черт рондо, обретает признаки концентрической формы: *возвращение здесь не только А (реприза) но и В(перед ним) придает черты концентрической формы, что становится символичным в связи с общей концепцией части.*

III часть написана в сложной трехчастной форме с чертами рондо:

A	B	C	A ¹	Д ¹	C ¹	B ¹	A ²	Coda
(Andante) (Allegro) (3-4ц)	(Andante 5ц.)	(Andante) (9-10ц)	(11ц)	(рефрен)	эпизод №3			
рефрен 1-2ц	эпизод №1	рефрен	эпизод №2					
a + a ¹	в с							

Очевидно, что в темповом отношении III ч. выполняет функцию Финала, о чем свидетельствует присущее ей сопоставление темпов Andante и Allegro, преобладающих соответственно в I и II частях. Рефрен выполняет функцию "опоры", но и он свободно модифицируется. Для эпизодов характерен политематизм при единстве структурного оформления рефрена. В рондо доминирует А, которое трижды будет появляться в начале каждого нового раздела, как функция водораздела, как направляющая идея Finale Сюиты, как начало нового этапа ритуального действия. Симфонические черты прослеживаются во-первых, в двух главных обрядовых началах — языческого действия-буйства и в интимной лиричности; во-вторых, в контрапунктном проведении двух тем (В¹ — 11 ц.) — раздела В и А, в-третьих, наличии генеральной кульминации в точке золотого сечения (10 ц. — 15-20т.). Импровизационность сочетается со стремлением к созданию замкнутой формы, что подчеркнуто тяготением к концентричности, прихотливостью течения лирической мысли, свободой "импровизационности фольклорного мышления".

В этой части композитор следовал традиции проведения праздника Ивана Купала, подчеркнув свою задачу введением цитаты народной песни "Сьогодні Купала" [6, с. 69]. Купальские песни всегда минорные. В них заключена глубокая философская мудрость жизни, направленная на создание семьи, продолжение рода. Время купальских песен — летний расцвет природы, связанный со щедростью земли. Со временем праздник стал утрачивать ритуальность и стал праздником молодых, любви. Апогей праздника — прыжки через костер, опускание на воду венков, что придает празднику магическое значение. Завершается праздник встречей восхода солнца и радостью нового дня.

Многообразие событий купальского праздника композитор отразил в следующих разделах:

Раздел А (Andante) — ритуал, открывающийся купальской темой (соло II тромбона) — рефрен.

Раздел В (Allegro 1-2ц.) — скерцозные переключки голосов ансамбля создают изобразительную инструментальную картину подготовки к празднику, где основной интонационный стержень построен на звуках ре — ми-бемоль фа — соль.

Раздел С (3ц.) — тема зловещего характера — скерцотокката, своей образностью близкая языческим персонажам из "Весны священной" И. Стравинского: использование нижнего регистра (партия III, IV тромбонов), глиссандо в партиях I и II тромбонов вносят в действие элемент фантасмогории. Также используются интонационные обороты из раздела В (ре-ми-бемоль, ре-фа-диез). Кульминацией праздника считалось прыганье через костер: в этом разделе совместное tutti словно приводит к массовому единению в танце, а одновременные трели у всех четырех тромбонов изображают пылающий костер. Одновременное тремолирование тромбонов, изображающих огонь в ритуально-магическом контексте — новое в репертуаре украинских ансамблей тромбонов.

Раздел А¹ (Andante 5 ц.) — вновь появление купальской темы (соло бас-тромбона), открывающей целый раздел, который автор называет купальской-колыбельной (Д). Он имеет трехчастную форму с серединным подголосочным развитием. Музыку этого раздела отличает мелодическая широта, протяженность,

характерная для украинской песенности. Автор намеренно добивается предельной инструментовочной простоты (звучат три голоса, а четвертый голос подключается лишь эпизодически), предельной гармонической простоты (преобладают простые трезвучия, сектаккорды, октавно-унисонные звучания). В этом разделе преобладают интонационные обороты из купальской темы, а также присутствует квинтовый скачок, характерный для купальской темы. В серединной части этого раздела используются секундовые обороты: ля-соль-ля (II тромбон), до-ре-до (II-I тромбоны); фа-соль-бемоль, ми — бекар — фа.

Раздел С¹ (9-10ц.) — это возврат скерцозно-токатной темы где преобладают интонации из раздела С. Отличие этого раздела в том, что огромное динамическое восхождение (от *p* — *k*) с пылающим костром восходит к генеральной кульминации части, но неожиданно обрывается.

Раздел В¹ (Allegro 11ц.) отличителен не только возвратом тематизма из раздела В, но превращением этой репризы в синтетическую, так как здесь контрапунктом проводится тема из В и интонации купальской темы (квинтовые и секстовые).

Возврат темы-рефрен А² (Andante 13 ц.) в басовой партии, где звучит купальская тема, через хоральное звучащее tutti тромбонов автор создает самый лирический эпизод во всей Сюите, выражающий душу народа этого края.

Coda (14ц.) по утверждению автора, является разделом — "радуги". Этот раздел состоит из подголосочных мягких переключек тромбонов, изображающих "радугу" и ощущение воздушной колористической атмосферы солнечного радостного дня. В основе "радуги": секстовые скачки из первой темы (I части); квинтовые интервалы по вертикали (партии III и IV тромбонов); подголосочные обороты из коды I части. Общим тональным Es-dur и драматургическим "арочным" единением с кодой I части утверждается надежда на светлое будущее Слобожанского края.

Выводы

1. Художественное воспроизведение творческой "сверхзадачи" — отображение религиозности украинского народа

пронизывает не только II часть Сюиты, но все произведение в целом. Об этом свидетельствует не только яркая зримость образов-картин; украинская песенность обретает тромбоновый тембр. Сюита пронизана оптимизмом, сопряженным с надеждами композитора на возрождение всего лучшего, что заложено веками в столь богатой нации.

2. Воплощению идеи способствуют: соединение жанровых основ щедривки ("Ой на річці, на Йордані"), передающей ощущение радости жизни с молитвенным поклонением Божьей Матери (поклонение образу Пречистой во II части.); ритуально-языческий праздник-обряд Ивана Купала сочетается с купальской темой в III части, которая не только пронизывает всю часть, но и приобретает философско-религиозный смысл и лирическую исповедальность в разделе купальской-колыбельной; через тему степи в обобщенном смысле и думное воплощение в I части исторического прошлого Слобожанского края; через духовно-религиозное и поэтическое влияние выдающегося философа этого края — Гр. Сковороды.

3. Наличие глубинной взаимосвязи между 3 моделями (Слобожанским обрядовым миром, партесным концертом, преломленным в инструментальную плоскость, влиянием философского и поэтического наследия Гр. Сковороды), объединенными в некое триединство в Сюите.

4. Сюита Л. Донник вбирает в себя синтез нескольких сюитных типов:

- жанровой сюиты с фольклорным направлением (I ч. — историческая дума, II ч. — щедривка и молитва, купальская — III ч.);

- не только соотношение частей — картины (I ч. — картина поля, на котором оживают события прошлого; II ч. — обряд Водокрещения; III ч. — обряд-праздник Ивана Купала), но и внутренняя структура каждой из частей — картины;

- программность Сюиты выражена не только на уровне названий Сюиты и частей, сюжетной логики каждой части и целого, но и на уровне словесной программы вокальных жанров (щедривки, купальской);

- общая концепция Сюиты — раздумье о прошлом, настоящем и будущем Украины;

— Сюита вбирает в себя черты концертности и сонатно-симфонического цикла (влияние партесного концерта, сольные проявления концертности в соотношении соло-тутти; I ч. — сонатная форма, II ч. — рондо; III ч. — сложная форма с чертами рондо).

Литература

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. — Мюнхен: Українське видавництво, 1966. — С. 116-167.
2. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — Москва: Музыка, 1983. — 288 с.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість. — Київ: Музична Україна, 1990. — С. 328 с.
4. Калашник М.П. Сюита и партита в фортепианном творчестве XX века. — Харьков: Форд. — 188 с.
5. Лотоцький А. Історія України для дітей. — Львів: Фенікс, 1990. — 240 с.
6. Новикова Л.І. Пісні Слобідської України. — Харків, 1966. — 187 с.
7. Розмова з містом. Збірник. — Харків: Майдан, 2006. — С. 41-44.

УДК 78.071.2(4-15) «18»

М. Чернявская

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ПИАНИСТКИ К. ВИК-ШУМАН

В статье анализируется композиторская деятельность выдающейся немецкой пианистки К. Вик-Шуман, исследуются взаимосвязи между исполнительством и композицией в ее творчестве.

В статті аналізується композиторська діяльність видатної німецької піаністки К. Вік-Шуман, досліджуються взаємозв'язки між виконавством та композицією в її творчості.

This article is devoted to analysis of composers activity of outstanding German pianist Clara Wieck-Schumann, interrelations between her performances and composition creativity are researched.

XIX век открыл истории имена многих талантливых женщин. Среди них — Клара Вик, выдающаяся пианистка, жена Роберта

Шумана. В имеющейся на сегодняшний день русскоязычной литературе, связанной в основном с ее мужем, Клара предстает перед нами как яркий исполнитель. Однако практически нигде не освещаются ее фортепианные произведения, хотя она являлась весьма известным композитором. Сегодня сочинения К. Вик-Шуман являются библиографической редкостью. Большинство из них находится в Немецкой государственной библиотеке Берлина, государственной библиотеке Прусского культурного наследия Берлина, Баварской государственной библиотеке Мюнхена, библиотеке общества любителей музыки Вены и дома-музея Роберта Шумана в Цвикау.

Долгие годы даже на родине Клары в Германии исследователи обходили вопросы, связанные с ее композиторской деятельностью. Вероятно, этому способствовало широко бытующее мнение о несопоставимости мужского и женского творчества в области композиции. Между тем, композиторская и исполнительская деятельности пианиста XIX века были во многом еще неразрывны. Поэтому сегодня невозможно изучать исполнительскую культуру XIX века в отрыве от композиции. Всесторонне комплексное изучение многогранного творчества такой выдающейся пианистки своего времени, как К. Вик позволит более глубоко понять особенности исторических процессов, происходящих в фортепианном исполнительстве Западной Европы в период его подлинного расцвета.

Каталог музыкальных произведений Клары содержит 23 опуса. В них отсутствуют опусы 18 и 19. Они были оставлены, вероятно, "для запланированного Второго фортепианного концерта (1847) и Трех хоров (1848)" [3, с. 13]. В оставшиеся 21 опус, кроме песен и фортепианных сочинений, входят Скрипичный романс, Фортепианное трио и Фортепианный концерт.

Если говорить о произведениях для фортепиано, которые занимают основное место в композиторском наследии Клары, их можно условно разделить на три части: фортепианные пьесы, концертные произведения и камерная музыка. Многие ее сочинения, начиная с самых ранних фортепианных миниатюр и песен, создавались под влиянием Р. Шумана. По его совету был создан первый каталог произведений Клары, в который не были

включены самые ранние композиторские пробы. В дневниках и письмах Клары упоминаются песни, сочиненные ею в 1830-е года, однако в настоящее время известен только Вальс для голоса и фортепиано. Клара собственноручно включила в свой каталог вокальных произведений только песни, написанные с 1840 года. Среди них — Три песни на слова Рюккерта ор. 12, Шесть песен ор. 13, Шесть песен ор. 23 на стихи Роллена и еще семь песен. Сегодня этот каталог хранится в Немецкой государственной библиотеке Берлина. Вокальная музыка К. Вик-Шуман — целый пласт музыкального материала, который ждет своего исследователя.

Одним из самых сложных вопросов является оценка роли Р. Шумана в композиторской деятельности Клары. То, что муж "принадлежал к самым важным покровителям и существенно влиял на композицию Клары, не подлежит сомнению" [3, с. 14]. Статьи Шумана в его Новом журнале (NZfM) способствовали пропаганде молодой талантливой пианистки и композитора, что, собственно, являлось задачей этого журнала. В более поздний период жизни участие Роберта сокращается, в печати появляется меньше отзывов.

Подхватывая идеи своего мужа, Клара все же продемонстрировала свой собственный композиторский стиль. Ярким примером тому служат Прелюдии и фути ор. 16, Вариации ор. 20, Романс ор. 11. Образ Клары Вик как блестящего виртуоза наиболее ярко отражает ее Фортепианный концерт ор. 7. В этом произведении получают развитие различные принципы концертных форм и сольного музицирования, что сближает этот концерт с фантазией для фортепиано с оркестром. Некоторые исследователи видят в этом признаки кризиса жанра фортепианного концерта в середине XIX столетия [3, с. 15]. Финал концерта был инструментован Р. Шуманом.

То, что музыкальное мышление Клары-композитора постепенно изменялось, является результатом не только влияния ее мужа. Во многом этому способствовали некоторые стечения обстоятельств. С 1830 по 1850 годы многое изменилось также в концертной музыкальной жизни Европы и в поведении публики. Во многих сферах музыкального искусства происходит пере-

оценка ценностей. Приоритет отдается прежде всего классическим образцам, которые воспринимаются как идеал, к которому необходимо стремиться. На музыкальное мышление Клары Вик-Шуман огромное влияние оказывала также ее исполнительская деятельность. Опыт виртуоза, безусловно, получает отражение в ее произведениях.

Из двадцати трех опусов, а реально из двадцати одного (нет 18 и 19) — пятнадцать опусов — произведения для фортепиано или соответственно циклы с участием фортепиано. Они были написаны между 1830 и 1856 годами. Центральное место занимают произведения для фортепиано соло. Первыми произведениями Клары были небольшие пьески для фортепиано, сочиненные на заре ее карьеры пианистки. Для того чтобы показать себя грамотным композитором, были написаны Scherzo (1832) и Увертюра (1833) для оркестра. К сожалению, оба произведения исчезли. Фортепианный концерт ор. 7 Клара начала писать в 1833 году. В это же время параллельно возникали опусы 4 — 6. Также в годы 1840-1845 одновременно с вокальными сочинениями она работала над Сонатиной для фортепиано и опусами 14 — 16.

После шестилетнего творческого кризиса, по причине которого запланированный в 1847 году Второй фортепианный концерт не был написан, Клара Вик-Шуман снова работает в 1853 году над фортепианными произведениями ор. 20. Собственно композиторская деятельность была закончена в 1856 году фортепианным Романсом си-минор. Последним произведением Клары считают Марш Ми-Мажор для фортепиано (1879).

Обращение пианистки к тем или иным музыкальным жанрам связано с постоянно меняющимися ее эстетическими установками. Так, например, Характерные пьесы ор. 5 и 6 были написаны под влиянием Шопена; в ор. 8, 9, 10 наиболее яркое воплощение получила виртуозность Клары. Во многом влияли музыкальная ситуация, события из жизни, взгляд на искусство и т.д. Эволюция эстетических взглядов пианистки наиболее полно отразилась в ее поздних фортепианных произведениях.

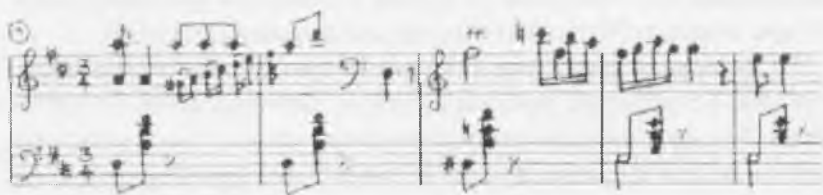
Самыми первыми композициями Клары стали танцевальные пьесы ор. 1, 2, 4. В конце 1828 года в дневнике Клары появляется

запись о "самоизготовленном вальсе" [3, с. 17]. Девочка сочинила его для Ханны Штробель из Берлина, которая посылала ей в Рождество серебряную ленту с салфетками.

Еще одними музыкальными формами "первых собственных попыток" [там же] Клары стали вариации и танцевальные предложения. Примером этому служили исполняемые юной пианисткой "Приглашение к танцу" Вебера, Полонез и Вариации Шуберта, Вариации на Марш Александра Мошелеса. Некоторые песни и хоралы упоминаются в дневниках с 1830 года как примеры упражнений по теории.

Вероятно, сочиненный в октябре 1829 года Полонез Ми-бемоль Мажор стал первым из *Quatre Polonaises op. 1*. Остальные три в До-, Ре- и снова До-мажоре возникли, видимо, в 1830 году и были отданы Лейпцигскому издателю в феврале 1831 года. Они получили удивительный отклик в музыкальной прессе. Восторженные отзывы печатались в Венском общественном музыкальном вестнике (АМА) дважды — в 1832 и 1833 годах.

Полонезы *op.1* изобилуют интересными гармониями и тональными модуляциями. Широко используются технические приемы скачков и перекрещивание рук. В Первом полонезе До-мажор сменяется ля-минором во второй теме. Третья тема снова возвращает музыку в мажор. В третьем такте Ре-мажорные аккорды переходят в уменьшенный вводный септаккорд тональности ми-минор, соответственно разрешаемый в тонику ми-минора.



Тот же самый аккорд открывает также дополнительный каданс. Уменьшенный септаккорд, однако, не разрешается, а переходит в секундаккорд Си-мажора и идет дальше, прежде чем

снова возвратится тональность Ре-мажор и ее доминанта. В эпизоде Trío в соль-миноре обогащаются гармонические краски.

Тяготение к выразительным гармоническим сменам проявляется также в опусе 2, свободно собранных девяти каприччио. К двум первым пьесам в До-мажоре и Ре-мажоре примыкает Андантино Ми-мажор (№ 3), 2 каприччио следуют за ним в Ля-бемоль и Си-бемоль мажоре, № 6 снова в До-мажоре, №7 — Ля-бемоль мажор, №8 — Ми мажор и последнее каприччио — в Ре-бемоль мажоре. Связующим элементом цикла является танцевальный характер каприччио. Все пьесы выдержаны в трехдольном метре, а каприччио № 4 и № 8 построены на типичной вальсовой формуле.

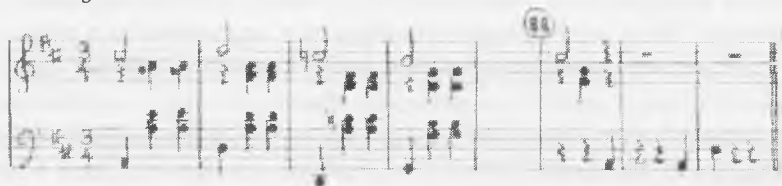
Точная дата написания ор. 2 отсутствует. Вероятно, каприччио возникали до и во время первых больших гастрольных поездок в Веймар, Кассель, Франкфурт и Париж с 25 сентября 1831 по 1 мая 1832 года. Они были опубликованы в Париже и в Лейпциге в 1832 году и посвящены родственнице — Генриетте Вик. Клара вручила Лейпцигское издание своего ор. 2 Генриетте на вечеринке накануне ее свадьбы.

3 мая 1832 года в своем дневнике Р. Шуман писал: "Клара — красивая, она полна сил и ловкости. У нее немецкая речь с французским акцентом, которую скоро снова изгонит из нее Лейпциг. Она играет новые каприччио, казалось мне, как гусар" [5, с. 27].

Восьмое каприччио несколько выделяется из остальных. Музыка захватывает темпераментным скорым движением (*Allegro assai*), гармоническими сменами. Крайние части написаны в Ми-мажоре, средняя часть неожиданно модулирует в Си-мажор, доминантовую тональность. Затем все повисает на кадансе в до-диез миноре. После двух тактов пауз появляется сначала Фа-мажор, а затем, наконец, альтерированный нонаккорд постепенно возвращает в репризе первоначальный Ми-мажор.

Второе каприччио является лирическим центром цикла. Фактура пьесы более прозрачная, гармонический план — более разреженный. Мелодия излагается крупными длительностями:

Allegro moderato



Музыка замирает в *morendo* на доминанте. Иоан Чайссел слышит здесь "прямое подражание Р. Шуману" [1, с. 26]. Известно, что эту пьесу Клара исполняла с особой любовью. Это также отражают строки Шумана из дневника: "Ваша детская оригинальность проявляется во всем, то вы лучше всего играете третий *Papillon*" [2, с. 383].

Ранние успехи Клары на музыкальном поприще являлись результатом особого метода обучения ее отца Фридриха Вика, который он изложил в своей работе "Фортепиано и пение" [8], появившейся в 1853 году. Она основана на постоянном параллельном сочетании развития пианистических и теоретических знаний у ученика. Это объясняет свободное использование гармонических средств в ее сочинениях. Например, действительно своеобразным богатством гармоний отличается Вальс ор. 4, созданный около 1835 года.

Как правило, вальсы сначала сочинялись для фортепиано, затем, при желании, дополнительно инструментовались. Клара неоднократно наблюдала за этим у Р. Шумана. "Я выписал мой *Valses Romantiques* в состоянии готовности его самостоятельно инструментовать. Н. Мейер выписал партитуру, — значит в записях шумановского дневника 25 августа 1835 года (*Tagebuch* II, 4, 158). — Каждый день вальсы исполнялись в парке перед *Hotel de Prasse* (II, 4, 159), о чем Клара Вик сообщала также Эмилии Лист. В парке все аплодируют" [6, с. 232].

Вальсы Клары Вик ор. 4 выходили в декабре 1835, их оркестровая версия не сохранилась. В этих сочинениях юная пианистка попыталась связывать отдельные оркестровые партии в непрерывную последовательность. Это создает ощущение некой калейдоскопичности, что вполне можно объяснить влиянием Р. Шумана. Средние эпизоды явно контрастируют с

крайними частями, репризы всегда видоизменены. Вальсы заключают коды, которые впечатляют своими *Stretti* в последних тактах, образуя блестящие финалы. Тональные модуляции в вальсах образуют симметричную структуру. Однако это вуалируется посредством стремления не обрамлять подобные трио репризами.

Центральное место занимает Вальс До-Мажор. Его открывают 6 тактов вступления *Анданте*. Тема вступления представляет три таинственно звучащие гармонии на органном пункте "соль". Начинается *Allegro* в До-Мажоре.



Ряд эпизодов сменяется чередой модуляций в мажорных тональностях: До — Фа — Си-бемоль — Соль — Фа — До — Соль — До. Это подтверждает, что гармония становится все более мощным выразительным средством и приобретает в Вальсах особое значение. Эти оригинальные средства выражения, представляющие фортепианное произведение в великолепии звуковых красок, стали результатом собственного метода обучения Ф. Вика и таланта его дочери.

В вальсах ор. 4 наблюдается некоторый прогресс в плане фактурного изложения. В сравнении с достаточно перегруженными музыкальным материалом сочинениями ор. 1, ор. 4 написан более удобно и приспособлен для дальнейшей оркестровки.

Ранние произведения Клары привлекли внимание Р. Шумана. Его Новый музыкальный журнал (NZfM) был призван содействовать молодым талантливым музыкантам. Причем методика издания коренным образом отличалась от других существующих музыкальных журналов. Открывая новые имена композиторов, газета выполняла свою эстетическую программу

по приближению нового эстетического времени, "которое постепенно набирало скорость" [3, с. 27].

Сочинения Клары Вик горячо обсуждались вместе с композициями Леопольдины Блахетки, Джулии Барони-Кавалкабо, Луизы Фарренк, Дельфины Хилл-Хандлей, Антуанетты Пезадори и Марии Шимановской. Первыми привлекли внимание музыкальные новинки — фортепианные пьесы Клары Вик ор. 2, ор. 4 и ор. 6. Эти произведения безоговорочно принимались новой программой NZfM. Кроме того, ожидаемый фортепианный концерт ор. 7 в 1835 году не был закончен. Его первое издание появилось лишь в 1837 году и сразу же вызвало интерес критиков NZfM.

Необходимо обратить внимание на языковой стиль рецензий, метафоричность языка Р. Шумана. Однако все яркие картины в текстах всегда понятны и ясны. С провозглашением тайного союза, с распределением ролей-псевдонимов, с появлением коллективных рецензий изменяется функция самой критики.

Рецензия на каприччио ор. 2 Клары Вик была написана в коллективной форме. Интересное заглавие — "Краткие и рапсодичные" — точно определяет структуру пьес. Достаточно афористичны высказывания о Романтических вальсах ор. 4. Их музыкальная атмосфера сравнивается с аккордами лунного света и россыпями роз. Статья о *Soirees musicales* ор. 6 — самая большая по объему рецензия, которую Р. Шуман посвящал произведениям Клары Вик. Она демонстрирует ценностные категории самого критика, его понимание музыки и вызывает в этом отношении особенный интерес, так как поясняет причины уважения Р. Шумана к Кларе Вик как музыканту.

Клара Вик-Шуман была выдающейся исполнительницей, что повлияло на виртуозную загруженность некоторых ее произведений. При этом невероятная техническая сложность не лишала эти сочинения художественной ценности. Тематизм многих сочинений Клары заинтересовывал Р. Шумана настолько, что он использовал его в своих гениальных сочинениях. В августе 1833 года Р. Шуман издает цикл "Экспромты на тему К.Вик", написанный в виде вариаций на тему Романса Клары ор. 3 в соединении с собственной басовой темой в характере чаконь. В

основе темы медленной части фортепианной Сонаты Р. Шумана фа-минор лежит тема из Андантино фортепианного концерта Клары Вик ор. 7 [3, с. 23].

В Танцах Давидсбюндлеров ор. 6 Р. Шумана есть цитата — первый такт Мазурки Соль-Мажор ор. 6 № 5 Клары. Более того, небольшие цитаты, действующие, как намеки, встречаются в Новеллете ор. 21 (из Ноктюрна Клары ор. 6 № 2) и в Карнавале ор. 9 (в Valse Allemande есть перетранспонированная цитата из Вальса ор. 4 Клары).

Важным является вопрос, какую цель имели эти цитаты в произведениях Р. Шумана. Несомненно, это выражение единства эстетических идеалов супругов. Это — их "внутреннее тождество, заложенное в девизе *Davidsbündlerdtnze*" [4, с. 18]. Музыкальная цитата несет в себе некую эстетическую функцию. Обладая определенной информацией и появляясь в конкретном контексте, она выражает художественную идею.

Интересно отметить, что, в свою очередь, цитаты Роберта отсутствуют в ранних сочинениях Клары. Тему своего мужа — Первый из пяти Пестрых листков ор. 99 — она использует только в Вариациях ор. 20. Также все три темы фуг из ор. 16 Клары принадлежат Роберту Шуману.

"Произведения Клары Вик достаточно трудно анализировать, — утверждает немецкая исследовательница Янина Классен — Жанровые границы часто размыты. Иногда между каприччио, фантазией, скерцо или этюдом трудно найти существенное отличие" [3, с. 25]. Их часто захлестывают взволнованные чувства, сменяющие друг друга настроения. Чаще всего в них запечатлен субъективный момент. В этом отношении многие фортепианные жанры в произведениях Клары проявляются в свободных фантазийных формах.

Немецкий теоретик Ф. Фишер в 1857 году писал в своей работе "Эстетика или наука о красоте" [7] о таких произведениях: "Они — поэзия музыки, к которой стремится музыкальная фантазия, чтобы ощутить истинную свободу художественного творчества" [7, с. 1098].

Для Р. Шумана каприччио приобретает особое значение. "Никакой другой музыкальный жанр не стоит так близко к

поэтическим свободам, как прекрасное каприччио", — написал Р. Шуман в предисловии к Этюдам по каприсам Паганини ор. 3 [3, с. 25]. При этом легкость и юмор выделяются как особые качества. Каприччио может объединять разные темы и ритмы, изображать разные поэтические состояния. Необходимо прислушаться и найти в каприччио необычайную глубину. Это суждение Р. Шумана определяет значение фортепианной миниатюры в романтической музыке. Мелкая невзыскательная форма приобретает в фортепианной музыке главенствующую роль. В каприччио соединяются юмористическое, сентиментальное и острое.

Р. Шуман писал об игре Клары: "В каприччио проявляется юмор и мужественность духа, что и продемонстрировала нам юная виртуозка К. Вик" [3, с. 26]. Двумя годами раньше он писал: "Она играет их как кавалерист. А ведь каприччио — это не что иное, как экспромты или музыкальные моменты" [там же].

В отличие от классической сонаты в каприччио отсутствуют четкость и объективность формы. Их заменяет поэтический компонент, чувство, которое субъективно воспринимает исполнитель и слушатель. В связи с этим возникает проблема адекватной интерпретации такого сочинения. По этому вопросу в 1839 году Клара Вик и Роберт Шуман много дискутировали, обсуждая название Романса Ля-бемоль Мажор ор. 11 № 3 Клары.

Если в Романсе есть текст, который объективно определяет содержание произведения, то в фортепианном сочинении его нет. Здесь исполнитель должен с помощью звуков правильно воссоздать образ художественного произведения, задуманный композитором.

Важную составную часть фортепианных сочинений Клары составляют виртуозные пьесы, которые обладают солидными художественными достоинствами. В развитии виртуозности Клара искала новые звуковые образы, обладающие собственным эстетическим качеством. В этом Кларе помогала ее исполнительская деятельность. Можно сказать, что на ее концертах виртуозные бравурные пьесы выполняли функцию подготовки публики к более серьезной музыке.

Литература

1. Chissell Joan. *Clara Schumann: A dedicated Spirit. A Study of her Life and Work*, London 1983 [= Chissell]. — 169 s.

2. Die Tagebücher werden im Robert Schumann-Haus Zwickau/DDR aufbewahrt (Archiv-Nr. 4877). Heft 1, 2. Druck in Vorbereitung. — 245 s.

3. Klassen Janina; Clara Wieck-Schumann. *Die Virtuosin als Komponistin; Studien zu ihrem Werk / Janina Klassen*; Kassel; Basel; London; New York; Barenreiter, 1990. — 274 s.

4. Kühler Hans Joachim. Zu den Neuausgaben der Klavierwerke Robert Schumanns — Aussagen der Quellen zu Genesis und Gestalt, in: Schumann-Tage des Bezirks Karl-Marx-Stadt 1982, 7. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, — S. 18.

5. Litzmann Berthold. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bände, Leipzig, I: 1902, 1912; II: 1905, 1920; III: 1908, 1910.

6. Schumann Eugenie, Schumann Robert. *Ein Lebensbild meines Vaters*. — Leipzig, 1931. — 67 s.

7. Vischer F. Th. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Dritter Theil, Zweiter Abschnitt, Die Künste, Viertes Heft: Die Musik* [Koestlin], Stuttgart 1857. — 1098 s.

8. Wieck Friedrich. *Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853. — 89 s.

РОЗДІЛ III. ТЕАТР І МУЗИКА: ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ

УДК 78: 087.62/.67: 792.028.3

В. Дорошенко

ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТА-АКТОРА (методичні поради)

Розглядаються методичні засади роботи зі студентами акторських факультетів над ансамблевим репертуаром у курсі сольного співу.

Рассматриваются методические основы работы со студентами актерских факультетов над ансамблевым репертуаром в курсе сольного пения.

The methodical principles of the work with student-actors under ensemble repertoire in solo singing course are considered.

Вокальний ансамбль — одна зі значущих площин вокального мистецтва, площина, яка повною мірою виявляє не тільки вокальні здібності співака, а й, що не менш важливо, його здатність до творчої співпраці. Вокальний ансамбль — художнє явище, достатньою мірою висвітлене як у плані музикознавчого осягнення, так і з точки зору методики. Однак необхідно відзначити, що вокальні дуети, тріо, квартети і т. ін. на сьогодні ще чекають на увагу дослідників.

Разом із тим, такий напрямок дослідження на сьогодні є досить актуальним, як з теоретичної, так і з методичної точки зору. Адже ансамблевий спів, навички координування власного голосу із голосами інших виконавців та одночасно із шаром супроводу — один з найважливіших засобів формування творчого обличчя молодого виконавця, студента-актора. Участь в ансамблі водночас допомагає вирішенню багатьох питань навчання вокальному співу і набуває особливої значущості у процесі професійного становлення студента-актора.

Одна з проблем, що постає в цьому процесі — проблема ансамблевого інтонування. Учасники ансамблю, на відміну від

хористів, далеко не завжди мають темброву схожість голосів. І тут обов'язково потрібно відзначити, що дуже важливе питання добору голосів має вирішуватися педагогом у кожному конкретному випадку на користь їх співзвучності, гармонійності поєднання. Ансамблісти, таким чином, мають навчитися чути особливості тембру інших виконавців і, що є не менш важливим, корегувати своє звуковидобування для створення гармонійного, однорідного в ракурсі тембру звучання.

Ансамблевий спів також є дієвим засобом виховання почуття ритму, оскільки потребує від учасників надсуперорі ритмічної координації. Проблема ця має виключне значення у зв'язку з тим, що "абсолютний" ритмічний слух є надзвичайно рідким. Дуже часто педагог зустрічається або зі схильністю до прискорення, або з потягом до уповільнення темпу. Ансамблеве виконання передбачає врівноваження цих "полярних" тенденцій.

Разом з проблемою ритму в ансамблевому співі особливо гостро постає проблема ансамблевої інтонації. Як і у випадку з "ритмічним" слухом, педагог часто зустрічається з тим, що інтонування кожного з учасників ансамблю має свої індивідуальні нюанси. Йдеться про такі поширені схильності, як потяг до інтонаційного підвищення або пониження. Ансамблеве виконання привчає студентів не тільки слухати один одного, а й коректувати власну інтонацію під час співу.

Не менш гострими є проблеми естетично-стильового характеру, що часто постають під час ансамблевого співу. Декілька виконавців, що прагнуть до формування власної творчої індивідуальності, під час ансамблевого виконання мають однорідно інтерпретувати фразування, динаміку. В результаті має бути створена єдина інтерпретація твору. Значущість цього аспекту важно переоцінити. У спілкування з іншими виконавцями постає й формується творче обличчя студента-актора, його творчий світогляд і світовідчуття, формуються власні пріоритети та схильності, відпрацьовуються навички спілкування не тільки з професіоналами, але й з великим світом слухачів та цінувальників музики.

Чітка дикція — необхідна запорука гідного донесення композиторського задуму. "Распетое слово в искусстве вока-

листов должно стать как бы хранилищем красоты языка", — зазначав Є. Нестеренко [1, с. 90]. За умов саме ансамблевого виконання дикційна проблема набуває особливої гостроти.

Можна сказати, що ансамблеве виконання загострює "проблемні" точки практично кожного студента в курсі сольного співу, і є дійовим засобом їх подолання.

Необхідно підкреслити, що з методичної точки зору ансамблевий спів, дійсно, висуває перед студентом низку технічних складнощів, які відсутні за умов сольного виконання. Але прагнення технічної досконалості не повинно ставати перешкодою на шляху вирішення художньо-виконавських задач. Генеральною метою завжди залишається розкриття та донесення до слухачів глибинного сенсу даного твору.

Приступаючи до роботи з ансамблем, необхідно, щоб кожен зі студентів-акторів ознайомився із твором у цілому. Це надасть студентові можливості уявити твір як цілісну художню єдність з одного боку, з другого — надасть можливості уявити власну роль та місце у цьому творчому колективі.

Необхідно відзначити, що студенти-актори розпочинають заняття з вокального ансамблю приблизно на другому курсі, опанувавши необхідний мінімальний комплекс вокальних навичок, знань та умінь. Саме тому, на цьому — початковому — етапі слід підходити до предмету дуже індивідуально, оскільки рівень підготовленості студентів є досить різним, обережно ставлячись до голосів і не допускаючи форсування звуку.

У цей період корисно звернути увагу перш за все на нескладні ансамблі, діалоги з невеликим діапазоном, нескладною ритмікою, плавною мелодикою, бажано з дублюванням голосів у терцію або секстою.

До ансамблів, які характеризуються самостійністю мелодичних і ритмічних ліній, доцільно звертатися у тому випадку, коли студенти-актори мають розвинені вокальні навички, у тому числі й витриману інтонаційну позицію без схильності до підвищення або пониження.

Ансамблевий репертуар (як і сольний) має стимулювати професійне зростання студентів. Саме тому він повинен бути в міру складним і відповідним до вокально-технічних можливостей кожного з учасників ансамблю.

Ансамблевий спів є надзвичайно корисним засобом відпрацювання навичок колективної творчої співпраці. Саме в ансамблі можливою та корисною з методичної точки зору є заміна учасників. Склад ансамблів доцільно робити таким, що дублюється.

Таке спрямування на потенційну множинність учасників творчого колективу має під собою декілька підстав. З одного боку, це буде запорукою безперервної праці навіть за умов тимчасової відсутності будь-кого з учасників. З другого боку, така потенційна взаємозаміна буде фундаментом для відпрацювання багатьох професійних навичок — вміння знаходити швидкий творчий контакт із різними партнерами, вміння досягати творчої єдності у різних колективах та водночас не "розчиняти" в цих колективах своє власне творче "я".

Необхідно також враховувати й те, що дуже часто студенти-актори не мають навичок сольного співу в цілому та не завжди є підготовленими до сольного виступу з психологічної точки зору. Саме тому ансамблеве виконання стає у процесі опанування сольного співу дійовим засобом й психологічної підготовки.

Оволодіння ансамблевим співом не є миттєвим. Це процес, який потребує довгої та методично вивіреної роботи. Розпочинати опанування навичками ансамблевого співу слід з 2 курсу, коли студенти вже "звикли" до звучання власного співочого голосу, здобули навичок звуковидобування та узгодження власного співу із шаром акомпанементу.

Першим кроком на шляху навчання співу в ансамблі можуть стати дуети-діалоги. Цей різновид ансамблевого співу багато в чому є характерним для української музики. Перш за все в ньому "сконцентровані" всі особливості власне дуетного жанру — роздільний та сумісний спів, уважне слухання не тільки себе, а й іншого виконавця. Водночас, як і в контексті сольного вокального твору, в цьому жанрі наявними є всі можливості виявлення власної співочої та акторської індивідуальності.

Дуети "Лугом іду, коня веду", "І шумить, і гуде" в обробці Я. Сандлера, "Дівка в сінях стояла" в обробці П. Гайдамаки, як це було доведено нашою педагогічною практикою, є дуже корисними в цьому відношенні. Саме дуети-діалоги дозволяють

студентам-акторам не тільки виявити свої вокальні здібності. Такі твори привчають їх, перш за все, слухати один одного, "передавати" музичну думку без пауз та змістовних перерв, утворювати — в єднанні з іншим виконавцем — одну логічну та емоційну лінію.

З методичної точки зору безумовна доцільність таких творів полягає також в тому, що виконавці-початківці привчаються узгоджувати динаміку власного голосу із динамікою іншого виконавця.

Звернемося до жартівливого дуету "Дівка в снігах стояла" в обробці П. Гайдамаки. Вже початок мелодії в жіночій партії потребує від виконавиці активного, підготовленого дихання, чіткої дикції, логічного музичного та вербального фразування. Мелодія в чоловічій партії виконується в мінорі. Комічний ефект обумовлюється тому не тільки акторською грою, а й різним ладовим забарвленням. Це ладове "мерехтіння" є дуже корисним для виконавців, оскільки розвиває їх ладовий та гармонічний слух.

Після закріплення навичок, відпрацьованих завдяки дуетам-діалогам, можна ускладнити завдання й перейти до більш складних творів — з точки зору мелодики, ритміки, співвідношення голосів.

Корисним, на наш погляд, є й звернення в навчальному процесі до інших типів дуєтів-діалогів. Маються на увазі твори, в яких у заспіві виконавці "чергують" свої репліки, в приспіві ж вони виконують одну мелодію в інтервал, що консонує. Таке "розгалуження" голосів потребує від виконавців витриманості у веденні своєї мелодичної лінії, навичок координування голосу з іншим голосом, та водночас — із акомпанементом. Як приклади таких творів наведемо українські народні пісні "Дівчина кохана" в обробці П. Гайдамаки.

Доцільним у вихованні гармонічного слуху студентів-акторів є чеська народна пісня "Пастух" в обробці В. Мухіна. Цей твір цікавий своєю ритмікою. Опора на синкопований ритм дозволяє "урізноманітнити" ритмічний досвід виконавців, відпрацювати невимушеність в опанування різноманітними та різнохарактерними ритмічними фігурами. Разом із тим, синкопований ритм

цього твору стає засобом відпрацювання своєрідного модусу співвідношень вокальної та інструментальної партії, усвідомлення партії супроводу як повноправного учасника творчого процесу, а не просто ритмічної підтримки голосу.

Звучання голосів у терцію не є дуже складним для початківців. "Інтервальна близькість" партій водночас може й стати перешкодою — студенти, які ще недостатньо володіють навичками вокального співу та ще не мають стійкої вокальної позиції, можуть тягнутися до виконання партії партнера. Результатом може стати те, що обидва виконавця будуть спрямовані до виконання однієї з партій або спонтанно будуть переходити від однієї партії до другої. Тому слід на цих початкових етапах навчання ансамблевому співу, й конкретно — початковому етапі роботи над цим твором (або аналогічними за співвідношенням вокальних партій) — дуже ретельно відпрацювати звучання голосів у терцію (сексту). Корисними на цьому шляху можуть стати знайомі студентам-акторам вправи для розспівування, які будуть виконуватися в потрібний інтервал.

Опанування таким співом "в інтервал" дозволить, до речі, не тільки відпрацювати навички ансамблевого виконання, а й зосередитися саме на ритмічних "родзинках" твору.

Одним із творів, що добре відповідають рівню підготовки студентів-початківців, є "Лірична пісня" І. Дунаєвського (з кінофільму "Шукачі щастя"). Прості мелодика й ритм, що нагадують народну протяжну пісню, щирість почуттів приваблюють молодих виконавців. Цей дует є дуже корисним з точки зору відпрацювання єдиного дихання, м'якої атаки сильної долі, природного фразування. Голоси рухаються у терцію та сексту — це досить легко опановується виконавцями. Але по закінченні фрази голоси сходяться в унісон — і це потребує витриманої співочої позиції.

Як ми вже зазначали, ансамблевий спів практично завжди пов'язаний із вирішенням проблеми співочого дихання. Одним із творів, що покликаний полегшити відпрацювання таких навичок, є дует І. Дунаєвського "Не забувай". Плавна, спокійна мелодія пісні, що виконується переважно в терцію, дуже часто переривається паузами. Це тягне за собою необхідність подо-

лання таких перерв на рівні формування єдиної фрази за рахунок єдиного дихання та додержання єдиної динаміки. Для цього потрібно відпрацювати м'який вступ обох голосів після паузи та м'яке закінчення слів. Відзначимо, що цей твір можна рекомендувати для формування навичок фразування, вірного дихання та водночас опанування засобами динаміки.

Цікавими й корисними в роботі у сфері ансамблевого співу можуть бути твори, в яких унісонне звучання декількох голосів змінюється досить складними співзвуччями. В якості зразка наведемо "Песенку боевых друзей" А. Долуханяна.

Грайлива та жартівлива мелодія заспіву своєрідно контрастує з акордовою побудовою приспіву зі синкопованою ритмікою, що спонукає й до театралізованого, ігрового ставлення відношення виконавців — як до слухачів, так і один до одного.

Корисним є також звернення до іншого типу дуетів, для яких характерним є поєднання двох різних мелодичних ліній. Одними з таких творів, що використовуються в нашій педагогічній роботі як доцільні та плідні у всіх відношеннях, є українська народна пісня "Місяць на небі" в обробці Ф. Надененка, "Ми підем, де трави похилі" П. Майбороди.

Особливо цікавим у роботі є дует "Коли розлучаються двос" М. Лисенка. Складна, вишукана мелодика та ритм виховують у студентів естетичні почуття. Разом із тим, перехід до дуетів такого типу вимагає від студентів міцного оволодіння навичками співочого дихання, оскільки розвинена, "широка" мелодика потребує й опертого дихання.

Більш складним є дует "Горные вершины" А. Рубінштейна. Перш за все для студентів-акторів є складним те, що голоси вступають на дуже значній інтервальної "відстані", утворюючи практично видимий, прозорий простір. Складним є й співвідношення голосів — вони мають практично самостійні мелодичні лінії, різноманітний ритмічний рисунок. Це потребує від виконавців дуже ретельного витримання співочої дистанції, дотримання чіткої позиції співу, оскільки у фіналі твору голоси сходяться.

Для добре підготовлених студентів корисним є звернення до тріо, наприклад "Чарівної скрипки" І. Поклада, "Ночевала тучка

золотая" О. Даргомижського. В основі останнього твору — перекличка голосів, яка потребує тонкої передачі емоційного стану, психологічного єднання виконавців та співочої їх єдності, яка й дозволяє утворити єдину мелодійну лінію від виконавця до виконавця.

Це тріо видається нам надзвичайно корисним не тільки з точки зору виховання співочих навичок. "Ночевала тучка золотая" — яскравий приклад вокального твору, який здатний виховувати й суто професійні якості — почуття єдності у професійному колективі.

Як доцільний з точки зору опанування багатоголоссям може бути рекомендована "Ой, у полі криниченька" М. Стецюка. Оригінальний твір відтворює специфіку фольклорної мелодики — вишуканої та водночас простої, приваблює легкістю виконання, невеликим (тобто посильним для студентів-акторів) діапазоном, виразністю ритмічної лінії.

Цей твір є доцільним ще за інших причин. Композитором передбачено виконання на три голоси, однак це не виключає можливості участі у виконанні декількох вокалістів.

Необхідно відзначити, що пісня має переважно акордову фактуру. Це, у свою чергу, веде до відпрацювання гармонічного слуху в студентів, формування навичок пильного "слухання" один одного, "передавання" один одному мелодичної лінії, динаміки.

"Ой, у полі криниченька" М. Стецюка, разом із тим, цікавий зразок ансамблевого твору, первинно спрямованого на театралізацію виконання (у вербальному шарі твору закладено діалог жіночого та чоловічого персонажів) і тому надзвичайно "відповідного" саме до потреб навчального курсу вокального співу для студентів-акторів.

Студентам-акторам з добре розвиненим слухом, почуттям ритму, можливо, таким, що мають музичну підготовку, можна рекомендувати до виконання жартівливий дует О. Даргомижського "Ванька — Танька".

Звернемо увагу на ті складнощі, що будуть поставати перед виконавцями. Перш за все — досить швидкий темп. Для того, щоб твір було виконано у належному темпі, студенти мають дуже чітко вимовляти текст. На перших заняттях можна його навіть

без співу декілька разів вимовити у ритмі, спочатку повільному, а потім — із прискоренням. При цьому потрібно добиватися єдності мовлення виконавцями, поступово опановуючи вимовлення текстом у темпі, що передбачений композитором.

Наступним кроком у роботі над цим твором має бути опанування мелодичної лінії. Вона, дійсно, є досить складною для студентів-акторів, оскільки практично повністю побудована на стрибках голосу в обсязі кварта, квінти. Тому при роботі над цим дуєтом слід спиратися на вправи для вдосконалення техніки голосоведення, що включають такі інтервали.

Подальші етапи роботи пов'язані з опануванням розбіжності у спрямованості мелодичних ліній в голосах. На відміну від багатьох дуєтів, які використовуються в курсі вокалу для студентів-акторів, цей твір демонструє протилежну спрямованість руху голосів. Тому студенти мають відпрацювати цю різноспрямованість мелодії. Вони мають чітко дотримуватися "власної" мелодики, не збиваючись на партію партнера, разом із тим, прислухаючись до нього. Особливо слід звернути увагу на гармонійну динаміку обох виконавців.

Ще одна складність даного твору полягає й у різному ритмічному оформленні мелодики голосів — більш рухливому мецо-сопрано відповідає уповільнений рух тенора. При відпрацюванні ритміки знову можна звернутися до чіткого вимовлювання тексту обома виконавцями.

Для добре підготовлених студентів 3 та 4 курсів можна рекомендувати твір О. Журбіна "Неужели" (з кінофільму "Мелодія на два голоси"). При роботі над цим дуєтом слід дуже уважно підійти до вибору виконавців. Композитором передбачено участь чоловічого та жіночого голосів з особливо "м'якими" тембрами, що здатні до гармонійного злиття. До того ж виконавці повинні мати ще однаково розвинені слухові здібності. Це обумовлено тим, що в дуєті мелодика передбачає одночасне звучання в інтервали, що постійно змінюються — сексти (великі та малі), терцію.

Дуже важливим у роботі над цим твором є відпрацювання навичок слухання виконавцями один одного. Адже ця "пісня для

двох" передбачає передавання мелодії від виконавця до виконавця, збереження при цьому настрою, емоційного модусу.

На жаль, студенти-актори дуже часто мають обмежений діапазон співочих голосів та так звані "проміжні" тембри. Саме цьому добір ансамблевих творів для студентів-акторів часто стає досить складною задачею. З одного боку, вони мають бути обраними таким чином, щоб голоси декількох виконавців не утворювали різнобарв'я. Їх сполучення має бути гармонійним та природнім. До того ж, часто студенти мають й різний рівень музичних здібностей, тому ансамблевий твір має бути обраним із урахуванням чистоти інтонації, дотримання позиції кожним з учасників.

На 3 та 4 курсах корисним та доцільним є звернення до творів, які дозволяють утворити багатоголосні та різнобарвні ансамблі. Як до прикладу, звернемося до ансамблю "Слова кохання" Н. Ротта (з кінофільму "Ромео та Джульєтта"). Одразу зазначимо, що цей твір є складним у виконанні навіть для добре підготовлених студентів. Перш за все треба звернути увагу на вибір виконавця вокалізу "над" провідною мелодією. Це має бути сопрано з дуже стійкою вокальною позицією, без схильності до підвищення або пониження, з дуже добре розвиненим почуттям ритму. Ритмічний рисунок вокалізу досить складний і не співпадає з ритмікою основної мелодії, але закінчення фраз базується на консонуючому злитті голосів.

У закінченні заспіву та приспіві змінюється співвідношення голосів — в єдиному ритмі вони рухаються в сексту та терцію. Такі різні типи єднання мелодичних ліній — своєрідне доповнення та гармонійне поєднання — дозволяє студентам опанувати "нюанси" ансамблевого співу. Тонкі ж емоційні "нюанси", що їх містить у собі текст пісні, спонукають студентів й до опанування тонкощами фразування.

Студенти, які володіють навичками сольного співу, мають добре розвинений слух (у тому числі й гармонічний), почуття ритму та здатні до акторського бачення та відтворення змісту музичного твору, потребують "переходу" на інший, більш високий щабель оволодіння ансамблевим співом. Йдеться про твори, не тільки більш складні саме з точки зору музичного

тексту, а й такі, що міцно пов'язані із сценічним та танцювальним рухом. Саме тому від студентів, що приступають до вивчення та виконання таких ансамблів (зазвичай це дуети та ансамблі з оперет, мюзиклів і т. ін.), потребується перш за все певний рівень свободи володіння як власним співочим голосом, так і власним тілом (з точки зору сценічного руху).

Один з таких ансамблів — дуєт Марієтти та Луї Філіпа з оперети І. Кальмана "Баядера". Цей ансамбль не простий з точки зору музичної складової. Перш за все необхідно звернути увагу виконавців на точне виконання секвенцій у вокальних партіях (як жіночій, так і чоловічій). Виключної точності та відпрацьованості в дуєті потребують й авторські ремарки щодо агогіки.

Дуєт Марієтти та Луї Філіпа становить собою складний твір для студентів й точки зору створення досить специфічної атмосфери спілкування за умов відсутності спільного звучання голосів. Тому виконавці мають бути єдиними в своєму емоційному стані, природно передавати найтонші емоційні нюанси один одному. Разом із тим, цей дуєт потребує й спільної праці педагогів із сольного співу, сценічного руху, танцю, керівника курсу для створення повноцінної художньої атмосфери. За умов такої синтетичної роботи подібні дуєти перетворюються з учбових вправ на досить масштабні й складні концертні номери і, як демонструє наша практика, в концертні номери, що їх залюбки виконують студенти та приймає публіка.

Прикладів таких ансамблів у музичній літературі дуже багато. Один з подібних дуєтів — дуєт Даші та Ятя з мюзиклу О. Птічкіна "Весілля з генералом". За співвідношенням голосів дуєт є нескладним. Виконавці практично повторюють один за одним мелодичну лінію. У приспіві вони зливаються у звучанні, лише інколи "розходячись" на терцію. Основні складнощі зосереджені в ритмічному аспекті твору. За задумом композитора, у приспіві виконавці жартома імітують уривчасте дихання, плач. На рівні музичного тексту це відтворюється частими паузами, до того ж дуже короткими, специфічними штрихами вокального виконання *staccato*, що є складним й для професійних вокалістів. У даному випадку потрібно відпрацювати повну єдність у виконанні такого дуєтного *staccato*.

Висновки

Кожен зі зразків вокального ансамблю "приховує" у собі свої власні складнощі. Але попри всі перешкоди — інтонаційні, гармонічні, ритмічні, ладові й навіть позиційні — що постають перед студентами в процесі опанування ансамблевим співом, ми маємо наголосити на виключному значенні такої ансамблевої роботи саме для студентів-акторів.

Це детерміновано самою сутністю сучасного театру. Він тяжіє не тільки до експериментальних форм як режисерського бачення, так і акторського втілення. Його атрибутивною складовою частиною на сьогодні є музика, яка дуже часто бере на себе роль аспекту, що розкриває прихований сенс, сприяє створенню масштабної та глибокої концепції твору в цілому. Необхідно відзначити й розквіт різноманітних форм музичного театру. Театр сьогодення дуже часто звертається до жанру мюзікла, навіть в такому ракурсі "перетворюючи" класичні твори. І саме тому розвинені вокальні здібності актора й ансамблеві навички стають не тільки однією з умов адекватності акторського обличчя потребам сучасної культури, а й масштабним підґрунтям повного й всебічного розкриття акторського таланту.

Література

1. *Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып. 7/ Сост. А. Яковлева. — М.: Музыка, 1984. — 214 с.*
2. *Лебедева И. О. Н. Благовицова — педагог. — М.: Музыка, 1984. — 80 с.*
3. *Малинина Е. Вокальное воспитание детей. — Л.: Музыка, 1967. — 87 с.*
4. *Менабени Л. Методика обучения сольному пению. — М.: Просвещение, 1987.*
5. *Морозов В. Тайны вокальной речи. — Л.: Музыка. 1967. — 202 с.*

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВОГО ИНТОНИРОВАНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

(на примере монооперы Ф. Пуленка
"Человеческий голос")

Предлагается исполнительский аспект изучения монооперы Ф. Пуленка с точки зрения современного опыта интерпретации французской музыки.

Пропонується виконавський аспект вивчення моноопери Ф. Пуленка з точки зору сучасного досвіду інтерпретації французької музики.

The performative aspect of studying Pulenk's monoopera is offered from the point of view of modern experience of interpretation of French music.

Вокалисту, исполняющему произведения зарубежных композиторов, необходимо изучать язык оригинала, фонетические особенности звучания национального языка, чтобы максимально точно передать замысел драматурга, поэта, композитора.

Содержанием данной статьи является обобщение исполнительского опыта, связанного с личной подготовкой и первым исполнением в Харькове монооперы Ф. Пуленка "Человеческий голос" (1998 г.).

Объектом статьи является моноопера Ф. Пуленка "Человеческий голос", а предметом — музыкально-речевая интонация как следствие интерпретации словесного текста (типологический аспект). Цель статьи — охарактеризовать способы адекватной расшифровки вокального текста на языке оригинала.

Франсис Пуленк — известный французский композитор (1899-1963), один из членов "Шестерки", в состав которой входили Жорж Орик, Дариус Мийо, Артур Онегер, Луи Дюрей и Жермен Тайфер.

Деятельность Ф. Пулена тесно связана с театром. Им написано три оперы — "Диалоги кармелиток", "Груды Терезии"

и "Человеческий голос". Лучшей из них, по праву, считается последняя опера.

"Человеческий голос" (1958 г.) — лирическая трагедия, написанная по одноименной драме Ж. Кокто. Тонкий психолог, Пуленк показывает себя поэтом женской души. Обыденный сюжет из повседневной жизни (историю женщины, отвергнутой возлюбленным) он поднимает до уровня возвышенной лирической драмы. Вся опера строится в виде громадного монолога героини, ведущей разговор по телефону с невидимым собеседником. Поэтизируя чувства своей героини, композитор с редкой непосредственностью, психологической точностью и выразительной силой передает все нюансы этой скромной человеческой трагедии.

Следует отметить, что композитор, по его собственному признанию, на протяжении всей жизни находился под большим влиянием творчества М. Мусоргского. В связи с тем, что проблемы вокально-речевого интонирования в контексте французской традиции (в частности, интересующая нас моноопера Ф. Пуленка) весьма близки и являются аналогичными оперной реформе Мусоргского, целесообразно остановиться на важнейших принципах творческого метода этого композитора.

По мнению Б. Асафьева следует, что композитор:

- 1) не просто имитирует речь, а выявляет существо ее мелодической направленности;
- 2) стремится развить мелодику от речитативности к мелосу, песенности.

"... Речевая интонация дает композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни. Иначе говоря, в данном случае происходит процесс выделения мелоса или вернее "выжимки" из живой речи мелодического сока" [1, с. 262]

Подтверждение этому можно найти в письмах М. Мусоргского к А. Римскому-Корсакову и В. Стасову: "Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе... Я живо сработал — так случилось, но живая работа сказала: какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни

говорил), — уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи..." (по поводу "Женитьбы" из письма А. Римскому-Корсакову от 30 июля 1868 г.).

"... Работая над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, *bien entendu*, когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною, оправданною мелодией" (по поводу "Хованщины" и "Сорочинской ярмарки" — из письма к Стасову от 25 декабря 1876 г.)

Напрашивается вывод: речевая и чисто музыкальная интонация — "ветки одного звукового потока". Следовательно, исполнителю необходимо наблюдать за оттенками и изгибами человеческой речи и учитывать связь мелодической линии с движением и динамикой речевого потока.

Интонационная суть вокальной мелодии, её генетическая связь с природой языка (фонетикой, системой интонаций) предполагает особый подход к анализу вокальной музыки.

Опираясь на положения интонационной теории Асафьева как на методологию, можно проследить интонационно-семантические особенности любого вокального произведения, которые определяют характер интонирования, помогают раскрыть характерные черты композиторского стиля, стилистики и, соответственно, организацию исполнительского процесса.

Важным аспектом работы исполнителя над интонационной музыкой является анализ комплексной взаимосвязи выразительных средств, которые использует композитор. Этот анализ способствует стилистически верной интерпретации текста оригинала исполняемой музыки.

В развитии методики анализа Т. Мадышевой [3] предполагается дальнейшее изложение материала по проблемам вокально-речевой интонации на примере монооперы Ф. Пуленка "Человеческий голос".

В данном произведении композитор с предельной выразительностью выявляет текст вокальной партии. Его партитура полностью соответствует интонационной структуре текста пьесы Ж. Кокто.

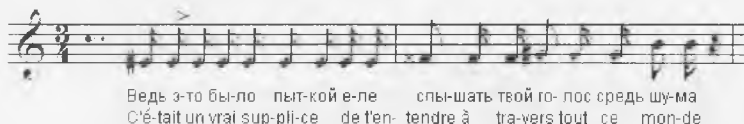
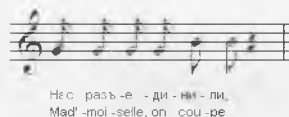
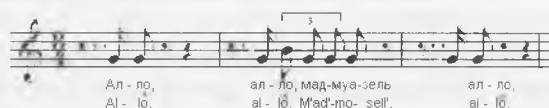
Поиск психологически правильной декламации привел Ф. Пуленка к "речистой" мелодии. "Человеческий голос" — это

образец музыкальной декламации, в которой выразительность, экспрессия и психологическая обусловленность отдельной фразы и слова плавно перетекают в вокальную линию.

Ф. Пуленк идет от внутренней структуры текста, стремится к органическому единству речевой и музыкальных структур. Одной из характерных черт, которая придает мелодии монооперы характер "речистости" является временная организация, в которой доминирующее значение приобретает речевой ритм. В "Человеческом голосе" чаще всего используется трехдольные тактовые размеры. В вокальной мелодии композитор предпочитает речевой ритм, близкий к интонациям звучания языка. Это проявляется в преобладании речитативов, в которых перевес имеет чередование восьмых с шестнадцатыми.

Широкое использование пауз в звучании оркестра часто оставляет голос совсем без поддержки, что придает особую интимность и выразительность словам героини.

Прерывание звуков одной длительности иными приводит к смене ударных и безударных гласных, что придает фразе взволнованный, нервный характер:



Смены в ритме вызывают также логические ударения и отражают различные эмоциональные состояния, которые проявляются в эмфазовой продолжительности, эмоциональных паузах, акцентировании наиболее важных слов:

ceder
замедляя

И что нет без те - бя для ме - ня жи - зни.
J'aisen - ti que je ne pou - vais pas vi - vre

Во французском языке [r], [v], [g], [z] удлинняют предыдущие гласные и это находит свое отражение в метроритмической структуре (vouloir):

en cedant
замедляя

И я со - всем на не - го те - перь не сер - жусь
Je n'ai au - cu - ne - rai - son de - Lui en vou - loir

Для мелодики "Человеческого голоса" характерно взаимопроникновение речитативности и кантиленности. Однако следует отметить, что и в кантиленной мелодии определяющим является речевой ритм. Особое значение приобретает ритм в эпизодах с чрезвычайной экспрессией:

tres' violente
очень сильно

По - то - ро - лись, про - щай, рви ко - рти ско -
De - pe - che - toi Vas - у, Sou - re! Sou - re

come un cri
кричит

tff f/p

ре - е, Лю - би - мый, лю - би - мый
vi - те, Je t'ai - ме, je t'ai - ме,

Лю - би - мый, лю - би - мый лю - бло -
je t'ai - ме, je t'ai - ме t'ai - ме.

анализ выражения эмоций интонационным способом. Как правило, в вокале эти интонации обоюдно дополняют друг друга.

Рассмотрим несколько интонационных моделей (интоном). Если сравнивать речевые интономы, выражающие скорбь, горе с интономами скорби в музыке, то их объединяет понижение звуковысотности:

très violent (très fortement)
сильно (очень) расстреляно

Но это я... расстреляно на ка-кой-то... и я не зна-ла те-перь
Je te connais Je-Vi-te ça ma re-gar-dar Je n'o-ssais é-là - me

стат... то-гда... что-то... вон-но...
stat le ca-la-rel de la - is - te

Кроме того, некоторое повышение звуковысотности указывает на возбужденное состояние героини.

В момент сильных эмоциональных потрясений диапазон интервалов увеличивается:

зна-ешь мне по-рой ка-за-лось, что я по-ме-ша-лась!
de mar-cher de long en lar-ge je de-ve-nais fol - le!

Для монооперы Ф. Пуленка характерна внезапная смена интоном скорби, грусти на интономы нежности, любви, как и само состояние героини.

На звукоизвлечении это отражается следующим образом: бедный обертонами тембр и завуалированное звучание сменяется на теплую, светлую краску с доминированием головного резонатора:

Выводы

Проведенный нами анализ подтверждает внутреннюю взаимосвязь вербальной и музыкальной речевой интонации в вокальной мелодике монооперы Ф. Пуленка "Человеческий голос". Анализ подтвердил адекватное совпадение мелодической линии и интонационного контура французской речи. При этом прослеживается связь с психологическими предпосылками музыкальной выразительности (волеятативные и эмотивные интонемы). Проведенный анализ помогает раскрыть характерные черты композиторского стиля, стилистики музыкальной речи и, соответственно, особенности организации исполнительского процесса. Анализ выразительных приемов исполнителя, обусловленных влиянием звучания вербального ряда (агогика, динамика, артикуляция) поможет проявлению целостности вокально-исполнительских выразительных приемов.

Литература

1. Асафьев Б. Речевая интонация. — М. — Л.: Музыка, 1965. — 135 с.
2. Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи. — М.: Рус. яз., 1978. — 278 с.
3. Магидзева Т. Співак і мова. — Харків, 2002. — 159 с.

УДК 782.1 (477)

Г. Зуб

ЛЕЙТМОТИВЫ-ИДЕИ В ОПЕРЕ А. ЩЕТИНСКОГО "БЛАГОВЕЩЕНИЕ"

Опера А. Щетинского рассматривается в аспекте проявления в ней лейтмотивного метода. В результате анализа выявлены лейтмотивы-идеи: Благой Вести, Нити, Судьбы. Установлены характерные взаимоотношения между ними, принципы их развития.

Опера О. Щетинського розглядається в аспекті прояву лейтмотивного методу. В результаті аналізу виявляються лейтмотиви-ідеї: Благої Звістки, Ниті, Долі. Встановлені характерні взаємовідношення між ними, принципи їх розвитку.

The opera of A. Shchetynsky is considered in the aspect of display in it leit-motifs method. As a result of analysis leit-motifs-ideas are exposed: Good message, Threads, Fates. The characteristic mutual relation between them, the principles of their development is established in this article.

Актуальность исследования. Процессы развития игры на современном этапе отличает интенсивный поиск обновления содержания и средств музыкальной выразительности, сопряженный с открытиями и в области композиторских требований к исполнительской интерпретации.

Необходимость научного осмысления новаторских произведений в области одного из наименее восприимчивых к переменам в области художественного сознания жанра (оперы) — актуальная задача музыковедения, решение которой способствует адекватному исполнительскому воссозданию "исполнительских исканий" современности.

Объект исследования — взаимодействие традиционного и новаторского в жанре современной камерной оперы. *Предмет исследования* — специфика оформления лейтмотивных процессов в камерной опере на современном этапе. *Материал исследования* — опера А.С. Щетинского "Благовещение".

Цель статьи — установить функциональную специфику лейтмотивов оперы А.С. Щетинского "Благовещение" и определить характер их участия в интонационно-драматургическом процессе произведения.

Интонационная драматургия оперы А. Щетинского "Благовещение" основана на последовательном развитии лейтмотивного комплекса, сквозь призму которого возможен аналитический выход на идейно-образное содержание и на композиционные принципы организации сочинения.

На основании анализа вербально-интонационной ткани оперы оказалось возможным выделить три основных лейтмотива: Нити, Судьбы и Благой Вести. Показательно, что у двух героев оперы — Марии (партия сопрано) и Ангела (его образ не имеет вербально-вокального воплощения и раскрыт инструментальными средствами в партии фортепиано) — отсутствуют лейтмотивы портретного характера.

Воплощение сменяющих друг друга состояний героини основано на комплексе указанных тем-знаков, обретающих значение лейтмотивов-идей, лейтмотивов-символов, лейтмотивов чувств. В "Благовещении" налицо специфическое преломление романтической трактовки *opera es drama*, обретшей одно из своих кульминационных воплощений в творчестве Рихарда Вагнера. О связи с вагнеровским лейтмотивным методом свидетельствует и свойственный произведению А. Щетинского принцип сквозной драматургии, симфонизации оперы *durchkomponieren*, при помощи которого преодолевается изначально заявленная эпизодная структура оперы.

В течении развития евангельского сюжета в опере А. Щетинского лейтмотивы обретают наряду со своим изначальным константным значением и новые смыслы, благодаря сложнейшим интонационно-смысловым взаимодействиям между собой, в частности, в контрапунктическом проведении, так и в связи с постепенным раскрытием в течение оперного действия их потаенного содержательного потенциала.

Обратимся к анализу интонационно-образной природы обнаруженных в опере А. Щетинского лейтмотивов.

Известно, что Мария пряла, когда пред ней предстал Ангел. Вот почему введение образа-символа Нити закономерно в оперном целом А. Щетинского. В интонационно-образном плане лейтмотив Нити представляет собой тремоло (первоначально в партии там-тама в номере "Экстаз" в партии фортепиано), бесконечно тянущейся нити, помимо этого и иные, символические, подчас религиозно-философские смыслы. В частности, он воплощает идею связи судьбы Марии с прошлым и будущим, связь ее будущего ребенка с судьбой человечества. Не случайно, что лейтмотив Нити вводится уже в первом эпизоде оперы "Предчувствие", предваряя весь последующий лейтмотивный ряд. Сквозь призму этого лейтмотива отражен весь спектр чувств героини. Так, например, в IV эпизоде ("Экстаз") лейтмотив обретает черты экзальтированности, словно бы овивая вокальную партию. То, что было секундой (опорные звуки *Es-E*), преобразуется. Передача предельной напряженной взволнованности героини сопряжена с расширением первоначально

малосекундового диапазона лейтмотива, достигающего ум. 8, благодаря чему tremolo обретает особенно напряженный характер биения. Лейтмотив Нити претворен в тремоло, ассоциирующееся с тянущейся, свивающейся, уходящей в бесконечность нитью, связующей между собой миры видимый и невидимый. Лейтмотив Нити становится лейтмотивом-идеей ожидания грядущей судьбы Марии и ее ребенка, своего рода "нитью Парки", постоянно метаморфизируя.

"Тянется нить" — это первые слова героини, первоначально сопровождаемые соответствующим лейтмотивом. В дальнейшем этот интонационный лейткомплекс получает невербальное отражение, как, например, в заключительном эпизоде оперы — "Прощание". Возвращение лейтмотива Нити в №4 (Экстаз) и №6 (Прощание) — судьбоносно. Арки подчеркивают душевный перелом, происходящий в душе героини, когда она остается одна в минуту зарождения новой жизни. Последние слова оперы звучат на биении тремоло Нити: зародившаяся нить новой жизни продолжает свое развитие за пределы художественного пространства музыкального произведения.

Лейтмотив Благой Вести сигнально-призывного характера впервые возникает в паузе у вокального голоса на рубеже первого и второго эпизодов. Лейтмотив Благой Вести основан на восходящей призывной интонации. С первого такта процесса формирования лейтмотива Благой Вести он проникает в партию Марии, в результате чего возникает своего рода контрапункт Божественного и человеческого.

Лейтмотивы судьбы Марии и Благой Вести сплетаются, взаимопроникают друг в друга и по горизонтали, и по вертикали музыкальной ткани, в результате чего утверждается мысль о том, что судьба Марии предопределена явленной ей Благой Вестью. После изложения интонационного прообраза лейтмотива Благой Вести в партии кроталей и вокального голоса его излагает челеста (вертикальный вариант). Этот лейтмотив-символ воплощает и идею предназначения судьбы героини. О ее неотвратимости свидетельствует контрапунктическое взаимодействие призывной интонации Благой вести с речитацией на одном звуке (лейтмотивом судьбы). Возникает взаимообусловленность двух

лейтмотивов-идей в результате наглядного соединения всех смысловых линий партитуры. По замыслу композитора лейтмотив судьбы Марии — речитация в исполнении *cantabile*, что предполагает связь речитативного и ариозного принципов исполнения. Речитация на одном звуке — это вариант тремоло (лейтмотив нити), в результате чего между обоими лейтмотивами-идеями утверждается глубинная связь. Речитация пронизана теми же вибрациями, что и тема, проявляющаяся единственный раз в опере — тема Ангела, так же наполнена внутренней ритмической пульсацией тема судьбы.

Интонационные комплексы даны в постоянной изменчивости, лейтмотивы взаимопроникаемы, они становятся компонентами друг друга, тем самым композитор создает единую интонационную драматургию.

Контуры лейтмотива Благой Вести сигнально-призывного характера впервые отчетливо возникают в центре первого эпизода, разделяя его, подобно лучу некой оси, на два симметричных раздела, как и жизнь Марии — на "до" и "после". Введение прообраза лейтмотива Благой Вести становится первой кульминацией и начального эпизода, и всей оперы.

Важно обозначить и условия "включения" этого лейтмотива — его интонационно и вербально-смысловое окружение.

Его предваряет лейтмотив судьбы в партии Марии на словах "переполняюсь счастьем". Так первое целостное предчувствие Благой Вести трактуется композитором и как судьбоносное начало (логика интонационной драматургии), и как знамение счастья, несомого и самой героине, и всему человечеству. Наличие в партитуре оперы интонационно раскрываемых смыслов, не содержащихся и не вытекающих непосредственно из словесного ряда, свидетельствуют о том, что А.Щетинский — композитор-драматург, способный к созданию собственно интонационно-драматургической концепции.

Однако весь предшествующий путь драматургического развития в первом эпизоде оперы насыщен процессами интонационного прорастания лейтмотива Благой Вести. Появившись первоначально в партии *Crotali*, интонационные обороты лейтмотива Благой вести, на фоне лейтмотива Нити, проникают

в партию Марии, где сплетаются с лейтмотивом судьбы. При этом непрерывным "тоном", сопровождающим плетение лейтмотивной драматургии оперы, оказывается лейтмотив Нити. Так, горизонтально-вертикальные лейтмотивно-смысловые "сплавы" становятся изначально выявленным композитором методом драматургического развития.

Если лейтмотивы Нити и Судьбы интонационно константны, то лейтмотив Благой вести постоянно изменчив, сохраняя при этом как сигнально-призывный характер, так и наличие некоего комплекса интонаций. Среди них — подвергаемый модификациям ход на восходящую б.7, который может быть заменен то ум.8, то м.9, то ув.1.

Этот знак сигнального, вестнического характера звучит и по горизонтали, и по вертикали музыкальной ткани. Кроме того, этот ход в вертикальном варианте может обрастать дополнительными звуками, превращающими его в аккордовый комплекс; что же касается его горизонтального положения, то между его крайними звуками могут возникать заполняющие этот сигнал-призыв тоны (квинта).

Его первое звуковое "явление", как ставшей материей после предшествующего длительного процесса становления, возникает в начале 2 эпизода — "Ветер". Здесь он представлен в своем кратчайшем варианте, наиболее лаконичном, в виде темы-зерна. Восходящая последовательность сцепленных между собой большой септимы и увеличенной кварты в партии солирующего фортепиано подобна стреле солнечного луча, пронзающей сознание, несущей искупление. Вторжение этого луча Благой Вести в партитуру оперы преображает музыкальную ткань. Радостное предощущение грядущего света словно бы изливается в голосах фортепиано, в каждом моменте инструментальной драмы претворены интонационные варианты этого ключевого лейтмотива.

Одной из модификаций в виде темы-зерна становится его взаимодействие с лейтмотивом судьбы: биение пульсаций проникает в тему Благой Вести. Показательно ее введение в 22-25 тактах второго эпизода: вертикально-горизонтальная модификация в партии фортепиано — тема Ангела (ум.5, по вертикали

следует восходящая б.7 в мелодическом изложении и последующим малосекундовым вздохом) приводит к ее вариантному проведению в партии Марии, сочетающемуся с "судьбоносной" пульсацией. Так обретенное в фазе становления взаимодействие двух лейтмотивов-идей продолжает свое совместное развитие и далее. Лейтмотив Благой Вести, обретя свое воплощение (в виде темы-зерна), переходит в фазу нового становления. Завершает второй эпизод лейтмотив Благой Вести, вновь ненадолго обретший свою "ставшую" форму, хотя и модифицированную относительно ее первого явления. Здесь в нем сохранена его начальная интонация — восходящая септима, из большой претворившаяся в малую; место восходящей ув.4 заняла нисходящая б.3, несущая умиротворение.

Значительным этапом в развитии лейтмотивов-идей оперы является третий эпизод — "Благая Весть". Здесь лейтмотив Благой Вести претворен в партии Ангела (фортепиано) — в его монологах. Здесь лейтмотив обретает жанровые черты молитвы, о чем свидетельствует и авторская ремарка "quasi Litania", и медленный темп (*Lento*). В молитвенном изложении интонационный смысл темы Благой Вести обрел вид вертикализованного комплекса. И на этом этапе взаимодействие лейтмотивов Благой Вести и Судьбы чрезвычайно значимо, обретая своеобразное воплощение: первый из них концентрируется в вертикальный (в том числе в педальный пласт), второй излагается в горизонтальном измерении. Ударам колокола подобны колонны quasi-аккордовых вертикалей лейтмотива Благой Вести: в качестве соединительной нити, связующей их, предстает судьбоносное биение.

О новом уровне взаимопроницаемости этих двух лейтмотивных планов в третьем эпизоде свидетельствует расположение звуков лейтмотива судьбы по тонам вертикализованного тематического комплекса Благой Вести.

В quasi-аккордовом изложении, хотя и нетождественном первоначальному, проводится лейтмотив Благой Вести и в фортепианном монологе Ангела из 5-го эпизода — "Страх".

Характер введения лейтмотива Благой Вести в вертикальном изложении наблюдается в монологах Архангела Гавриила, что

позволяет усматривать в нем признаки появления самостоятельного лейтмотивно-образного смысла. В этих случаях лейтмотив Благой Вести метаморфизует в лейтмотив Ангела, смыслово взаимодействующий с исходным, порождающим функциональным значением. Речь Ангела на всех этапах неотделима от несомой им Благой Вести.

Как и лейтмотив Благой Вести, тема судьбы Марии переходит из голоса в голос, опускается "с небес на землю" (вниз от голоса к голосу). Ее аккордовое проведение трактуется автором как аналог хорового звучания: предназначение судьбы Марии отражается в судьбах человечества. Интонационная драматургия оперы подчинена логике развертывания драмы.

Символично, что в вокальной партии в моменты наивысшего душевного напряжения героини вокализы переплетаются с *shprechgesang*, что свидетельствует о единении возвышенного и земного, внешнего и внутреннего, слова и молчания.

Земное перерастает свои временные границы, достигает масштабов вечности. Здесь торжествует логика ассоциаций: лейтмотивы-идеи воплощают в себе связь всего живого, предчувствуя рождения не только новой жизни, но и нового мира.

Лейтмотивы-идеи оперы, их преобразования и взаимодействия отмеряют этапы развития музыкальной драмы, превращая ее в музыкальную драму идей, символов, чувств.

Данное произведение столь своеобразно, что требует дальнейшего осмысления и проникновения в музыкальный язык композитора.

Литература

1. Аристова Т. Проблема втілення екстатичного стану в музиці (на прикладі творів Дебюссі, Скрябіна, Айвза). Автореферат на здобуття наукового ступеня канд. мист. — К., 2005. — 180.

2. Мізітова А. Олександр Щетинський. "Благовещение". Стаття. — К., 2002. — Вип. 8. — С. 150-159.

МУЗЫКА ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

В статье рассматриваются особенности музыкального языка популярной пекинской оперы.

В статті розглядаються особливості музичної мови популярної пекінської опери.

In the article analysed the musical features of the popular Pekin opera.

Актуальность темы статьи определяется той значительной ролью, которую пекинская опера играет среди национальных искусств Востока. *Цель* статьи – ознакомить украинских музыкантов с этим ярким музыкально-художественным явлением. *Объект* исследования – музыка пекинской оперы. *Предмет* изучения – музыкальный язык, характерные особенности мелодики, ритма, лада, инструментального сопровождения в пекинской опере. *Научная значимость* статьи состоит в том, что в ней впервые в украинском музыкознании осуществляется теоретической анализ музыкального языка, интонационного строя популярной в Китае оперы "Куртизанка Юй Танчунь".

Пекинская опера (цзинцзюй) – одна из разновидностей китайского традиционного театрального искусства. Ее история насчитывает уже более 200 лет. Унаследовав лучшие традиции местных оперных жанров страны, Пекинская опера создала свою оригинальную художественную форму и стала самой представительной и самой влиятельной оперой Китая.

В отличие от Запада, где музыка для оперы специально сочиняется композитором, пекинская опера механически перенимает общеупотребительные музыкальные мотивы, кладет их в основу музыкального развития. При этом определенные такты и наименования напева рассматриваются как основа для сочинения музыкального текста; ноты записываются иероглифами либо в цифровой системе, а не другими специальными нотными знаками. Музыка в пекинской опере состоит из 7-тонной гаммы, вариации музыкальных фраз подчеркивают изменения музыкального метра и мелодии. Сочетание и

изменение различных тактов служат основными средствами музыкальной трактовки всего спектакля или целого явления при воплощении тех или иных сценических настроений.

Музыка большей части репертуара пекинской оперы создана на основе мотивов сипи и эрхуан. Мелодия сипи сравнительно бойкая и твердая, светозарная, со сжатым ритмом, применяется для воплощения решительности, веселья, возмущенного или взволнованного чувства. Эрхуан же отличается сравнительно спокойным, степенным, лирическим и скрытным мотивом с ровным и неторопливым ритмом, выражает упадочное настроение — задумчивость, грусть, тяжелые вздохи и печаль. Кроме сипи и эрхуан в пекинской опере используются также напевы из других оперных жанров.

Рельефное впечатление от музыки в пекинской опере создают бой барабанов и удары в гонги, оглушающие атмосферу в зале: для некоторых зрителей, может быть, непривычно столь шумное сопровождение. Однако барабаны и гонги на сцене объясняют происхождение пекинской оперы: она родилась в сельской местности и в балаганах, где для зрителей были как никогда кстати именно традиционные инструменты — барабаны и гонги. При этом пекинская опера не похожа на кунцую, которая обычно давалась в стенах старинного изысканного садово-паркового сооружения пол главным музыкальный инструмент — дудку в сопровождении чаще всего маленького гонга. На таком представлении, естественно, было гораздо тише.



цзинху



пиба



юецинь



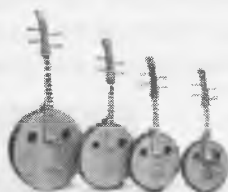
китайская балалайка



гонги



даньпигу и Бань



жуань

Оркестр пекинской оперы состоит из исполнителей на струнных и ударных музыкальных инструментах. Основные инструменты струнного или симфонического оркестра — смычковый музыкальный инструмент хуцинь (другое название — цзинху) — тонко звучащая двухструнная китайская скрипка, ее сопровождают щипковые музыкальные инструменты — юецинь (род лютни), китайская балалайка, пиба, жуань, есть также духовые музыкальные инструменты. Руководитель струнного оркестра циньши — скрипач. Оркестр ударных инструментов играет на разных видах барабанов, трещоток бань (ударный музыкальный инструмент из трех деревянных дощечек), гонгов, кимвалов и тарелок.

Главная нагрузка в оркестре приходится на барабаны и трещотки бань, их поддерживают большой и маленький гонги. Руководитель группы ударных инструментов гуши — барабанщик. Барабаны, трещотки бань и гонги вместе с хуцинь, юецинь и китайской балалайкой, на которых играет струнный оркестр, называются "шестью искусствами". Дирижер всего оркестра — барабанщик с барабаном и трещоткой бань, но он, как правило, пользуется меньшей известностью, чем скрипач.

Струнный оркестр аккомпанирует певцам и исполняет сценическую музыку, которая создает общую атмосферу представления. Главная задача оркестра ударных инструментов — координация синтеза игры, речи, пения, танца, упражнений боевого искусства, чтобы каждая эта составляющая спектакля обрела четкое сценическое выражение, была яркой по ритму. Смену явлений и создание сценического настроения также берет на себя оркестр ударных инструментов. Под управлением

барабанщика оркестровый аккомпанемент сопровождает все представление от начала и до конца, что чрезвычайно важно для общего успеха сценических действий актеров.



оркестр пекинской оперы

Остановимся на некоторых музыкальных фрагментах популярной в Китае пекинской оперы "Куртизанка Юй Танчунь". Изложим краткий сюжет этого произведения.

Куртизанка Су Сань (Юй Танчунь) знакомится с сыном знатного сановника Ван Цзиньлуном. Влюбленные дают клятву прожить вместе до конца своих дней. Су Сань продана содержательницей публичного дома в наложницы торговцу Шэнь Яньлиню. Из чувства ревности его жена злобно обвиняет ее в убийстве своего мужа Шэнь Яньлиня. Конвоир Цун Гундао узнает правду и удочеряет Су Сань. Ван Цзиньлун становится чиновником и расследует это дело, помогает снять наговор с Су Сань.

Пьеса состоит из нескольких отрывков и охватывает почти все такты мотива "сипи" в амплуа "дань" в пекинской опере. В частности, выразительны её фрагменты "Пересылка Су Сань" и "Пленарное заседание трех судей", пользующиеся неизменным успехом у слушателей. Обратимся к отрывку "Пересылка Су Сань" ("Су Сань отправляется в путь").

Итак, Юй Танчунь (Су Сань), куртизанку, необоснованно обвиняют в убийстве и приговаривают к смерти. Её помещают в тюрьму уезда Хунтон, а затем отправляют для дополнительного

расследования в город Тайюань. Этот фрагмент оперы состоит из трёх частей. Приведем текст первой части.

Я, Су Сань, ушла из Хунтона,
хотела рассказать любому встречному о своей беде.
Ещё не начала рассказ, но уже тягостно на душе.
Пожалуйста, послушайте меня:
те, кто пойдут в город Наньцзин,
не могли бы передать моему любимому,
что Су Сань должны скоро приговорить к смерти.
Я отплачу за вашу великую милость.

Музыка первой части содержит вокальную партию и инструментальное сопровождение. Двухголосие гетерофонного типа, инструментальное сопровождение нередко полностью дублирует мелодию солистки. В то же время в инструментальной партии больше звуков, она более подвижна, в ней мало пауз. Вокальная партия делится на фразы, разделяемые паузами (преобладают восьмые паузы). Для музыки характерно вариационное развитие: инструментальное сопровождение орнаментирует, украшает узорами шестнадцатых длительностей вокальную партию, помогая передать возбуждение, трагическую эмоцию, охватившую Су Сань, несправедливо обвиняемую в убийстве. В основе вариационного развития — трихордовые попевок, интервал квинты (e — g — a, e — a), представляющие параллельно-переменный лад (До-мажор — ля-минор) с ярко выраженных пентатонным звукорядом, характерным для китайской мелодики. Импровизационность музыкального развития способствует размер 1/4, также проявляющий черты восточного стиля. Фактура подголосочная. Для вокальной партии характерна бесполутоновость строения, в инструментальном сопровождении встречаются полутоны, орнаментирующие опорные звуки мелодии (например, оборот e — f).

Содержание второй части "Пересылки Су Сань" связано с тем, что плача, она отправляется в путь. В метроритмическом движении имеется крещендирование (крещендирующая линия): здесь появляются пунктирные ритмические фигуры, синкопы. Интересна ритмическая гетерофония во второй части. Дублировка голоса инструментом включает ритмическое видоизме-

нение, дробление. У голоса звучит протяженный звук с форшлагами, обильно украшающими мелодию. У инструмента, сопровождающего пение, ритмический рисунок более дробный, выполнен мелкими длительностями. Таким образом, звуковысотная гетерофония дополняется ритмической. Создается богатство мелодических узоров в двухголосии.

Метр, размер также представлен многообразно. Тактовая черта, организуя возбужденный поток музыки, выставляется условно. Во второй части используются размеры $3/4$, $7/4$, $6/4$. Так образно передается динамическое нарастание в этой части (образ движения, пути, связанный с трагическими переживаниями девушки). В инструментальном вступлении ко II части чередуются размеры $3/4$ и $7/4$. Со вступлением голоса появляются более крупные половинные длительности, чередование размеров $6/4$ и $7/4$. Здесь ярко выявляется неперIODичность, свобода импровизационного развертывания мелодий, характерная для китайской музыки. Пример:



В строении мелодии значительна роль нисходящего трихорда (a-g-e) в тональности a-moll. Форшлагом и половинной длительностью подчеркнута IV ступень (звук re), разрешение которого в III ступени также выделено с помощью синкопы и ферматы (5 такт). В 5 такте очерчен нисходящий тетрахорд d-c-h-a. Цезуры обозначаются паузами, точками. Здесь исполнитель может продлевать звук (импровизационный элемент).

Это характерно прежде всего для инструментальной партии.

Отметим также значение второго опорного звука соль, который находится в конце фразы и подчеркивается половинной длительностью.

Ладовую основу второй части составляет пентатоника. Звук фа отсутствует, си — представлен лишь как входящий в трихорд

d-h-a. Среди элементов строения мелодии встречается Домажорное трезвучие, разнообразящее колорит ля минора, окрашивающее светлыми тонами звук соль. Параллельно-переменный лад выявляется и в окончании второй части звуком до (октавный унисон голоса и инструмента).

В третьей части героиня поет о своей нелегкой судьбе:

Когда вспомню о своей судьбе,
очень щемит в груди.

В прошлом я жила в роскоши,

А сейчас иду на верную смерть.

Усложнение метроритма продолжается и здесь. Ритмический фон становится еще более встревоженным и возбужденным. Появление пунктирного ритмического рисунка способствует этому.

В начале части преобладает мажорная пентатоника с устоем До. Импровизационность усиливается благодаря ритмическому дроблению, ускорению, движению шестнадцатыми и тридцать вторыми длительностями. Голос и инструмент звучат совместно в бурном, активном движении, передавая печальное, тревожное настроение Су Сань, ожидающей приговора и смерти. Таким образом, возбуждение, взволнованное пение и инструментальной фон имеют сценическое обоснование и объяснение. Здесь имеются гетерофонные элементы в звучании, интересные несовпадения отдельных интонаций в линии голоса и партии инструмента. Весь раздел носит крещендирующий характер. Лишь к концу напряжение и возбуждение постепенно спадает.

В рассмотренном фрагменте из пекинской оперы "Куртизанка Юй Танчунь" видим обилие ярких примеров звуковысотной и ритмической гетерофонии, способствующей ощущению непосредственности и импровизационности. Сила впечатления возрастает благодаря динамической шкале нарастаний, непериодичности, неквадратности, необычным сочетаниям размеров и переменности как метроритмической, так и ладовой. В этом выявляется и национальный стиль музыки пекинской оперы, никогда не порывающей животворной связи с китайским фольклором, с народной песней, с мироощущением своего народа. Отметим также важность совершенствования техники

исполнения, владения разнообразными темпами, сложными ритмами, принципами ритмического ускорения.

Музыка пекинской оперы ярко демонстрирует характерную для восточных культур импровизационную направленность. Последняя обуславливает раскрепощенность ритмической энергии, требующей от исполнителей не только особого чувства ансамбля, но и умения строить целое на основе тончайших метроритмических вариаций в развитии вокальной и инструментальной партий. Звуковысотные линии богаты разнообразными орнаментами.

Расшифровка музыкального текста, перевод его из цифровой формы в нотную запись выполнены автором статьи.

Литература

1. Китай. Сборник статей по истории и культуре. — Пекин, 1999. — 126 с.
2. Китайская музыка — Режим гостюна: (<http://www.dymusic.com.cn/chinese>) — загл. с экрана — на кит. яз.
3. Народный инструмент — Режим гостюна: (<http://www.whboyack.com>) — загл. с экрана — на кит. яз.
4. О китайской музыке // Сб. статей китайских композиторов и музыковедов. — Вып. 1. — М., 1958. — 139 с.
5. Серова С. Пекинская музыкальная грама. — М., 1970.
6. Су Бо. Популярной фрагменты из пекинского опер. — Лань Тянь Изг-во, 2003. — 194 с. — на кит. яз.
7. Сюе Сяоцин. Китайская драматургия — Пекин: Музыка, 2005. — 236 с. — на кит. яз.
8. Сюй Ченбэй. Пекинская опера. — Межконтинентальное издательство Китая, 2003. — 136 с.
9. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — М.: Сов. композитор, 1983. — 152 с.
10. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. — М., Худ. лит-ра., 1952. — 234 с.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ІОЛАНТИ В ОДНОІМЕННІЙ ОПЕРІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Анализируются приемы воплощения сценического образа средствами вокальной выразительности.

Аналізуються прийоми втілення сценічного образу через засоби вокальної виразності.

Methods of incarnation of stage image through the means of vocal expressiveness are analyzed.

У драматичному творі, у тому числі опері, рух сценічної дії виражається через характер головного персонажа, що втілює основну ідею. Кожен драматург показує процес формування характеру по-різному, але в будь-якому випадку з павутини інтонацій, реплік, рухів і вчинків цей характер розкривається перед глядачем, формує його відношення до образу, отже, до основної ідеї твору. Тому дуже важливо, щоб надзадача (утілення виконавцем ідеї твору через розкриття характеру образу) не тільки підкорила всю сценічну поведінку співака, але й обумовила психологічно вірне розкриття окремих деталей і фаз розвитку образу. Дуже часто саме характер персонажа є вирішальним чинником для вибору співаком типу вокального звуковидобування.

Мета дослідження — виявити особливості формування співочого тембру в процесі роботи над психологічно достовірним образом Іоланти.

Основні завдання:

1. Простежити генезис образу Іоланти в оперній творчості П.І. Чайковського.
2. Окреслити деталі сценічного втілення образу у відповідності до своєрідності світовідчужування Іоланти.
3. Позначити етапи розвитку характеру героїні в зв'язку з композицією і драматургією опери.

4. Виявити основні вокально-виконавські завдання, що виникають у процесі роботи над роллю.

Аналіз досліджень і публікацій. Інтонаційна специфіка, драматургія і композиція опери "Іоланта" розглядаються в роботах Б.В. Асаф'єва, В. Богданова-Березовського, Ю.С. Корева, І.А. Іванової, А.А. Мізітової, В.В. Протопопова, Н.В. Туманіної. **Об'єкт дослідження** – опера П.І. Чайковського "Іоланта". **Предмет дослідження** – особливості вокальної техніки в партії Іоланти. **Невиділені раніше частини проблеми.** Незважаючи на те, що оперна творчість П.І. Чайковського в цілому, й опера "Іоланта" зокрема завжди були привабливими для дослідників, осягнення шляхів впливу характеру персонажа на специфіку вокальної техніки партії Іоланти перебувало на "периферії" дослідницької уваги. Це обумовлює як **наукову новизну** даної статті, так і її **актуальність**.

Основний матеріал. Улітку 1890 року П.І. Чайковський одержав від директора імператорських театрів Всеволодського пропозицію написати музику для змішаного спектаклю – опери ("Іоланта") і балету ("Лускунчик"). Композитор задовго до цього зачарувався ідеєю створення опери. Ще в 1884 р. він прочитав у журналі "Російський вісник" одноактну драму датського поета Генріха Геца "Дочка короля Рене". "Сюжет этот очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов", – згадував Чайковський [8, с. 330]. Лібрето "Іоланти", написане Модестом Чайковським, нагадує казки Андерсена і п'єси Метерлінка. Воно пронизане символікою: сліпота – спрямованість до світла – прозріння. Як відзначають І. Іванова й А. Мізітова, "сказочный элемент, присутствующий во вполне реальной истории, порождает двойное отношение к происходящему – заданность благополучной развязки и напряженность разворачивающихся событий; сказка лицедействует, реальность вызывает сопереживание" [6, с. 18]. "Іоланта" була написана в дуже короткий термін: композитор почав роботу 10 липня, а до 4 вересня вся опера була закінчена. 6 грудня 1892 р. відбулася прем'єра обох творів у Маріїнському театрі. Іоланту співала М. Фігнер. У Москві "Іоланта" була поставлена вже після смерті композитора.

Б.В. Асаф'єв назвав "Іоланту" "новелою про розквітаючу квітку" [2, с. 51]. Ідея відроджуючої сили любові, виражена в спрямованості до світла, сили, що може протистояти фатуму, була дуже близька композитору. Як підкреслює Б.В. Асаф'єв, "Чайковский постоянно глубоко очеловечивает чувство любви, симфонически чутко и мудро раскрывая его как творчески обогащающее, возвышающее личность переживание, как подъем всех душевных способностей человека... Оксана и Вакула, "Спящая красавица", "Щелкунчик", "Иоланта" — все это гимн возрождающей силе любви. Гибнут люди не от любви, а от трагических препятствий, воздвигаемых нелюбящими на пути любящих... Если препятствия сняты — личность возрождается во всем своем существе, как Иоланта" [2, с. 41-42].

Образ кришталево чистої, щирої Іоланти, що вперше пізнала почуття кохання, продовжує галерею чарівних жіночих портретів в оперній спадщині Чайковського: Наталії ("Опричник"), Тетяни ("Євгеній Онегін"), Марії ("Мазепа"), Лізи ("Пікова дама").

У жанровому аспекті музикознавці [6, с. 4-5] проводять паралелі між "Іолантою" та моделлю ліричної опери, представленої у творчості Ш. Гуно. Ця модель має такі жанрові ознаки:

- з першоджерела обирається тільки любовна лінія, основу драматургії складають монологи-портрети і сцени-пояснення;
- велику роль відіграють лейтінтонації;
- локальний колорит є засобом створення психологічної атмосфери;
- стилістика вокальних партій спирається на побутове коло інтонацій, наближається до розмовної мови, а оркестрова партія нерідко переймає мелодійну ініціативу, створюючи вокально-оркестровий діалог.

Спільні риси можна знайти між "Іолантою" і оперою "Євгеній Онегін", жанр якої позначений як "ліричні сцени".

У композиції експозиційних сцен наскрізного розвитку обох опер можна простежити цілий ряд подібних моментів:

"Іоланта"	"Євгеній Онегін"
Сцена в саду	Сцена в саду
Музичний фон — стародавня музика у виконанні придворних музикантів	Музичний фон — дует "Слыхали ль вы?"

“Іоланта”	“Євгеній Онегін”
Речитатив няньки й Іоланти	Речитатив няньки і Ларіної
Аріозо Іоланти	Аріозо Ольги
жанрово-побутова сцена: пастораль “Вот тебе лютики”	жанрово-побутова сцена: пісня і танець селян

“Іоланта” — це одноактна опера, що складається з дев'яти сцен наскрізного розвитку, подібно “Євгенію Онегіну”. Усередині сцен є кілька завершених арій, аріозо, дуєтів, ансамблів, хорів. Майже вся опера написана речитативом у формі невимушеного діалогу. Речитатив відрізняє виняткова розмаїтість типів, ритмічних фігур. З одного боку, він максимально наближений до мовних інтонацій, з іншого, — завжди зберігає наспівність. У кульмінаційних епізодах речитатив вільно переходить в окремі фрази широкого подиху або в закінчені вокальні форми (аріозо й ансамблі).

Відповідно до канонів класичної драми лібрето “Іоланти” підкоряється закону єдності часу, місця і дії. Чайковський зберігає й оформляє у вигляді закінчених сцен усі традиційні етапи драматургічного розвитку: експозиція (№№ 1-3) — зав'язка (№4) — розвиток (№№ 5-6) — кульмінація (№№ 7-8) — розв'язка (№ 9). Композитор підкоряється також закону прискорення ритму подій в міру наближення до кульмінації. Так, спокійна і тривала експозиція (№№ 1-3) змінюється усе більш стислими сценами, насиченими психологічними і сюжетними поворотами. Весь рух в опері прямує до фіналу, до кульмінаційної зони (№№ 7-9). Кульмінаційними вершинами є: епізод розгадки Водемоном таємниці Іоланти (№ 7), готовність Іоланти на будь-які страждання в ім'я любові (№ 8), гімн світлу (№9).

Зміна сцен нагадує зміну картин. Як відзначають дослідники, “широкая апробация картинности приводит к тому, что в “Иоланте” отпадает необходимость и графического выделения самих картин, поскольку картинность управляет всем композиционно-драматургическим процессом, выявляя свою значимость для разных типов сюжетов: от лирической бытовой пасторали до психологической драмы” [6, с. 21].

Своєрідністю драматургії опери є те, що в опері немає негативних персонажів. Нещастя Іоланти зв'язано з її сліпотю. Розвиток сюжету рухається не зовнішніми подіями, а внутрішнім психологічним ритмом. Лінії "наскрізної дії" (прагнення до світла, щастя, любові) протистойть лінія "контрдії" (тема фатального нещастя Іоланти). Це протиставлення виражене на рівні музично-виразних засобів контрастом тематизму, ладу, ритму, тембру. Експозиція фатального образу винесена в інтродукцію. Вступ інтонаційно, темброво зв'язаний з тими сценами опери, де говориться про сліпоту Іоланти. Цим і визначається функція інтродукції в загальній концепції опери. "Фатальний комплекс" представлений двома темами: перша тема — це спадна послідовність, що рухається поза тональністю, "стомлено", із зупинками, паузами, у темпі повільного кроку (*Andante, quasi adagio*). За визначенням С. Протопопова і Н. Туманіної, "вся інтродукція звучит без участия струнной группы, играют только духовые инструменты, что придает музыке характер отрешенности, изолированности, печального одиночества" [8, с. 334]; друга тема, викладена в сі-мінорі, специфічним ритмом речитації валторни на одному звуці нагадує "тему долі".

В "Іоланті" Чайковський створив новий тип опери "емоційних станів", що стала прототипом імпресіоністської музичної драми, сповненої атрибутами фантастики і символізму. Згодом цей тип оперного спектаклю одержав своє найбільш повне художнє втілення в "Пелеасі та Мелізанді" К. Дебюссі. Хоча Н.А. Римський-Корсаков говорить про "Іоланту", як про музику "часів перук і фіжм", лібрето опери позбавлено конкретних географічних і історичних стильових прикмет. Так, місце дії опери, на думку одних музикознавців, — "замок, оточений квітучим садом, серед пустелі" [3, с. 76], на думку інших, — лицарський замок у Франції XV в. [9].

"Іоланта" по суті є монодрамою. Всі інші діючі особи — лише "відображення" особистості героїні, її щиросердних станів. Як відзначає А. Альшванг, «по существу в "Иоланте" действие отсутствует; выведены только носители различных идей и человеческих свойств: мудрости — в лице Эбн-Хакия, отцовской любви — в лице короля, чувственной любви — в лице Роберта,

ідеальною — в лице Водемона. Сама же Іоланта, з її беспредметної тоскою, внезапно вспыхнувшей любов'ю і чудесним излечением от слепоты — это символ прозревшей Психеи, сбросившей путы земных страданий, победившей свою ограниченность благодаря любви. Подчеркнуто релігійний характер этой ідеальної любові явствує з фіналу "Іоланти"» [1, с. 636].

Робота над роллю Іоланти дуже різноманітна, цікава і таїть безліч складностей. Вокальна партія багатопланова як в аспекті інтонаційності (вона сполучає розповідність і напружений речитатив, розспівність і захоплюючі мелодичні обороти), так і психологічно (динамічне поширення емоційного спектру героїні супроводжує розгортання сюжету: від стану томління, через жагучу тягу до світла, жертвність — до радості прозріння і знаходження внутрішньої гармонії).

Своєрідність драматургії (відсутність зовнішнього конфлікту) висуває перед виконавицею ролі Іоланти завдання — насиченістю психологічних перетворень внутрішнього світу героїні компенсувати "довголібрето" і "відсутність сценічного інтересу" [4, с. 221].

Додаткову складність для виконання становить специфіка сценічного вирішення спектаклю. Ще Н.Д. Кашкін відзначав: "Музыка "Иоланты" так поэтически деликатна, что она может быть понятней и ясней при маленькой сцене и в небольшой зале, словом, — для нее и условия исполнения и слушатели нужны приблизительно такие же, как и для камерной музыки" [4, с. 222]. Таким чином, від виконавців потрібно в умовах великої сцени донести до слухача найтонші нюанси, що притаманні камерній опері.

Вже в інтродукції формулюється вихідний стан Іоланти: внутрішнє питання. Три перші сцени є експозицією образу. Аналіз тексту і ремарок допомагає створити в уяві своєрідність "невидимого світу", в якому знаходиться героїня. Це — світ, наповнений звуками, ароматами і торканнями. Іоланта *торкається* плодів (вступ до № 1), *намацує* сльози (т.62), вечір у її уявленні — час, "коли не буде гріти нас сонце" (тт. 89-90), її заспокоюють "*запах* прохолодних, ніжних пелюстків" (тт. 105-107), "*звуки* небесні і троянди", "*щебіт* птахів", "*тепло* далекого

бора". Іоланта часто говорить не в той бік (ремарка т. 40). Слух, сприйняття на нюх і дотик у героїні перебільшені — тому при роботі над образом великого значення набуває пластика, рухи рук, повороти голови.

№1. Сцена й аріозо Іоланти. Як відзначає Ю. Корев, "музыка первой сцены родственна светлой, гармонично-прекрасной музыке Моцарта. Чайковский тонко использует характерные для пасторалей орнаментику, фигурацию, мягкие задержания в кадансах и т.д." [5, с. 24]. Солюючи струнні під акомпанемент арфи створюють ефект стилізації стародавньої музики.

Для виконавиці ролі Іоланти при роботі виникають складності в зв'язку з тембровою невизначеністю. Низька для ліричного сопрано теситура партії Іоланти в першій сцені провокує створення тембру драматичного сопрано, а отже, більш страстного образу, ніж трепетна, тендітна Іоланта, якою вона повинна уявлятися на початку опери. Тому в № 1 серйозною виконавською задачею є збереження легкості слова, природності звучання, щоб уникнути форсованої подачі звуку. Сильне посилення провокує на створення сильного образу, особливо в другому розділі аріозо. Дослідники оцінюють цей розділ як "жагучий порив", коли "тиха замислена мова виливається в гарячу патетичну мелодію" [8, с. 337]. На наш погляд, при виконанні потрібно виразити скоріше не порив, а захват перед неусвідомленими прагненнями. Іоланта в уявленні слухача повинна в цьому епізоді зберігати свою наївність, недосвідченість, крихкість. При підході до кульмінації (не дуже зручному з боку вокалізації) також варто уникати концертності і драматизації в ім'я збереження ліричності. Починається аріозо дуже просто (Іоланта описує свій світ). Але в цьому світі намічається тріщина: "Отчего это ночи молчанье и прохлада мне стали милей? Отчего я как будто рыданья слышу там, где поет соловей?" Епізод Темро ргімо варто виконувати з деяким щиросердечним хвилюванням, але не форсуючи, з гострою і чіткою вимовою, не перенасичувати слова "Чую там", щоб прийти до кульмінації без форсування звуку. За спостереженням Б. Ярустовського, "Чайковский старается объединить одной интонационной схемой, одним логическим направлением рисунка возможно

большее количество слов" [10, с. 180]. Тому особливу увагу співаку варто приділити гостроті і зібраності дикції, виразності артикуляції.

№2. Сцена і хор занурюють Іоланту у світ аромату. Жовтці, волошки, мімози, троянди, принесені їй, відновлюють щиро-сердну гармонію.

№3. Сцена і колискова резюмують експозицію образу Іоланти. Героїня символічно представлена колисковою: у реальному світі Іоланта спить, сили її душі дрімають. На сцені вона в цей момент відсутня.

№7. Сцена і дуєт. Як відомо, саме з цієї кульмінаційної ("капітальної") сцени Чайковський почав створення опери.

У цій сцені варто пам'ятати, що в Іоланти — своє уявлення про простір і час, про ситуацію, її емоції не розвинені. Навіть у сцені з лицарями, що носить вступний характер, Іоланта "веде свою гру" у відповідності зі своїми відчуттями.

Основний розділ сцени починається зі слів Водемона "Вы мне предстали, как виденье". Уся сцена поділяється на п'ять частин, кожна з яких відповідає певній фазі розвитку внутрішньої дії.

Перший розділ — визнання Водемона. Іоланта розгублена. Вона сама мимоволі починає "тему троянд", зриваючи їх у замішанні під час жагучої мови Водемона (ремарка, такти 126-128). Іоланта повторює мелодію визнання Водемона, як би прислухаючись до неї і до свого серця, освоюючи мову пристрасті. Створюється враження, що вона говорить іноземною мовою. Її проведення теми насичене короткими фразами, паузами і зупинками.

Другий розділ (епізод розпізнавання квітів) — найбільш драматичний. У "світі Іоланти" з'являється *колір* на рівні незрозумілого символу. Симптоматично, що Іоланта підсвідомо обирає білу троянду як символ чистоти, безвинності, цнотливості. Важливим моментом є її репліка, яку вона вимовляє стрімголов: "Не прикасаться? Разве можно?". Упровадження *кольору* порушує гармонію дотикального-звукового світу, у якому вона звикла себе відчувати. Специфічним драматургічним прийомом є те, що в Іоланти і Водемона в цьому епізоді — різні криві емоційних сплесків. У той час, як Водемон переживає складну

суперечливу гаму почуттів, спрямованих зовні, Іоланта залишається в стані питального здивування, безпорадності. Її гама "подавлених емоцій" теж знаходить вихід у "тихій" психологічній кульмінації на словах "О рыцарь, рыцарь, где же ты?". Зворушливе і боязке питання Іоланти дістає виразу нескінченного суму і туги тільки завдяки різьчому контрасту її чистих інтонацій — і "фатального комплексу" музично-виразних засобів інтродукції, який у цей момент звучить в оркестрі.

Третій розділ починається зі слів "Твое молчанье непонятно". Іоланта веде свою мову як діалог: вона запитує, пояснює, виправдується — але не одержує відповіді від Водемона. Благання і розпач відчутні на словах "ты научи", але при виконанні потрібно домагатися чистого, прозорого тембру, трепетного, "нетерплячого" фразування, розмаїтості інтонаційних нюансів. Точний повтор репліки Водемона "Твои желанья" звучить як відгомін не справдженої мрії, підфарбований гіркотою, сльози заважають Іоланті закінчити мелодію.

Четвертий розділ (з такту 326) повертає ліричний настрій. Іоланта реагує на голос Водемона, його дотик (ремарка "він бере її руки") радісним вигуком: "Ты не ушел еще?".

Як по-різному відкривається героям сліпота Іоланти! Водемон реагує на неї як на трагедію. Іоланта, навпроти, захищає свій світ. "Зачем глаза? Чтобы плакать", — пояснює героїня без тіні драматизму. "Можно ль видеть щебетанье птички в розовом кусте или сладкое журчанье быстрой речки на песке?" — додає вона в останньому — п'ятому — розділі сцени. Їй відкриті небеса. "Чтобы бога славить вечно, рыцарь, мне не нужен свет!" — викликає Іоланта. Розповідь про світло вона сприймає як божественний дарунок, як відповідь на всі питання, світло для неї — це любов, вона хоче "узнать свет солнца", щоб злитися з улюбленим (утратити себе — і свій світ — у коханій людині). Інтонації її стають більш сміливими, захопленими, окремі фрази зливаються в протяжні мелодії.

Головна виконавська складність полягає в тому, що дуєт при невисокій теситурі перенасичений нотами перехідного регістру. Не можна тут захоплюватися великим звуком, насичувати звучання для досягнення кульмінації. У спільних з Водемоном

фразах не можна захоплюватися "суперництвом", "йти" за партнером, якщо він захоплюється, потрібно розподілити голосові ресурси таким чином, щоб підійти до заключного "сі" у партії Іоланти як до головної кульмінації. Довжина дуету обумовлює необхідність створення точного плану виконавської драматургії. Особливу увагу потрібно приділити не потужності звуку, а — вірогідності, адекватності звучання психологічному стану. Образ незахищеної, наївної, щирої Іоланти виключає надмірну насиченість вокального тембру (хоча це було б простіше і зручніше), афектацію, патетику, але при цьому не повинно виникати фальші, "гри в дівчинку" — образ Іоланти повинний бути кристально чистим.

Велика частина дуету виконується проникливо, лірично, просто, але кожна фраза — інакше.

Відповідь Іоланти ("Чтобы Бога славить вечно" — з т. 399) знову побудована на перехідному реєстрі. Дуже важлива перша нота у фразі. Її варто виконувати не широким звуком, не великим мазком, а кристально точно інтуючи, не перевантажуючи d, e, fis (основні мелодійні ходи). Останні фрази дуету (тт.427-430) містять мелодійну вершину (g2), що виконується однією висотою, не розширюючи, гострим звуком, на головному резонаторі.

У кульмінації дуету варто правильно розподілити подих, щоб легко взяти заключне h2, зберігаючи цілісність фрази.

№8. Сцена. З цієї сцени в характері Іоланти з'являється рішучість (полюбивши, Іоланта виросла духовно). З погляду вокальної вимови фрази Іоланти виконуються більш насиченим звуком.

Партія Іоланти в ансамблі написана в низькій теситурі, інші партії "домінують". Диригентові необхідно бачити партії Іоланти і лікаря, всі інші — допоміжні. Емоційний стан Іоланти різко контрастує зі станом інших персонажів. Розповідь Іоланти сполучає розповідність із захопленістю. Але вона все рівно не може зрозуміти, що значить бачити ("бачити" на рівні музичних засобів не підкреслено — співачка повинна виділити його на рівні слова). У неї ще немає жагучого бажання прозріти, вона — лише слухняна дочка, що виконує волю батька. Батько намагається розбудити бажання бачити, говорячи про смерть Водемона. Саме

в цей момент вперше в образі Іоланти з'являються сильні почуття, в ній пробуджується особистість (на відміну від нейтральної прозорої емоційної сфери образу раніше). Горе, протест, жертвовність, готовність перенести страждання — ці емоції, невластиві характеру Іоланти раніше, звучать у її аріозо "Нет, назови мученья". Аріозо завершується "Гімном світла". Іоланта виконує його переконано, піднесено, насиченим соковитим тембром.

№9. Фінал. Епізод прозріння спочатку повинний звучати дуже прозоро (виділити "чудный свет"). "Рвані" фрази (атрибути щиросердного хвилювання) співакці потрібно максимально стримувати, щоб зберегти ансамбль з оркестром. В епізоді прозріння жах, страх, благоговіння, подив, повага до батька, любов до Водемона переповнюють душу Іоланти. Дуже важлива тут вірогідність акторської гри. Завершується опера Гімном Творцю.

Висновки

Робота над психологічно достовірним розкриттям образу Іоланти вносить корективи у вокальну техніку. У вокальному аспекті основною тенденцією в розкритті образу є модуляція від легкості, крихкості звучання — до щільного насиченого звуку в останніх сценах. Ця тенденція вступає в протиріччя з канонами вокальної майстерності: початкові сцени опери написані в надто низькій для ліричного сопрано теситурі. Низька теситура провокує співачку до формування щільного драматичного тембру, що, зі своєї сторони, зруйнує образ. Тому основною виконавською задачею є досягнення легкого нефорсованого звучання в низькому регістрі.

Література

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский. — М.: Гос. муз. изд-во, 1959. — С. 634-641.
2. Асафьев Б.В. Избранные труды. — Т. 2. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — 384 с.
3. Богданов-Березовский В. Оперное и балетное творчество Чайковского. — Л.-М.: Искусство, 1940. — 120 с.

4. Домбаев Г.С. Творчество П.И. Чайковского. — М.: Госмузиздат, 1958. — С. 220-223.

5. Корев Ю.С. Опера "Иоланта" П.И. Чайковского. — М.: Госмузиздат, 1957. — 32 с.

6. Оперный театр П.И. Чайковского в контексте общеевропейской традиции: Метод. рекоменд. по курсу истории мировой музыкальной культуры / Авт.-сост. И.Л. Иванова, А.А. Мизитова. — Х.: Рейтинг, 2005. — 21 с.

7. Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. — М.: Музыка, 1986. — 200 с.

8. Протопопов В.В., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского. — М.: Изд-во Акад. наук, 1957. — С. 330-354.

9. Туманина Н.В. Чайковский и музыкальный театр. — М.: Гос. муз. изд-во, 1961. — 254 с.

10. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. — М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. — 242 с.

УДК 792.028.3: 78 (4-15) «19»

Н. Цимбал

МУЗИЧНИЙ АСПЕКТ ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Автор статті розглядає засоби і прийоми функціонування сценічного слова в східноєвропейському експериментальному театрі початку ХХ ст. через призму музики. Стаття є поштовхом до подальшого поглибленого вивчення режисерської та акторської практик у театрах України протягом ХХ століття.

Автор статьи рассматривает методы и приёмы функционирования сценического слова в восточно-европейском экспериментальном театре начала ХХ века сквозь призму музыки. Статья может послужить поводом для дальнейшего углубленного изучения режиссерской и актерской практик в театрах Украины на протяжении ХХ века.

The author of the article considers the methods of the word's functioning in the East-European experimental theatre at the beginning of 20-th century through prism of music. This article gives ground for detailed studding of actor's and director's practices in Ukrainian theatre of 20-th century.

Мета статті. Означена стаття розглядає засоби і прийоми, якими користувалися режисери-новатори початку XX століття для "омузикалення" сценічного слова. Висновки дослідження можуть бути використані в сучасній театральній практиці.

Протягом усієї історії театрального мистецтва сценічна мова по-різному функціонувала в театральній дії. Зародкові форми словесно-музичної дії спостерігаються в хорах, діалогах, хороводах, танцях та забавах в народних обрядових дійствах. В літургійній драмі, наприклад, слово переважно співали, а ті епізоди, де домінувало речитативне слово, обрамлялися співом. Таким чином виник синтез вимовленого та співаного слова. Але літургійна драма все ж таки залишилась театром жесту, бо слово (хоровий спів) в ній лише супроводжувало жест.

На відміну від натуралістично-побутового театру, який ніколи не розглядав діалог у музичному аспекті і не приділяв великої уваги його мелодійності, режисери експериментального¹ театру поч. XX ст. розробляли звукові партитури, в яких намагалися зафіксувати раз і назавжди звуко-пластичний малюнок. Тут доречно згадати японський театр Но, актори якого користувалися текстами для розспівування драм. Ці тексти мали спеціальні позначки (крапки, дуги, гачки, знаки японської азбуки), які показували довжину звуку, його тональну висоту. Але ці позначки не були нотами чи записаною мелодією, актор мав запам'ятовувати п'єсу зі слуху. Як зазначає театрознавець Н. Анаріна, інтонаційна система театру Но складалась з двох способів: *йовагін* ("слабкий спів") та *цуйогін* ("сильний спів"). Перший спосіб — це м'які, рівні мелодійні інтонації, які означали сумний чи сентиментальний настрій героя. Другий спосіб — інтонації з різкими голосовими переходами, з динамічними наголосами — виражали радість, рішучість, мужність.

За відсутності музики у виставах японського театру Кьоґен музичність досягалась заданими ритмами та певною мелодійною

¹ Експериментальний театр, як правило, визначається через його порівняння (протиставлення) з класицистичним, натуралістичним чи реалістичним театрами, для естетики яких спільним є прагнення відтворювати на сцені дійсність, імітувати чи навіть "фотографувати" її. (Прим. автор.)

інтонацією мови акторів. Більшість частин тексту розбивалася на ритмічні групи в три та шість складів. Кожна ритмічна група складів під час вимовляння мала тривати в часі однаково, і в кожній групі акцентувався тільки один склад (решта голосних тим не менш вимовлялась чітко). Врешті-решт, актор розтягував і модулював голосні звуки, а деякі частини тексту вимовляв ритмічною скоромовкою.

Мистецтво сценічної мови та звуку не мало і не має якихось твердо встановлених правил, як музика. Тому режисери експериментального театру початку ХХ ст. намагалися "омузикалювати" слово на сцені: від *piano* до *forte*, від *staccato* до *legato*, від розмови до співу і навпаки.

В листопаді 1925 року при Київському муздрамінституті ім. М. Лисенка відкрився Театр читця, організатором якого став педагог-вокаліст Й.О. Кунін. В роботі театру він застосовував принцип "симфонічного читання", тобто шукав речитативне багатоголосся. (Хочеться зазначити, що колективна декламація була дуже поширеною в українському, і не тільки, театрі 1920-х рр.) Декламаторами тут були солісти, хори, дуети, тріо, квартети тощо. В якості матеріалу обиралися поезія сучасних авторів — П. Тичини, М. Семенка, Г. Шкурупія, Є. Плужника, М. Зерова, М. Драй-Хмари, М. Рильського та ін.

Й. Кунін займався постановкою голосу з акторами- "березільцями". Його система полягала в тому, що голос має направлятися в сім сфер, кожна з яких надає голосу певну забарвленість: 1) лобна порожнина — "мозкову інтонацію"; 2) ніс — нудьгу, роздратування; 3) горло — наївність; 4) бронхи — відтінок романтизму; 5) легені й серце — бадьорий, стверджуючий оптимізм; 6) діафрагма — обурення, тривогу, страждання; 7) низ живота — звучання пристрасті, ненависті, гніву.

В Харківському музично-драматичному інституті у 1927-28 рр. існував "Колектив читців", який в своїй роботі вживав і звичайну голосову інструментовку, і зв'язував читання з супроводом музики. В цьому колективі вірші оброблялися двома способами: 1) розбивання вірша на голоси із залучанням музики; 2) оброблення до читання твору, що вже музично розроблений композитором.

Л. Курбас у виставі "Едіп — цар" за Софоклом (1918; Молодий театр), яка на думку театрознавців є його першою протрамною режисерською роботою, почав шукати музично-ритмічний зв'язок між жестом і словом. Чіткий ритм голосоведіння відточувався акторами під метроном. Музики у виставі не було, але, за спогадами сучасників, вона була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, пластикою та мелодійністю у голосоведінні. Режисер виступив тут і в ролі хормейстера: розподілив учасників хору (головна діюча особа вистави) за відтінками голосів і використав палітру вокального діапазону (високі жіночі й низькі чоловічі голоси, тони й півтони, консонанс і дисонанс голосів). У "Різдвяному вертепі" (1919; Молодий театр) Л. Курбас поділив п'єсу на світську й духовну частини. Реальні персонажі розмовляли як звичайні люди, а міфічні - діяли як ляльки і розмовляли уривчасто, монотонно, механічно. У „Шевченківському вечорі" (1919; Молодий театр) постановник Л. Курбас працював з текстом (словом) за принципом хорового аранжування: соло, колективна декламація були поєднані з ритмічними рухами. В "Гайдамаках" за Т. Шевченком (1920; Кийдрамте) дія та текст були розбиті на такти, був встановлений точний ритм кожної сцени і тривалість пауз. Це була вистава-поліфонія. Режисер в ній не дозволяв ілюструвати слово, а, навпаки, використовував прийом контрасту: Кобзар не співав, а подавав текст речитативом, а трагічний монолог Гонти звучав на тлі веселої мелодії козачка. "Голос відпочиває, вимовляючи ненаголошені склади; голос витрачає силу, вимовляючи наголошений склад. У перепочинку між словами голос набирає сили. Тим легше сказати, чим рівномірніше розділені по словах (ненаголошені) склади" [6, с. 272]. В "Макбеті" (1920; Кийдрамте) Л. Курбас намагався надати тексту Шекспіра адекватної пластичної форми: актори говорили то скоромовкою, то співуче, ритм був то швидкий, то уповільнений.

Як стверджував актор і режисер Г. Ігнатович, Л. Курбас створив свою систему запису драматичної дії — щось середнє між нотними знаками та "азбукою танцюючих чоловічків". Хочемо зазначити, що до методики "березільського" виховання

акторів входив розвиток навичок хорового співу як один із головних елементів.

Під час роботи над виставою "Вчитель Бубус" російський режисер В. Мейерхольд дійшов висновку, що чим більше музики вводить в драматичну виставу, тим значно ширше стають режисерські можливості мізансценічного розбудовування, незалежного від тексту. Подібні "мізансцени на музиці" він потім використав у виставі "Горе розуму". "Вчитель Бубус" мав дуже складну партитуру, в якій звук, музика, рух, голос, слово були окремими інструментами оркестру.

До програми Вищих Державних театральних майстерень (Москва, 1922) входила і музична майстерня. В ній займалися вивченням: 1) елементарної теорії музики; 2) сольфеджіо; 3) багатоголосним співом; 4) гармонією, контрапунктом, теорією форм; 5) ударними інструментами; 6) ритмікою (за системою Ж. Далькроза).

В. Мейерхольд стверджував, що слово примушує актора бути музикантом, оскільки кожна фраза має свій тембр і свою мелодію. Наприклад, мелодія веселої фрази тягнє у висоту, а трагічної — навпаки, вниз; за тембром веселої фрази прагнуть підняти, освітлити, зробити прозорою, а фразу з трагічним змістом завуальовують, їй властива певна приглушеність. Якщо вибрати неправильну мелодію, як вважав режисер, тоді фраза звучить не щиро. А для того, щоби обрати правильну мелодію, тобто бути щирим, необов'язково копіюватися в душевному стані героя. Існують виразні засоби, як у музиці, які можна термінологічно точно встановити. Перш за все, треба визначити зміст твору за ладом (мажор чи мінор). Крім того, враховувати темп, який показує різні сутності змісту. Виставу слід компонувати за всіма правилами оркестрової композиції: ролі, як окремі інструменти, потрібно об'єднати в один оркестр і примусити їх звучати разом. В. Мейерхольд на репетиціях пропонував акторам мелодію їхньої мови, розмічав такти і паузи, розробляв всі акценти (підвищення, заглушеність). Тобто, він намагався розробити щось на кшталт нотного запису, який зафіксував би назавжди всі модуляції голосів акторів, і говорив про те, що з часом подібні мелодії можна буде записувати

спеціально створеними нотними знаками. В. Мейєрхольд працював над цим разом із композитором М. Гнесіним. Така собі словесна оркестровка — розподіл посилень та послаблень. Як зазначав режисер, це не є просто ритмічна "читка", а "музичне читання в драмі".

Заняття з "музичного читання" М. Гнесін проводив ще у 1912-14 роках в студії В. Мейєрхольда в Петербурзі. "Музичне читання" у М. Гнесіна — це вимовляння поетичного тексту (!), яке не перетворюється у спів або речитатив і будується за законами музики. В мові тривалості не організовані ритмічно, що є обов'язковим в музиці; в мові ми інтонусмо не інтервалами з певною кількістю півтонів, а інтервалами з чвертю, третиною тонів і т.п., які не входять до музичної системи. Головною умовою "музичного читання" у М. Гнесіна було використання точної нотації, точних позначень ритму та мелодії вірша. Якщо мова йшла лише про ритм (метр), тривалості та акценти вірша ("ритмічне читання") — композитор користувався нотними знаками без п'ятилінійного нотоносія.

На думку М. Гнесіна, "музичне читання" має використовувати всі засоби ритмічної виразності: зміну швидкості руху складів у словах, розтягування окремих складів, паузи різної довжини тощо. Головна різниця "музичного читання" від співу чи музичного речитативу полягає в тому, що в "музичному читанні" "всі наголошені склади (а також уповільнені ненаголошені) — завжди ковзаючі звуки: початок звуку — найсильніший і, як правило, найвищий; далі звук, послаблюючись, знижується — або швидким стрибком, або поступовим "гліссандо" [2, с. 91]. Інколи початок звуку буває найсильнішим та найнижчим, а далі звук послаблюється та піднімається (інтонація питання, погрози). Слабкі ненаголошені звуки при швидкому темпі не змінюють своєї висоти. Висота звуку (складу в слові) має зберігатися, не знижуватися й не підніматися доти, доки ця нота (склад) не зміниться наступним.

Отже, "читання віршованого, високоемоційного тексту по нотах, написаних композитором, з точним дотриманням встановленої висоти звуків — для ненаголошених слабких і прохідних складів більш менш незмінюваної, а для наголошених

та тяглих, — з точним дотриманням встановленої композитором висоти кульмінації цього звуку з наступним рухом його униз (інколи — вгору) — це є "музичне читання" [2, с. 92], яке винайшов і практично здійснив М. Гнесін у 1900-10-х роках.

В "музичному читанні" можливе здійснення мовного хору: група вимовляє віршований текст точно в унісон, або в октаву. М. Гнесін, наприклад, використовував це під час роботи над виставою В. Мейєрхольда "Антигона". На його заняттях хор спочатку твердо запам'ятовував мелодію співом під фортепіано, а вже потім спів перекладали у мову.

Пошуки в цьому напрямі В. Мейєрхольд почав ще у виставі "Смерть Тентажиля" за М. Метерлінком (1906). Наприклад, четверту дію він вирішив таким чином: текст трьох служниць вимовлявся одночасно, тільки час від часу один з голосів лунав гучніше. Тобто, уривчастий діалог трьох персонажів був перероблений у цільний, одночасно проголошуваний (хором) монолог. У своєму режисерському примірнику Мейєрхольд тезами окреслив головні принципи побудови вистави, переважна більшість яких торкалася мовної форми, тобто звукової партитури. До звукової партитури були включені також "шум дерев", "гул завірюхи", "скрегіт кайданів", "скрип петель" тощо. Пріоритет був відданий загальному тонові, загальному звучанню, загальній інтонації для акторів, загальному, обов'язковому для всіх ритму читання. Режисура в "Смерті Тентажиля" була, передусім, звуковою та пластичною. Одна з актрис писала: "Режисер перш за все виключив звичайну натуралістичну хвилю звуку. Він примусив "креслити" інтонаціями прямі лінії та кути, не дозволяючи найменшої заокругленості чи гліссандо. Хвилювання, стурбованість, страх, горе, радість — всі емоції передавалися за допомогою холодного світлого звуку — "краплі, що падає на дно колодязя". Жодних приглушених чи тремтячих нот у голосі. Ретельно працювали над внутрішнім ритмом, паузи були продовженням діалогу. Необхідно було весь час зберігати цей ритм, щоби не віддатися власній емоції [...]. Рухи були акомпанементом слів, а інколи домовляли їх чи посилювали від них враження, ніби передрікали, попереджаючи — щось має трапитися. Так, музичному плачу Беланжер передував сильний

жест піднятих догори рук з відігнутими назад кистями. Плач цей був музичним і настільки умовним, що нагадував скоріше звук якогось інструменту" [10, с. 60-61].

У виставі "Винні — невинні" за А. Стріндбергом В. Мейєрхольд теж заборонив гнучкість інтонацій, модуляції та різноманітність. Прийоми, що їх використовував режисер, дуже подібні до прийомів давньокитайського та японського театрів: він або вводив музику, або — щось подібне до мелодекламації¹.

Ще один прийом, який досить активно використовували режисери-новатори початку ХХ ст., це — наспівність мови. Наприклад, у вже згадуваній виставі Л. Курбаса "Едіп-цар" хор співом-декламацією передавав духовне життя героя. У виставі "Гайдамаки" режисер виставляв "Десять Слів Поета" (колективний персонаж — атрибут античної трагедії) в складні композиції за принципом хорового аранжування, неначе акомпанемент.

Щоби зрозуміти, що таке наспівність мови, розглянемо цей прийом на прикладі масових сцен — хору (діюча особа, яку часто можна зустріти в постановках багатьох режисерів цього періоду). Композиційно він пов'язаний передусім із принципами античного театру.

Будь-який текст, а особливо поетичний, має свій ритм, темп, мелодію. Якщо режисер розробляє словесний матеріал за правилами музичної композиції, яка точно передає всі динамічні відтінки, він таким чином "перетворює" (Л. Курбас) слово і звук на музику. Отже, весь ритм мови, розстановка та розподіл словесних коливань, як і рух, мусять співпадати з певними музично-звуковими тривалостями. Це не означає, що музика обов'язково має бути присутня у виставі - тільки робота над роллю має відбуватись під музику, залишаючись на новому рівні у підсвідомості.

С. Волконський вважав, що в сучасному театрі хор мусить вивчати свою роль під музику. Крім того, він розглядав і технічний бік справи, бо коли говорять всі одночасно — слів не чути.

¹ Мелодекламація у Мейєрхольда — це текст на тлі музики, причому мова акторів трішки нагадує спів, але по суті це розмова, що певною мірою можна назвати "музичним читанням" (Прим. автор.)

Наприклад: монолог, який промовляється персонажем чітко і виразно, супроводжується голосами решти; при цьому завжди чутно голос одного, який ніби веде, а решта, час від часу, приєднуються: хто більшою - хто меншою мірою. Або, наприклад, коли повторюється одне й те саме слово — воно вимовляється хором, і чим більша кількість голосів - тим сильніше естетичне враження. Але кількість слів, одночасно проголошуваних в масових сценах, може призвести до втрати художності, тому сила голосів має бути різною. А щоби склад зі складом співпадали, треба, по-перше, аби всі виконавці підкорялися одному ритму і, по-друге, має бути однаковим тон голосу. Останнього можна досягти тільки наближенням мови до співу. Мається на увазі такий шлях голосоведіння, коли немає дисонансів. Інакше кажучи, якщо кожен хорист окремо виконує свою партію, то у кожного це місце має бути однаковим, а разом виходить унісон. Такий технічний музичний прийом, до того ж, поєднує "непоєдане": різні "органи", різні тембри. Отже, С. Волконський у "хоровій мові" рекомендував застосовувати вивчення ритму під музику, виразність читання, доведення до унісону різноманітних голосів, урізноманітнення голосової оркестровки (розподіл вступів, посилень та послаблень).

Наспівність мови була притаманна й багатьом виставам О. Таїрова. У виставі "Фаміра Кіфаред" (І. Анненський; 1916) драматичний текст місцями переходив у спів. Домінуючою основою вистави "Гроза" О. Островського (1916) так само була наспівність мови як форма емоції, що видозмінювалась чи корегувалась ритмікою сучасної дійсності. У другій редакції (1924) цієї вистави змінився ритм, який вплинув на мову та рухи, але наспівність залишилась. У виставі "Федра" (Ж. Расін; 1922) мова акторів була мелодійно-співучою. Голосоведіння у виставі не було подібне до традиційної декламації, актори говорили ніби по нотах. Свої монологи Коонен-Федра промовляла наспівуючи, часом перетворюючи їх на плач чи на хворобливий крик. О.Таїров в одній виставі поєднав вокальні та розмовні сцени, де вокальні партії поруч з драматичними епізодами втрачали свою "оперність". Вистава "Жирофле-Жирофля", так само, як і всі вистави О.Таїрова, підпорядковувалась чіткому ритму, який

трансформувався від мови до співу і навпаки. Мову персонажів "Саломеї" О. Уайльда (1917) можна було б покласти на ноти, як мелодію оркестру, на тлі якого звучить окремий інструмент Саломея-Коонен. В багатьох виставах О. Таїров розробляв партитури звучання слова, строго фіксував інтонаційний малюнок тексту (падіння, модуляції) і пов'язував все це з пластикою.

Висновки

Режисери-новатори східноєвропейського театру початку ХХ ст. активно використовували звук і слово в своїх виставах через проекцію музики, що спонукало їх до розробки (чи спроб розробки) партитур звучання слова в поєднанні з рухом.

"Оркестровка" драматичного тексту (використання фонетичних та лексичних можливостей слова як матеріалу для ритміко-мелодійного задуму режисера) та «омузикалення» слова і звука (словесного матеріалу), на нашу думку, є одними з головних способів експлікації слова в східноєвропейському експериментальному театрі початку ХХ ст., який вимагав фізично підготовленого і досконало володіючого своїм голосом актора.

Протягом ХХ ст. експериментальний театр змінював механізми функціонування слова. Але, на нашу думку, тенденції інтерпретації сценічної мови, які панували на початку ХХ століття, стали русійними і залишились актуальними в пошуках театру до сьогодні.

Література

1. Анарина Н.Г. Японский театр Но. — М.: Наука, 1984. — 213 с.
2. Бонди С.О. О "музыкальном чтении" М.Ф. Гнесина. // Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. — М.: Сов.композитор, 1961. — С. 80-101.
3. Волконский С. Древний хор на современной сцене. // Аполлон. — № 4. — 1913. — СПб. — С. 22-29.
4. Грудина Д. Естрада: Дбаймо про музичність художнього слова. // Сільський театр. — № 7. — 1928. — Х.: Раг. село. — С. 3-14.
5. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 469 с.

6. Левинсон А. Дневник Петербургской театральной жизни. Камерный театр. (Покрывало Пьеретты. "Саломея" Уайльда) // Творчество. — № IV. — 1919. — Х.: Наша мысль. — С. 30-34.

7. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи. Упор. О. Зінкевич. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1989. — 1026 с.

8. Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918-1919. — М.: О.Г.И., 2000. — 280 с.

9. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х т. — Т.1. 1891-1917. — М.: Искусство, 1968. — 350 с.

10. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. — М.: Наука, 1969. — 528 с.

Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речь. Письма. — М.: ВТО, 1970. — 604 с.

РОЗДІЛ IV. ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 785.7: 786.8: 78.071.2

Г. Голяка

КАМЕРНА МУЗИКА З БАЯНОМ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття присвячена проблемі баянного ансамблевого музикування. Принципи інструментального поєднання баяна з фортепіано, флейтою, віолончеллю та скрипкою розглядаються на прикладі творчості В. Зубицького.

Статья посвящена проблеме баянного ансамблевого музицирования. Принципы ансамблевого сочетания баяна с фортепиано, флейтой, виолончелью и скрипкой рассматриваются на примере творчества В. Зубицкого.

The article is devoted to the problem of ensemble music play by bayan. The principles of ensemble bayan with piano, flute, cello and violin are viewed on the example of V. Zubitsky's art.

Творчість відомого українського баяніста-виконавця, композитора Володимира Зубицького (1952) вже неодноразово ставала об'єктом наукових розвідок і досліджень. З музичного доробку митця аналізувалися як окремі твори різних жанрів, зокрема симфонічні (М. Гордійчук, О. Зінкевич, В. Іванченко, Г. Конькова, М. Копиця, А. Скрипник), хорові (Ю. Чекан, О. Чекан), бандурні (Н. Морозевич), так і стильові напрями баянної творчості композитора (А. Гончаров, кандидатська дисертація „Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького”). В останні роки значно активізувався інтерес мистецтвознавців до баянної музики В. Зубицького. В руслі художніх тенденцій академічного баянного виконавства другої половини ХХ століття її розглядав Д. Кужелев (2002) [8], в аспекті розвитку оригінальної баянної музики України аналізував А. Сташевський (2004) [14], при вивченні проблематики еволюції

виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) досліджував В. Князев (2005) [8].

Серед більше, як півсотні творів композитора для баяна, біля тридцяти складають ансамблеві опуси, які поки що залишаються поза увагою дослідників. Дана наукова розвідка ставить за мету розглянути камерну музику з баяном В. Зубицького і визначити принципи, за якими баян включається в ансамблі різного складу.

Відомо, що еволюція баянного мистецтва відбувалася у двох напрямках і обумовила формування двох протилежних поглядів на баян як на народний і як на камерний інструмент. "Народність" баяна у своїх витоках є також двоплановою: з одного боку вона пов'язана із народними гармоніками, з іншого — з оціночним характером музики, яка створювалася для баяна в радянський період і відповідала нагальним завданням "нести музику в маси"¹.

До галузі камерної музики баян почав активно долучатися в останній третині XX століття². В цій сфері баян виявляє себе як перспективний темброво яскравий багатобарвний інструмент, що має великі звукові можливості не тільки в розвитку сольного академічного виконавства, а й в ансамблевому поєднанні з іншими історично усталеними камерними складами. Як зазначає І. Єргієв, "наприкінці XX століття, коли в академічному музичному світі майже все вже склалося, і вельми складно було б щось додати до сформованих класичних академічних жанрів, композиторських технік, стилів, найновіших електронних технологій, кібернетиці. З'являється зовсім новий жанр, де за участі акордеона (бандонеона, баяна) виникають нові тембро-, соноро-, театр- комбінації" [4, с. 110].

В Україні одним з перших, хто відійшов від трактування баяна в традиційному "народному ключі", звернув увагу на нові колористичні можливості інструмента у колективному музичуванні, став В. Зубицький. Серед ансамблевих творів композитора зустрічаються однорідні і різнотемброві поєднаннями інстру-

¹ Проблематика "культурного образу" інструмента ("репрезентанта"), ідеологічно-пропагандистське функціонування баянного мистецтва за радянських часів, піднімається в кандидатській дисертації Р. Безуглої "Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття)."

² Процес становлення українського "модерн-баяну" докладно розглядається в дисертаційному дослідженні І. Єргієва "Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва" [4].

ментів. Так, перші репрезентують традиційні ансамблеві баянні форми: дуети, тріо, які є аналогічними академічним формам музикування. Слід зазначити, що з самого початку практика гри в ансамблі була спрямована на формування навичок синхронного виконання технічних завдань (артикуляції, штрихів, динаміки і т. ін). Саме такі прийоми можна спостерігати в музикуванні ансамблю скрипалів, віолончелістів. Головним завданням однорідних ансамблів було досягнення звукової щільності у створенні враження звучання одного "великого інструменту". Баянні монотемброві ансамблі наслідують принцип фортепіанних дуетів. В них партії доповнюють одна другу і у своєму багатоголосі нарощують загальну потужність звучання.

В.Зубицький одним з перших випробував можливості неординарних звукових сполучень у камерному звучанні. В творах для ансамблю з баяном композитор не використовує традиційних інструментальних складів, які закріпилися у народному виконавстві (баян-домра, баян-балалайка). Він зосереджується на поєднанні тембру баяна з усталеними академічними інструментами, що є одним з шляхів виходу "народного улюбленця" у сферу камерно-академічного музикування¹. У творах Зубицького баян виступає в дуєті з флейтою, скрипкою, фортепіано. Також, на думку композитора, можливе існування квартету флейта-віолончель-баян-фортепіано.

Щоб визначити, на яких засадах відбувається поєднання інструментів в ансамблях, розглянемо кожний варіант окремо.

Ансамбль **баян – флейта** ² виявився первістком у камерній лабораторії композитора³. Першою спробою стала сюїта

¹ Іншими шляхами академізації баяна є створення певного репертуару, формування наукового підґрунтя, удосконалення виконавської майстерності баяністів, активізація концертної діяльності.

² Серед сучасних творів зарубіжних композиторів для складу баян (акордеон) - флейта більш значними, за думкою М. Імханицького, є: "Фантазія" (для акк. і фл., 1978) та "Настрої" (для акк., фл., і кл., 1981) В. Якоби (Германія); "Злиття: у джазовому характері" (1988) Б. Преч та три твори Б. Пшебильського: Вітряний млин" (1994), "Скерцо" (1989), "Серенада" (баян, скр. і флейта, 1988) (Польща); "Літній день" (баян, фл., гітари і стр.тріо, 1982) Х. Валпола (Фінляндія); „У наслідування Паганіні" (для акк. і фл. або акк. і скр., 1987) Ю. Такахаші (Японія) [7,356-358].

³ В. Зубицький визначає свою музику для камерно-інструментальних складів як "камерна музика з баяном".

"В горах" (1979). Майже через десять років були написані "Шість медитацій по Ш. Бодлеру" (1988), де композитор відходить від фольклоризму, його музична мова значно ускладнюється. Майже одночасно В. Зубицький створює "Lacrimosa" (для двох баянів і флейти (picc. gr. c-alto) (1989). У середині 90-х років з'являється один з варіантів "Россініани" (концерт для баяна і квартета флейт (1994), яка первісно була написана для баяна і камерного оркестру¹.

Слід визначити, що баян і флейта є спорідненими за своєю повітряною природою звукоутворення: баян грає за допомогою дії стислого повітря (пневматичний), флейта звучить завдяки безпосередньому вдиханню струму повітря в інструмент людиною (лабіальний). Їх спільним "родичем" можна вважати губну гармошку або духовий орган². Язичкові музичні інструменти є одним з відгалужень великого сімейства, об'єданого під загальною назвою "аерофони" (aerophone). Основною рисою цієї групи є вібрація повітряного потоку усередині корпусу, в результаті якої народжується музичний звук. Сюди входять інструменти з отворами (блок-флейти, сопілки, най), з мундштуками свисткового типу (рекордери), з одинарним язичком (кларнети, саксофони), з подвійним язичком (гобой, фагот), з чашоподібними мундштуками (труби), а також ручні язичкові (східні і західні духові органи, концертні, акордеони і гармоні).

У дисертаційному дослідженні Л. Пасічняк ансамбль баян-флейта класифікується як ансамбль "темброво-споріднених народних і класичних інструментів" [12, с. 10]. Проте на слух звучання цих двох інструментів не сприймається спорідненим, як, наприклад, скрипка-віолончель, віолончель-контрабас. Порівняння тембру регістра "флейти" чотирьохголосого концертного баяна з однойменним академічним інструментом може бути досить умовним, оскільки на баяні створюється ефект

¹ "Россініана" існує у варіантах: для баяна і камерного оркестру (*оригінал*, 1992), для баяна і оркестру баянів (*версія*), перекладення для баяна і фортепіано, для флейти (скрипки) і баяна (фрагмент із концерту), для баяна і великого симфонічного оркестру, для баяна і квартету флейт (1994).

² На різних мовах має різну назву: "Mundharmonika" (нім.); "harmonica a bouche" (франц.); "armonica a bocca" (іт.); "armonica" (ісп.); "harmonica", "mouth organ", "French harp" або "harp" (англ.).

імітування. Як зазначає академік М. Давидов, "кolorитні відтінки на багатотембрових баянах перебувають у сфері забарвлення звучання звичайного баяна. Переключення тембрових регістрів не рівнозначне зміні інструментів в оркестрі" [2, с. 14].

За своєю первісною природою ці інструменти різні. Утворення звуку баяна та флейти має свої акустичні особливості. В першому разі — від коливання металевої пластини, в другому — звук створює вібрація стовпа повітря в металевому циліндрі. Принцип "дихання" баяна є відмінним від флейтового звукоутворення. В академічній сфері існує лише один інструмент, який поєднав у собі ці дві протилежності — це орган¹. Слід зазначити, що флейтовий діапазон є частиною баянного, тобто флейта включається в загальний ансамбль не за принципом доповнення, розширення існуючих можливостей, а на засадах специфікації — надання окремому регістру баяна тембрової самостійності.

У схожості з духовими визначається "подовженість звука, динамічна гнучкість на всій тривалості, можливість різноманітного атакування, а також певна подібність тембру" [2, с. 14]. Серед спільних рис баяна і флейти відзначають блискучі віртуозні можливості обох інструментів, їх великий потенціал у застосуванні різних сучасних прийомів гри у тому числі й сонорних. А. Апатський констатує, що нові виконавські прийоми значно розширили сферу виразних можливостей духових інструментів. "У творах сучасних композиторів поряд з традиційними використовуються й нові види вібрато та трелей, а також нові засоби їх графічного позначення" [1, 7]. У "Шести медитаціях на вірші Ш. Бодлера" для флейти і баяна (1988) В. Зубицького також знаходимо авторські вказівки щодо дев'яти різновидностей "вібрато" в партії баяна, в тому числі і з графічним зображенням його інтенсивності.

Баянне нетемпероване *glissando* також виявляє схожість з флейтовою технікою мікрохроматики: послідовність чвертьтонів, яка у духових інструментів досягається за допомогою відповідних алікатур та деякого інтонаційного коректування губами, на баяні

¹ Проблематика генетичної спорідненості у баянно-органній історії докладно досліджується в науковій розвідці А.Дубія [3].

відтворюється поєднанням ледь натиснутої кнопки з посилено активним рухом міху.

У сучасному виконавстві поширеними є й шумові засоби виразності. Клацання язика об альвеоли, плескання відкритою долонею по інструменту, клацання пальцями використовуються як у духових, так і у баяна.

Іншим інструментальним поєднанням у творчості В. Зубицького став ансамбль **баян-фортепіано**. Слід зазначити, що у вітчизняній практиці такий склад використовувався дуже рідко. Переважно в репертуарі баяністів були різноманітні перекладення, де фортепіано належала акомпануюча роль. Ансамбль баян-фортепіано уявлявся як суміщення несумісного. Два самодостатні інструменти з яскраво вираженою мелодико-гармонічною функцією сприймалися фактурно взаємозамінними, непоєднуваними у загальному звучанні твору. Часто баян також інтерпретувався як "камерний" або "декоративний" орган і у практиці академічного музикування вважався неспівзвучним з фаворитом концертних залів — фортепіано¹.

Між тим попередники баяна і фортепіано мають деякі спільності. При утворенні звуку схожість виявляється в дублюванні струн клавесина та парності пластин гармоні. Так, дво- і триголосність гармоні досягається подвоєнням "звуків-пластин", які приходять в дію за допомогою стислого повітря. Так само і на клавесині натисканням однієї клавіші щипком приводяться в дію три струни. В цьому разі можна провести аналогію з оркестровим звучанням, де витримується принцип парності в групах, октавне дублювання, унісон і таке ін. Інша подібність гармоні та клавесина виявляється в наявності у інструментів двох клавіатур. Серед спільних рис фортепіано і баяна важливо відзначити великі динамічні можливості обох інструментів у використанні різноманітних градацій нюансування (від "pianissimo" до "fortissimo"). Слід підкреслити, що на органі та у попередників фортепіано — клавесині та клавикорді, динамічні відхилення ("crescendo" і "diminuendo") були неможливі.

¹ У творчій практиці поєднання органа з фортепіано стало можливим в симфонії В. Зубицького "Robusta" для баяна (органа), фортепіано і камерного оркестру (1987).

Відмінності концертних характеристик баяна та фортепіано лежать перш за все у площині звукоутворення та силі звучання кожного з інструментів. Різні за своєю природою (фортепіано — клавішно-струнний інструмент з молоточковою механікою, баян — клавішно-пневматичний інструмент), вони мають протилежні можливості у змінюванні якості звуку. Ударне звуковидобування фортепіано породжує лише згасаючий звук у протилежність багатогранним можливостям звукового процесу на баяні, де можна посилювати, навіть закінчувати акцентуванням (що йде від струнно-смичкових інструментів).

Бідність "обертонового забарвлення звука маленької металевої пластинки, головного вузла звуковидобування всієї родини гармонік" [6, с. 49] довгий час значно обмежувала можливості виконавства на баяні і поступалася яскравим барвам фортепіано. Тільки поява сучасних багатотембрових баянів значно розширила колористичний діапазон інструмента.

Для ансамблю "баян — фортепіано" В. Зубицький писав переважно у 1990-ті роки. Це п'єси: "Дивертисмент" (1993)¹, "Від Фанчеллі до Гальяно" (1996), "Flumen", "Carmen iucundum" (1997). В цих творах партії ансамблістів не підпорядковуються одна одній, а вільно перетинаються і з'єднуються у своєму розвитку. Так у відтворенні образу річки в мініатюрі "Flumen" (В. Зубицький — М. Моретті) композитор максимально використав природні колористичні якості баяна і фортепіано. В простій тричастинній формі він змалював водну стихію у різних її станах: іноді спокійну, плинну (крайні частини), іноді схвильовану, бурхливу (середній розділ). Типово фортепіанні арпеджовані акорди, фігураційні пасажі, які охоплюють майже увесь діапазон інструмента створюють плинно-мінливе тло на якому вільно розгортається вишукана, збагачена численними мелізмами тема баяна. Обертоновий шлейф витриманої на педалі розкладеної фортепіанної фактури огортає звучання гармонічною барвистістю, надає йому особливого об'ємно-повітряного колориту. Використання баянних реєстрів, специфічних вібрато, філіру-

¹Версія для баяна з фортепіано, оригінал створено для баяна і камерного оркестру.

вання звуку дозволяє досягти різнотембрової забарвленості, інтонаційної гнучкості. Позбувшись цих специфічних для кожного з інструментів характеристик, наприклад у перекладенні твору для 2-х баянів або фортепіано, він втрачає свою колористичність, художню довершеність.

В 1990-ті роки В.Зубицький також працює з ансамблевим поєднанням **скрипка-баян**. Цікаво, що у творах для такого складу композитор передбачає й інший інструментальний союз. Так, п'єса "Salute, Castelfidardo!" (1990) має два варіанти: скрипка-баян, віолончель-баян, а в "Чардаші" (1996) партію скрипки може виконувати флейта. Така варіативність відображає пошуки композитора в плані різних тембрових поєднань, готує появу нового інструментального складу в творчості композитора — квартету.

На межі століть В. Зубицький звертається до ансамблю **флейта-віолончель-баян-фортепіано**. Для квартету написані "Елегія" (пам'яті батька) (1999), великомасштабна філософська "Музика на кінець тисячоліття" (1999), естрадно-концертна "Sunny day" (2000), ряд транскрипцій музики М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, А. Хачатуряна, А. Пьяццолли, М. Скорика та інших композиторів¹. Слід зазначити, що звернення до високих класичних жанрів (elegia, lacrimosa) дозволяє композитору долучити баян до академічного репертуару, що сприяє виходу народного інструмента за межі усталених репертуарних традицій.

Характерно, що у специфіці самого баяна вже закладена темброва подібність до оркестрового різнобарв'я. Як визначає Є. Іванов, "багатотембровість сучасного баяна значною мірою наблизила його звучання до ... окремих академічних інструментів, які традиційно входили до складу симфонічного оркестру, що дало можливість ефективного відтворення скрипкових, флейтових, кларнетових пластів академічної музики у відповідному перекладенні" [6, с. 55-56].

¹ У доробку В. Зубицького є також твори для "неповного складу" квартету, зокрема "Misterioso" (для двох баянів, флейти і віолончелі) (1989), "Салют, Кастельфідардо" для скрипки (або віолончелі) і баяна (1990).

Принципово нових якостей набули тембро-акустичні характеристики баяна з винаходом так званої "ламаной деки"¹. Спеціальна камера резонування звуку створила особливо виразний і м'який колорит звучання "фагота", нижнього з чотирьох голосів сучасного багатотембрового інструмента (♭). Принцип реєстровості надав можливості "розщепити" традиційний реєстр "баяна" (♭) на два одноголосні реєстри: "концертину" (♭), праобраз гармоні та кларнет (♭) — м'який, ніжний тембр, символ дещо іншого, не "гармошечного", камерного. Інструмент нової тембрової перспективи з багатими технічними і фактурними можливостями — свосвідний "камерний оркестр"², прийшов на зміну традиційному народному інструменту баяну, який до того часу нагадував гармонь.

Свосвідні паралелі у порівнянні баяну і оркестрового звучання зафіксовані у загальноприйнятих назвах баянних реєстрів. Тембри дерев'яних духових відтворюють: "пикколо" (реєстр октавного подвоєння вгору), "кларнет" (голос банного унісону, разом з "концертною" створює реєстр "баян"), "фагот" (голос дає звучання на октаву нижче від написаного), "гобой" ("пикколо" + "концертна")³. Слід зазначити, що в окремих роботах дослідників баянного мистецтва назви повного набору реєстрів чотирьохголосного інструмента мають певні розбіжності. Найбільш використовуваним є визначення Ф. Ліпса⁴, який у коло основних реєстрів баяна (пикколо, кларнет, фагот) включає концертину (баянний сегмент). Такий погляд у більшій мірі відбиває трактування баяна, як народного інструмента. У дослідженнях останнього часу, зокрема А. Дубія, знаходимо

¹ Дослідник функціонування баяна на Україні Є. Іванов зокрема вказує, що відкриття „ламаной деки“ належить харківському майстру К.О. Міщенко і „саме сконструйований ним „секрет“ розташування звукової планки всередині інструмента давав надзвичайно тепле, м'яке забарвлення звука“ [6, с. 30].

² Відомо, що баянний звук одного голосу створюється від коливання двох ідентичних пластин, розміщених одна навпроти іншої і які мають спільну камеру — соту, куди подається повітря. Така вібрація двох пластин для утворення одного звуку у своїй первісності подібна до парності в групі оркестрових інструментів.

³ Назви баянних реєстрів наведені за Ф. Ліпсом.

⁴ Ліпсівське визначення наводиться, зокрема, в науковій розвідці О. Міщенко [11].

спробу вийти за межі специфіки "народності" та акцентувати увагу на подібності баянних регістрів до інструментів симфонічного оркестру. У своєму тлумаченні музикознавець замінює "концертину" на "гобой", чим наближає склад одноголосних регістрів до групи дерев'яних духових. В результаті тембр „баян” утворюється сполученням "гобая" і "кларнета", а "бандонеон" — "гобая" або "кларнета" з "фаготом". Наведемо порівняльну таблицю назв Ф. Ліпса [10] та А. Дубія [3, с. 123-125]:

Символ регістра	Ф. Ліпс	А. Дубій
	пікколо	пікколо
	концертина	гобой
	кларнет	кларнет
	фагот	фагот
	челеста	флейта
	гобой	англійський ріжок
	баян	баян
	баян з пікколо	челеста
	орган	орган
	фагот з кларнетом	бандонеон
	фагот з концертиною	бандонеон
	баян з фаготом	бандонеон повний
	орган з кларнетом	гармоніум
	орган з концертиною	гармоніум
	тутті	тутті

Така варіативність вказує на досить умовне визначення регістрів інструмента, що пов'язано з асоціативним уявленням про звучання певних тембрів.

Слід відзначити, що поряд з об'єктивними процесами становлення і розвитку камерно-народного ансамблевого музикування в творчості В.Зубицького значну роль відігравали суб'єктивні фактори. В одному зі своїх інтерв'ю композитор розповідає, що на початку свого концертно-виконавського шляху він багато грав в ансамблі з дружиною Наталією (фортепіано),

"коли підросли сини (Станіслав — флейтист, Володимир — віолончеліст), виникла ідея створення сімейного інструментального квартету" [5, с. 25]. Так відбувалося накопичення репертуару, який охоплює різні форми та жанри — від інструментальних мініатюр до великомасштабних полотен. Інструментальний дует "баян — фортепіано" у творчості композитора став первинною ланкою структури — "сім'я". Діалог виконавців тут є нероздільним. Він сприймається як даність і складає ядро мікрокосму В. Зубицького. В подальшому коло музичної родини розширюється долученням ще двох інструментів (флейта, віолончель), які у сполученні з первинним дуєтом відтворюють міні модель камерного оркестру (Схема 1).

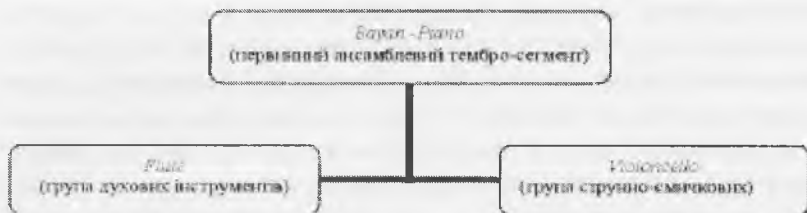


Схема 1

В іншому варіанті, на Схемі 2, це може бути представлено як умовна вертикаль, утворена двома інструментами з самодостатньою гармонічною фактурою, а горизонталь представлена мелодійними інструментами.

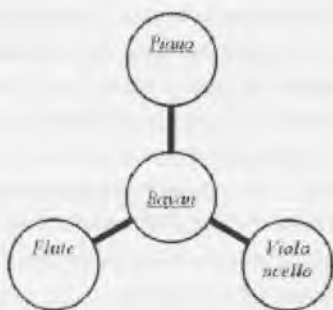


Схема 2

Висновки

Тембровий діалог, який закладений у самій специфіці баяна, в творчості В. Зубицького виявляється в ансамблевому музикуванні, що нагадує рахманіновське — "коли я пишу для оркестру, різнобарв'я звучностей, властивих інструментам, сприяє виникненню багатьох різних ідей та ефектів" [13, с. 147]. Різномтембровий ансамбль композитора будується за принципом класичного струнного квартету, де кожний з інструментів представляє певну оркестрову групу і в звучанні являє не один інструмент (як в монотембрових ансамблях), а має на меті досягнення тембрового балансу. У своїй основі квартет це умовний оркестр, універсум, який представляє екстракт симфонічного звучання. Включення баяна у склад квартету класичних інструментів є спробою інтегрувати цей інструмент в академічну сферу, вивести його з "резервації народності" у світ нової оркестрової звучності. У свій час введення саксофонів в берліозівський оркестр було екзотикою, проте в наш час якісно нова барвистість естрадно-симфонічного оркестру сприймається цілком природно. Стираючи полярність, закладену у жанрі концерту, у ХХ столітті до складу оркестру входить фортепіано. В Першій симфонії Д. Шостаковича (1925) рояль на рівних з інструментами симфонічного оркестру включається в партитуру твору.

В статті 1979 року професора по класу акордеона університету Денвера (США) Роберта Дейвіна, яку розмістив на своїх сторінках інтернет-видання популярний журнал *Accordions Worldwide*, зокрема зазначається, що "серед достоїнств використання акордеона в камерній музиці не тільки задоволення від виконання, ансамблевого музикування, але і те, що це викликає особливий інтерес інших музикантів. Використання акордеона в камерній музиці переважно залишалось в тіні; його роль в ансамблі не розумілася і багатьма музикантами, які мало знають інструмент і не підозрюють про його можливості... Гра з іншими інструментами дає абсолютно нову перспективу в безмежних можливостях акордеона, інтонуванні та розумінні своєї партії в загальній формі композиції" [15].

Ескіз нової звучності (не народної і не симфонічної) являють квартети В. Зубицького. Це екстракт нової оркестрової цілісності, де випробовується баланс звучання інструментів, відбуваються пошуки свого індивідуального "я" замість народного "ми". Знайдений оптимальний варіант поєднання інструментів репрезентує нову модель оркестрового звучання, де баян стане невід'ємною барвою його яскравої палітри.

Надією на майбутнє В. Зубицький у одному із своїх інтерв'ю звертається до молодих композиторів-баяністів, які знають природу і усе багатство палітри виразних засобів баяна, і закликає їх не полишати цей інструмент, писати для нього, бо "його можливості ... далеко не вичерпані. Особливо це стосується камерних ансамблевих жанрів" [5, с. 32].

Література

1. Апатский В.М. О некоторых новациях в современном духовом исполнительстве // Дослідження, досвід, спогади. Науково-методичне видання. Вип. 4. Зб. пр. — К., 2003. — С. 6-18.

2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Навч. посіб. — К.: Муз. Україна, 1997. — 240 с.

3. Дубій А. Генетична спорідненість у баянно-органній історії // Українське.музик-во. Вип.33. — К., НМАУ, 2004. — С. 117-128.

4. Єргієв І.Д. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва: Дисс. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — Одеса, 2006. — 165 с.

5. Зубицький В.Д., Семешко А.А. Диалог о времени и мастерстве. — К.: Асо-оруп Publishers, 2003. — 40 с.

6. Іванов Є.О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX — XX ст.): Навч. посібник. — Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. — 70 с.

7. Имханицкий М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и акордеона. Учеб. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — С. 376.

8. Князєв В.Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття): Дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — Ів.-Франківськ, 2005. — 163 с.

9. Кужелев Д.О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст. — Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 2002.

10. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне. — М.: Музыка, 1985. — 158 с.

11. Міщенко О.В. Особливості інтерпретації музики бароко на баяні // Проблеми взаємодії мис-ва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип.17. — Харків: ХДУМ, 2006. — С. 84-101.

12. Пасічник Л.М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: — Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2007. — 17 с.

13. Рахманинов С.В. Литературное наследие. — Т.1. — М., 1978. — 647 с.

14. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: Тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: — К., 2004. — 20 с.

15. Robert Davine The Accordion As A Chamber Instrument. — www.accordions.com/index/art/chamber.shtml.

УДК 78.071.1: 781.62 (470) "18/19"

В. Драгулян

СУТНІСНІ РИСИ РИТМІКИ О.М. СКРЯБІНА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Розглянуто новаторське ставлення О.М. Скрябіна до музичного ритму в теоретичному та виконавському аспектах і прослідковано специфіку взаємодії скрябінської ритміки з іншими компонентами його музичної мови. Зокрема, доповнено поняття тембро-ритму, висвітлено зв'язок ритму та внутрішньої виконавської пластики. Наголошується, що скрябінську ритміку, зважаючи на її природу, принципово не можна розглядати у відриві від виконавської поетики.

Новаторство ритмики А.Н. Скрябина рассмотрено в теоретическом и исполнительском аспектах, проанализирована специфика взаимодействия скрябинского ритма с другими компонентами его музыкального языка. В частности, дополнено понятие тембро-ритма, выявлена взаимосвязь ритма и внутренней исполнительской пластики. Отмечено, что скрябинскую ритмику, ввиду ее природы, принципиально невозможно рассматривать в отрыве от исполнительской поэтики.

In this article rhythm of A.N. Skryabin in theoretical and performance aspects is considered and the specific of it co-operations with other elements of musical language are analyzed. In particular, the concept of timbre-rhythm is complemented, unity of rhythm and the internal plastic is exposed. It is marked that A.N. Skryabin's rhythm on principle it is impossible to examine in tearing away of performance poetic.

Актуальність дослідження. У музикознавчій літературі наукові праці, спеціально присвячені *особливостям ритміки* і спрямованості *ритмічних новацій* О.М. Скрибіна, кількісно обмежені; до того ж найбільш значні з них (зокрема, аналітичні розвідки С.С. Скребкова і П.Н. Зіміна [7]) здійснені ще в першій половині минулого сторіччя. Недостатня увага приділяється їй власне виконавським особливостям відтворення ритміки геніального руського композитора. Між тим, принципові засади скрябіновської ритміки мали неабиякий вплив на музику ХХ ст., тож вони гостро потребують свого осмислення і сьогодні.

Наукова новизна отриманих результатів обумовлена, перш за все, розгляданням ритміки композитора у виконавському аспекті, а також як невід'ємної частини комплексного явища музичної мови — гармоніс-тембро-ритму.

Об'єкт дослідження — фортепіанна спадщина О.М. Скрибіна пізнього періоду творчості.

Предмет дослідження — ритм та агогіка у фортепіанному стилі О.М. Скрибіна в його композиційному та виконавському аспектах.

Наукова значущість дослідження полягає в тому, що його матеріали вносять суттєве доповнення до існуючих уявлень щодо специфіки скрябіновської ритміки і можуть бути використаними в подальших розробках актуальних питань вивчення композиторської та ідейної спадщини митця. Зокрема, це стосується питань успадкування і подальших впливів принципових особливостей його творчого мислення на музику ХХ ст.

Починаючи розглядати заявлену тему, доцільно згадати про розшифровки агогіки скрябінського виконання (архівні записи на так званих валах піано-репродуктора Вельте-Міньон), що були здійснені П.Н. Зімінім в 20-ті рр. минулого століття. Для цього він побудував в лабораторії автомюзичних інструментів особливий прилад, за допомогою якого встановив ряд специфічних особливостей скрябінської виконавчої ритміки [8]. Привертає увагу також змістовна стаття С.С. Скребкова (1940) [7], яка висвітлює *специфіку* ритмічного відчуття О.М. Скрибіна.

Проте подальші дослідження цього питання набувають у край фрагментарного характеру. *Виконавському* аспекту, який в

ритміці О.М. Скрябіна має справді неабияке значення, приділяється, на наш погляд, надто недостатня увага. В даному випадку чисто музикознавчий аналіз стикається з рядом труднощів, які не можна подолати без виходу у виконавську сферу.

Ряд корисних спостережень, що висвітлюють стиль композитора або окремі його твори, містяться в роботах, де ритм розглядається в контексті ширшої проблематики. Серед таких досліджень, наприклад, монографія Е. Месхішвілі "Фортепіанні сонати Скрябіна" (1981 р.). Її автор відзначає зростаючу роль "ритмічної деталізованості й варіантності мотивів, що пов'язано з гармонічною сферою" [5, с. 241]. "На певному етапі, — пише Е. Месхішвілі, — ритм набуває особливого значення для відокремлення мелодії від гармонії" [5, с. 242].

Деякі спостереження щодо ритміки О.М. Скрябіна містяться в монографії В.М. Холопової "Питання ритму в творчості композиторів ХХ століття" (1971 р.). Зокрема, В.М. Холопова зазначає: "Коли зачіпається одиниця внутрішньодольового метра і коливається найменша міра часу, композитор немов доторкається до найвідчутніших струн нашого часового сприйняття і втілює емоції нервово-імпульсні, неспокійні" [9, с. 277].

Доцільно звернути увагу на статтю В. Чинаєва "З традицій в майбутнє" (1993 р.), де ритміку О.М. Скрябіна розглянуто в контексті загального аналізу специфіки так званого скрябінського піанізму. Зокрема, автор аргументовано відзначає "народження принципово нового для післяромантичної виконавської поетики поняття *тембро-ритму*" [10, с. 192]. Втім, цей термін в скрябініані не набув належного поширення, і в подальших наукових розвідках даної проблематики він не задіяний.

Привертає увагу той факт, що питання ритміки в контексті скрябініани займають достатньо незначне місце. Вочевидь, серед поглиблено вивчених питань окремих компонентів скрябінської мови, зокрема, гармонії, питання ритміки залишаються в тіні. Тому актуалізується необхідність її всебічного теоретичного і виконавського осмислення. **Мета** даної статті — позначити основні проблемні аспекти щодо вивчення ритміки композитора і окреслити перспективні шляхи щодо їх аналізу.

Вали, що зберегли запис виконання самого О.М. Скрибіна (1910 р.), дозволили П.Н. Зіміну і С.С. Скребкову зробити достатньо точний опис характерних рис виконавської ритміки композитора. Так, П.Н. Зімін, співробітник Державного інституту музичної науки, що існував в 20-ті роки минулого століття, був ініціатором вивчення скрябінської фортепіанної гри за допомогою мікрометричного аналізу і розшифровки звукових стрічок піано-репродуктора "Міньон". За даними порівняльних аналізів, що були здійснені Н.П. Зімінім, виявлено наступне: в гри видатного композитора немає жодного такту, що співпадав би за метроритмом з іншим; навпроти, є такі такти, які О.М. Скрибін виконував в чотири, в п'ять разів повільніше за перший такт, хоча в нотації твору ніякої вказівки на *rallentando* не було [див. 8].

А С.С. Скребков зазначає: "Чудовою і цілком виразно виявленою закономірністю агогіки скрябінського виконання є наявність надзвичайно строгого метричного каркасу, від якого здійснюються значні відхилення. Скрибін увесь час грає відверто в *Tempo rubato*. Проте всі ці різкі прискорення і уповільнення точно і на порівняно близькій відстані компенсують одне одного, і, як наслідок, встановлюється повільна, але строго рівномірна метрична пульсація, що пронизує виконання всього твору від початку до кінця" [7, с. 214].

На перший погляд між спостереженнями і висновками Н.П. Зіміна і С.С. Скребкова намічаються явні розбіжності, але, по суті, жодної суперечності тут немає: ритмічна мінливість і невірноваженість кожного окремого фрагмента компенсується ритмічною врівноваженістю цілого. Саме подібне поєднання і створює наелектризованість — з одного боку, наявність чіткої ритмічної інерції, а з іншого, постійне її подолання, постійна омана ритмічного відчуття.

Ритміка О.М. Скрибіна в набагато більшому ступені, ніж в музиці класико-романтичної традиції, об'єднана із *суб'єктивністю* відчуттів музиканта-виконавця. Тому актуалізується питання її власне виконавського тлумачення.

Чимало дослідників відзначають *незвичність* і *новизну* скрябінського трактування фортепіано. Проте автори таких робіт зовсім не помічають той факт, що фактура, і, ширше, весь піанізм

О.М. Скрябіна, в цілому більш адаптовані до природи фортепіано як інструменту, аніж, скажімо, навіть піанізм Ф. Шопена або Ф. Ліста. Оскільки дане питання дуже обширне і не може бути у всіх його аспектах розглянуте в межах статті, доцільним було б звзвити його до суто ритмічного аспекту.

З самих азів музичної освіти майже кожного майбутнього виконавця доводиться привчати, щоб збільшення гучності не супроводжувалося прискоренням. *Особливо важко досягти ритмічної вирівняності, якщо потрібно зіграти легатіссімо довготривалу мелодію — як правило, учень намагається добитися цього за допомогою прискорення.* Це найпростіший шлях до створення ефекту легатіссімо, хоча за суттю дещо хибний. Природно, що подібне ритмічне свавілля (у вищенаведеному прикладі породжене внутрішньою зажатістю) повністю неприйнятне у ряді стилів і при невмілому постійному використанні призводить до втрати енергоємності. Слід уточнити, що під накопиченням енергоємності ми розуміємо зростання потенційної енергії музичної тканини (тобто напруженості, наелектризованості), яке відбувається за рахунок суперечності (суперечності як рушійної сили) між натиском динаміки і стримуючою силою ритму.

Піаніст постійно стикається з необхідністю *поголення* фізичної неможливості контролювати звук після його взяття, а, отже, й принципової неможливості досягти плавного поєднання одного звуку з іншим. В багатьох випадках ця проблема не може бути вирішена без використання допоміжних ритмічних і фактурних засобів. (Зрозуміло, ми не розглядаємо найпростіші випадки, коли, наприклад, другий звук дещо тихіший за перший). Будь-який майстерний виконавець навіть в дуже ритмічно рівній легатній грі все одно робить невеликі мікрОВипередження і мікрозапізнення, щоб фаза удару молоточка трохи не співпадала з часовим розташуванням тривалості, котре позначається інерцією ритмічного відчуття. Такі мікрОВідхилення від точного ритму не фіксуються свідомістю як власне часові. Вони сприймаються саме як зв'язаність переходу від одного звуку до іншого.

Торкаючись проблем ритміки О.М. Скрябіна, не можна, зрозуміло, зводити всю складність питання до примітивного

ствердження, що створити враження рівності переходів (тобто легато) в творах з нерубатною ритмікою набагато складніше, ніж у музиці, яка культивує вільний, рубатний ритм. Хоча С.С. Скрябков і відзначає, що у виконанні О.М. Скрябіна спостерігається "у всіх досліджених записах [на валах — В.Д.] збіг *crescendo* і *accelerando*" [7, с. 215], все ж таки суть проблеми лежить дещо глибше (особливо з погляду на романтиків, в творах яких теж присутня, хоча й не в такому високому ступені, рубатна ритміка). Недостатньо переконливим виглядає і твердження, що досягнення особливої легкості виконання легато у О.М. Скрябіна відбувається лише за рахунок відмови від широко розгорнутих в часі мелодій і використання лаконічних, але інтонаційно ємних мотивів і фраз. Саме лаконізм в даному випадку є *наслідком*, а не причиною власне специфічної роботи композитора зі звуком (в розумінні — фонізмом) і ритмом.

На наш погляд, О.М. Скрябін використовує так звану *тембрально забарвлену ритмопластику*, яка не тільки докорінним чином змінює можливості створення надзвичайних звукових ефектів, але й дозволяє перенести власне *свідомо-раціональний* контроль зв'язку звуків (який потребує від виконавця дуже високого ступеня внутрішньої напруги) в якісно інший план — план тактильних відчуттів.

Пояснення цього механізму буде надане нами трохи згодом. Поки ж відзначимо, що в існуючій літературі практично не ставиться важливе в контексті нашого подальшого викладення питання про те, як використання тієї або іншої ритміки і, ширше, того чи іншого ритмовідчуття, робить можливим (або неможливим) створення специфічних артикуляційних або фактурно-сонорних ефектів, які *поза цим ритмовідчуттям* створити *принципово* неможливо. Наприклад, відсутність специфічного для джазу свінгу *унеможлиблює* використання тих прийомів так званої хот-артикуляції, які базуються саме на мікровідхиленнях від надзвичайно строгої ритмічної пульсації. Отже, *поза відчуттям свінгу ці ефекти принципово не можуть бути реалізовані*. Аналогічно проблеми мають бути поставленими і стосовно ритміки О.М. Скрябіна.

У зв'язку з необхідністю втілення нової образної сфери, яка включає небачену досі в європейській музиці *концентрацію* витончено-чуттєвого і екстатичного начал, О.М. Скрибін значно активізує роль ритму. Разом з тим, в творах пізнього періоду неспокійно-наелектризована ритміка нерідко парадоксальним чином уживається із статичністю і своєрідною заклинальною остигатністю, що утаємничує природу скрибінських ритмічних новацій.

Ритмічна наелектризованість часто переноситься в якісно інший план — в сферу самого звука (фонізму), який зростається з ритмом, утворюючи темброритм. Вихід до темброритму дозволив композиторові переконливо втілювати складні образні сфери, зокрема відображати за допомогою музики "таємничі стихії всесвіту".

В пізньому періоді творчості композитора особливого значення набуває містико-релігійна образність, котра часто реалізується за допомогою імітації звучання, за виразом самого О.М. Скрибіна, "містичних дзвонів". Слід ще раз зазначити: специфіка дзвонового звучання мала неабиякий плідний вплив на скрибінські пошуки синтезу тембру і ритму.

За думкою В.М. Ільїна, "у дзвонах обертони звучать надзвичайно голосно і внаслідок цього створюють не тільки відповідний тембр, але і характерні обертонні дисонуючі гармонії. Різна вага і розмір [колоколу як фізичного об'єкту — В.Д.], та інші чинники в наборі дзвонів дають і різні комбінації обертонів, при збереженні тонів пануючих. Цим обумовлюється і єдність художнього задуму, що проходить через всю музику даного набору дзвонів. Цю музику можна назвати ритмообертоною або ритмотембровою. Відзначимо, до речі, що єдність досягається могутньою масою великого дзвону, який рідко звучить на сильних долях такту; він грає роль аналогічну педалі або органному пункту (особливо в тому випадку, якщо виразно звучить певний тон, чого, втім, перебільшувати не слід). Дзвін завжди має бути, так би мовити, обертоном розстроєним. Також має бути обумовленою цією розстроєністю і так звана пульсація — тобто значні коливання і гуркоти звуку. Все це посилюється і оживотворюється ритмом, динамікою і агогікою" [4].

Підкреслимо: важливої ролі у фактурі О.М. Скрибіна набуває, за термінологією В.М. Ільїна, "обертонно розстроєний" остинатний бас, якому притаманна своєрідна пульсація. Така пульсація, в свою чергу, змінює темброву забарвленість звучання басу. Привертає увагу відзначена В.М. Ільїним особливість вживання такого басу: він майже ніколи не подається на сильній долі. Симптоматично, що у О.М. Скрибіна спостерігається така ж трактовка. Пригадаємо в цьому зв'язку Дев'яту сонату, зв'язуюча і заключна партії якої, вельми тривалі в часі, цементуються остинатним тритоновим гуком (мі — сі-бемоль); побічну партію в репризі Сьомої сонати тощо. Під час прослуховування пізніх творів (особливо сонат) композитора створюється ілюзія постійного гармонічного оновлення. Насправді ж один і той же гармонічний остов (як правило, з тритоном в басу) витримується як мінімум декілька тактів, а тривалість і змінність звуку в часі (що згодом стане характерною ознакою електронної музики [див. 3, с. 85]) забезпечують в першу чергу верхні шари фактури, котрі мелодико-ритмічними засобами "розквітчують" фактуру і обумовлюють її внутрішню нестійкість (як своєрідний аналог обертової пульсації дзвонів).

Крім вищезазначеного, звучність дзвонів не завжди реалізується як наслідування власне їхнього специфічного фонізму, — і згодом сам принцип темброритмічного взаємозв'язку відокремлюється від природи дзвонів і часто використовується як самостійний. Це притаманне деяким сторінкам творчості О.М. Скрибіна.

У деяких статтях підкреслюється синтез звуку і пластики в музичній поетиці О.М. Скрибіна [див., наприклад, 1]. Але, оскільки відображення пластики засобами музики існувало ще з давніх часів, постає питання: чим власне скрябінський синтез відрізняється від того, який можна зустріти, наприклад, в багатьох сторінках спадщини П.І. Чайковського? Адже і П.І. Чайковський, поза сумнівом, володів просто феноменальним відчуттям музичної пластики.

Роз'яснення характеру саме скрябінського синтезу ми не зустріли в жодній із статей. Тому буде доцільним з'ясувати наступне. У попередників О.М. Скрибіна ритм переважно

зберігає прив'язаність до часової сітки, а пластика за своєю природою щільно пов'язана з танцювальністю.

У О.М. Скрибіна ж ритм переважно зосереджено не стільки на імітації якихось зовнішніх, переважно танцювальних, рухів, скільки на характері внутрішньої пластики власне виконавського апарату піаніста. Ця пластика складним чином поєднується з тембровим слуховим відчуттям і детермінує виконавську інтерпретацію.

Перехід до пластичної і, ширше, тембрально-пластично забарвленої ритміки вимагає від виконавця абсолютно нового її відчуття і тлумачення. З одного боку, все ще повинна зберігатися ритмічна скоординованість щодо самостійних масштабнотематичних структур — інакше почнеться розпад форми. Крім того, строгий ритмічний каркас повинен бути присутній як необхідне начало, котре існує у свідомості виконавця. У протилежному випадку, тобто при відсутності такого каркасу, наступить ритмічна анархія і аморфність. З іншого ж боку, оскільки *ритм підкоряється фонізму*, це з погляду виконавця вимагає *тембропластичної* інтерпретації ритму. Ритм починає відображати не час, а тембрально забарвлений простір — тембропластику (звернемо увагу, що тембр розуміється О.М. Скрибіним не як щось застигле, а як своєрідні "рухомі форми" [1, с. 333]. За виразом самого композитора, "звук змінюється... від якогось психічного зрушення, відчуття" [6, с. 267]).

Тріоль перестас бути у О.М. Скрибіна тріоллю, а квінтоль — квінтоллю в звичному для європейського розуміння значенні. Тобто це вже не ритмічні групи, а групи виконавських (саме виконавських, в даному випадку піаністичних) відчуттів, кожне з яких окремо абстраговане від власне музичного часу. При цьому всі разом вони мають *протистояти* строгому метру, що існує в свідомості виконавця та слухача. *Осягати* таку ритміку слід через виконавську пластику (пластику не стільки як зовнішній жест, скільки внутрішнє відчуття), а не через ретельне ритмічне підрахування.

Зважаючи на все викладене, можна дійти наступних висновків:

- В композиторській творчості та виконавській поезії О.М. Скрябіна ритмічна наелектризованість переноситься в сферу власне звука (фонізму), який зростається з ритмом, утворюючи темброритм.

- Ритм починає відображати не стільки час, скільки своєрідну пластику виконавського жесту. Цій пластичності О.М. Скрябін надає неабиякої значущості. Вона, відповідно до його творчим настанов, є посередньою ланкою між власне виконавськими відчуттями і темброритмічною організацією звукової матерії.

- У зв'язку з тим, що в творчості композитора спостерігається надзвичайне зближення елементів музичної мови, яке приводить до появи комплексних величин (гармоніємелодії, гармоніємбру, темброритму), ритм при вивченні музичної мови О.М. Скрябіна не можна розглядати відокремлено від інших елементів, бо це може призвести до хибних теоретичних узагальнень.

- Скрябінську ритміку, оскільки вона відображає власне характер пластики, також принципово не можна розглядати у відриві від власне виконавського аспекту.

Література

1. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства / Н. Виеру // А.Н.Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения (1872-1972). — М.: Советский композитор, 1973. — С. 320-343.
2. Гунст Е. А. Н.Скрябин и его творчество / Н. Гунст. — М, 1915.
3. Загерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция / В. Загерацкий // Музыкальная академия. — 2003. — №2. — С. 77-89.
4. Ильин В. Эстетический и Богословско-литургический смысл колокольного звона [Электронный ресурс]: Академия тринитаризма / В. Ильин. — Режим доступа: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0210/005a/02020000.htm>
5. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. Месхишвили. — М.: Советский композитор, 1981. — 272 с.
6. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Сабанеев. — М., 1925.
7. Скребков С. Об агогике скрябинского исполнения / С. Скребков // А. Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. — М.-Л., 1940. — С. 213-215.
8. Термен-центр. Центр электроакустической музыки [Электронный ресурс]: По материалам брошюры "Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а) 1921-1926".

Муз. сектор Гос. издательства. — М, 1926. — Режим доступа: <http://www.thereimin.ru/center/gimn.htm>

9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.

10. Чинаев В. Из традиции в будущее / В. Чинаев // Музыкальная академия. — 1993. — №4. — С. 191-194.

УДК 78.071.1: [787.2.087.2: 786.2] (430)

Э. Куприяненко

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ТЕМЫ ГЛАВНОЙ ПАРТИИ I ЧАСТИ СОНАТЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ES-DUR OP.120 №2 В КОНТЕКСТЕ НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ТЕМАТИЗМА ПОЗДНЕГО БРАМСА

Статья посвящена одной из ключевых проблем исполнительской трактовки камерно-инструментальных сочинений позднего Брамса — интерпретации их тематизма. На основании данных исследований в этой области (К. Гейрингер, Е. Царева, И. Храмова и др.), а также на общеметодологических принципах интонационного анализа (Б. Асафьев, Л. Мазель и др.) в статье делается вывод об особой природе брамсовского инструментального тематизма, его внутренней художественной емкости и потенциальной поливариантности. В этой связи "концентратом" подобных качеств выступают темы главных партий сонатных экспозиций первых частей, одна из которых и анализируется в указанных аспектах с акцентуацией на проблемах интерпретации.

Стаття присвячена одній з ключових проблем виконавського трактування камерно-інструментальних творів пізнього Брамса — інтерпретації їх тематизму. На підставі даних досліджень в цій області (К. Гейрінгер, О. Царева, І. Храмова та ін.), а також на загальнометодологічних принципах інтонаційного аналізу (Б. Асаф'єв, Л. Мазель та ін.) в статті робиться висновок про особливу природу брамсівського інструментального тематизму, його внутрішню художню ємкість і потенційну поліваріантність. В зв'язку з цим "концентратом" подібних якостей виступають теми головних партій сонатних експозицій перших частин, одна з яких і аналізується у вказаних аспектах з акцентуацією на проблемах інтерпретації.

The article is devoted to problems of carrying out interpretation of the chamber-instrumental work of Brahms are interpretations of their theme. On

the basis of these researches in this domain (K. Geyringer, E. Zcaryova, I. Hramova and other), and also on generalmethodological principles of intonation analysis (B. Asafev, L. Mazel and other) in the article conclusion is drawn about the special nature of Brahms's instrumental theme. The themes of main parties of sonatas displays of the first parts come forward the "concentrate" of similar qualities, one of which and is analysed in the indicated aspects with accentuation on the problems of interpretation.

В исследованиях брамсовского стиля достаточно значительное внимание уделяется особенностям тематизма и тематического развития в сочинениях разных жанров ([4], [10], [11], [12]). Однако эти наблюдения относятся чаще всего к крупным формам, прежде всего — симфониям, инструментальным концертам. В меньшей степени исследована общестилевая и жанрово-специфизированная сторона тематизма в камерно-инструментальных жанрах, в частности, интересующих нас Сонатах для альта и фортепиано. **Целью** настоящей статьи является анализ одного из таких тематических комплексов — темы главной партии первой части Сонаты № 2 Es-dur op. 120. На наш взгляд, в этой теме сконцентрированы методы подхода Брамса к тематизму сонатного типа, претворяемого в поджанре альтово-фортепианного дуэта. К тому же, рассматриваемая далее тема — исходный момент и интонационный источник практически всех тематических образований как в первой части, так и во всем цикле. Сквозное тематическое "движение" в брамсовской форме связано с особой трактовкой принципа производности контраста, значительно отличающегося от классицистских канонов. Отсюда вытекает новизна постановки вопроса о брамсовском тематизме, рассматриваемом, к тому же, через исполнительскую трактовку темы.

Соната Es-dur для кларнета или альта и фортепиано op.120 — одно из последних сочинений Йоганнеса Брамса, завершающее слово в одном из любимых композитором жанре — камерно-инструментальной музыке. После этого Брамсом были написаны лишь "Четыре строгих напева" для баса op. 121 и своего рода завещание композитора — "Одиннадцать хоральных прелюдий" для органа op. 122. Такого рода обращение к "баховским" жанрам в конце творческого пути далеко не случайно и указывает на то

отношение и особое место, которое занимает Бах в брамсовском стиле.

Примеров подобной ретроспекции, когда в конце жизни тот или иной композитор обращается к творчеству своих великих предшественников, вообще немало в мировой музыкальной литературе. В частности, она имеет место в последнем сочинении Д. Шостаковича — Сонате для альты и фортепиано ор. 147. В беседе с исполнителем альтовой партии Ф. Дружининым (премьера Сонаты состоялась уже после смерти автора) Шостакович указывает на отражение в третьей части этого произведения (*Adagio*) влияния бетховенской философской лирики и даже называет возможный подзаголовок части — "Памяти великого композитора Бетховена". Ведь в качестве основы тематизма в этой части Сонаты фигурирует ритмоинтонационное зерно из первой части Сонаты №14 для фортепиано ("Лунной"). Помимо этой цитаты в музыке альтовой Сонаты достаточно определенно присутствуют интонационно-стилевые реминисценции музыки других почитаемых Шостаковичем композиторов — Г. Малера и А. Берга. Как замечает по этому поводу Б. Тищенко, у Шостаковича эти "цитаты и музыкальные намеки" носят этический характер. Это знак смиренного преклонения перед теми, кому он "предоставляет слово" [9, с. 87].

Аналогичную тенденцию можно обнаружить в названных выше опусах позднего Брамса, включая и *Es-dur*-ную альтовую Сонату ор. 120. И хотя в ней прямых заимствований в виде цитат или даже стиливых аллюзий (термин Ал. Шнитке) нет, присутствие "баховского духа" вполне ощутимо как в самом тематизме, так и в приемах его развития. Разумеется, все это пропущено сквозь призму не только личностного брамсовского начала, но и через классико-романтическую традицию, в которой доминируют лирико-драматическое и трагическое начала, причем последнее проявляется в скрытом, не явно обнаруживаемом виде.

В этом смысле в позднем творчестве Брамса осуществляется связь времен, подводится своего рода итог не только его собственного творческого пути, но и целой эпохи, которую он фактически завершает своим творчеством. В широком смысле —

это эпоха классицизма как ведущего течения европейской музыки XVIII-XIX веков. И хотя сам этот классицизм исторически и стилистически неоднороден, поскольку именно в его рамках формируются и включаются в единый процесс черты новой эстетической системы — романтизма, общность здесь явно налицо.

Что касается Брамса, то его привлекла в Бахе в первую очередь высокая этическая направленность музыки, гармония мысли и чувства, волевого начала и светлой лирики. В этом смысле "баховское" особенно ощущается в брамсовских сочинениях позднего периода, в направленности лирики, приобретающей не просто просветленный, а философско-созерцательный характер. В этой связи один из наиболее известных исследователей творчества Йоганнеса Брамса Е. Царева отмечает, что "лирика характеризует весь облик художника. Именно в этом проявляется глубокая и закономерная связь Брамса с романтизмом, он выступает как подлинный преемник и наследник Шумана". И далее: "Брамс вернулся к большей простоте и обобщенности классического искусства (в первую очередь, Баха — Э.К.), обогащенный глубоким и тонким психологизмом — завоеванием романтиков" [12, с. 20].

Однако этим не ограничивается Брамс в стилистике своих сочинений позднего периода. Для него всегда эталоном художественной глубины и конструктивного совершенства был и оставался Людвиг ван Бетховен. В позднем творчестве, в частности в названных выше сочинениях, Брамс делает акцент не на драматически-действенной, а на лирико-философской составляющей бетховенского стиля. Как справедливо отмечает Е. Царева, в этот период "... еще ближе Брамсу философская лирика Бетховена, заключающая в себе — даже в самых романтических предвидениях — веру в разумность существования мира и жизни. Брамс как бы подхватывает бетховенское "Es muß sein" ("так должно быть"), вступающее порой в противоречие и с полными грусти, глубокой меланхолии элегическими образами его лирики, и со взрывами отчаяния" [12, с. 20].

Третьим источником, органично вплетенным в стилистику сочинений позднего Брамса, является современный ему

романтизм, связанный с именами и творчеством Шуберта и Шумана. Именно их стилевые "знаки" окрашивают в романтические тона классицистские конструкции форм поздних опусов композитора. Именно романтические влияния субъективизируют бетховенскую по духу лирико-созерцательную основу их медленных частей, лирически обогащают его классические по принципам драматургии сонатные *allegri*, придают отмеченные выше романтические черты строгим "фресковым" образам баховских по генезису хоралов.

В целом, как отмечают многие исследователи, например К. Гейрингер [4], достижения Брамса в области интересующих нас здесь камерно-инструментальных жанров можно рассматривать в свете бетховенских (воспринятых как бы через призму баховских), но больше шубертовских традиций. Ведь как продолжатель Бетховена в этом плане Брамс выступает, прежде всего, в композиционно-драматургической сфере, в использовании тех моделей камерно-инструментальных циклов, которыми в совершенстве владел Бетховен как представитель классицистской музыкальной традиции.

Характеризуя с рассматриваемых выше позиций Сонату №2 ор. 120, прежде всего отметим высокую концентрацию внутренней звуковой энергии с одновременным установлением характерного для Брамса равновесия эмоционального и рационального начал. Именно поэтому разнообразное и мастерское использование тембрально-колористических приемов сочетается с гармоничной структурной законченностью всей композиции.

Характерной особенностью Сонаты *Es-dur*, если сравнивать ее с Сонатой *f-moll* этого же опуса¹, является, на наш взгляд, большее внимание к рационально-архитектоническому началу, что выражается в четких схемах синтаксических конструкций и логике тональных планов. "Романтическое" начало сосредоточено здесь лишь в самом тематизме и представлено на уровне драматической лирики. Этико-философский, "баховский" по духу смысл, заложенный в ней изначально, приводит к иному по сравнению с Сонатой №1 наполнению интонационного процесса. Возникающий в стадии экспонирования драматизм, вспышки сильных страстей вскоре как бы угасают, растворяясь в

¹ См. статью автора об этой Сонате [5].

лирической интонационной сфере. Если в Сонате f-moll можно говорить о философской просветленности отдельных ее страниц, к примеру, коде первой части и второй части целиком, то Соната Es-dur проникнута насквозь отмеченным выше настроением, которое проявляется достаточно отчетливо. Вместе с тем музыку Сонаты №2 с ее предшественницей Сонатой №1 op. 120 роднит общая для брамсовского стиля эмоциональная сдержанность в сочетании с глубоким внутренним драматизмом. В данном случае эти качества окрашиваются не только в отмеченные выше лирико-созерцательные тона, но и включают в себя элемент некоего трагизма, свойственного в целом позднему периоду творчества композитора. Также произведения объединяет интенсивность сквозного тематического развития (особенно это ощутимо во второй Сонате), насыщенность и напряженность гармоний, подчеркивающих и усугубляющих яркость мелодических образов. В частности, гармоническая сторона Сонаты №2 привлекает внимание не только своей цельностью в сочетании с рельефной выразительностью в отделке деталей, но и своим новым значением даже для самого Брамса. Она часто уже непосредственно участвует в создании образа. Это, по существу, — неоромантическая трактовка гармонии, которая, говоря словами С. Скребкова, становится уже не средством, а целью музыкально-образного становления. Выражается это, в частности, в эллиптических оборотах, неожиданных модуляциях, "атипичных" тональных планах в цикле и внутри его частей, новом качестве фактурных решений в создании фактурно-гармонических комплексов, соответствующих образному смыслу.

Новая роль гармонии не могла не повлиять и на мелодику, обретающую здесь новую специфику. Наряду с протяженными мелодическими конструкциями кантиленного типа Брамс в своих поздних опусах, в частности, в рассматриваемой Сонате, широко использует тип барочной (баховской, по существу) мелодики, связанный с наличием тематически рельефного ядра и его последующего развертывания. Тенденция к полифонизации ткани в ансамблях позднего Брамса предполагает именно этот тип мелодики, хотя, в отличие от Баха, Брамс применяет его не

последовательно, а в сочетании с кантиленной гомофонией песенного типа.

И в мелосфере, таким образом, Брамс выступает как преемник и продолжатель общих традиций позднего барокко и классицизма, окрашенных влиянием песенной романтической стихии. В этом смысле он наследует линию песенного тематизма Франца Шуберта, вплоть до прямых ассоциаций на уровне тематизма.

Многие темы альтовой Сонаты №2 Es-dur вполне укладываются в стилистические рамки шубертовского "песенного" тематизма, тем более, что сам Брамс неоднократно подчеркивал свой интерес к немецкой и, шире — европейской песне и стремился постичь ее дух. Ведь ему принадлежат знаменитые слова: "Народная песня — мой идеал".

Данные слова нельзя понимать буквально, поскольку Брамс сознательно избегает прямого цитирования народно-песенных образцов. Его темы-мелодии имеют ярко выраженный оттенок своеобразной лирической ностальгии, о чем говорит один из известных исследователей творчества Брамса Р. Спехт по отношению именно к его поздним камерно-инструментальным сочинениям. Он характеризует их, как "песни его (Брамса — Э.К.) часов одиночества" [9, с. 92].

Однако песенным лиризмом образный строй музыки Сонаты №2 не исчерпывается. Она более глубока и масштабна по своим жанрово-интонационным истокам. Речь идет, в частности, об особой роли жанрового начала, связанного с декламационностью, своего рода авторской речью "от первого лица". Таковы темы побочной партии в первой части (цифры 1, 3, 6) и во второй (цифры 1, 5), о которых подробнее пойдет речь далее. Обращает на себя внимание и мало характерное для предыдущего этапа брамсовского творчества разнообразие мелодических образов, которые при внешней несхожести в процессе развития сближаются, модифицируются вариантным путем. Если у Шуберта песенные темы в сонатных формах, как правило, сохранены в своем первоначальном облике, то у Брамса они постоянно обновляются за счет обнаружения внутри самих тем контрастных элементов, на основе которых и строится мотивная разработка материала.

Одна и та же тема при такой технике развития может менять свой образный строй. Будучи в начале, например, средоточием лирической созерцательности, тема уже внутри себя может приобрести новые образные черты — драматизма или эмоциональной патетической обостренности.

Господствующим жанровым началом во второй Сонате является лирика. Она, в свою очередь, отличается многообразием образно-смысловых нюансов. Такая многогранность в трактовке общего лирического состояния образности является, в частности, характерной чертой первой части *Allegro amabile*. Тематизм этой части весь без исключения как бы произрастает из первой темы главной партии. Внутренние контрасты, которые здесь едва намечены, становятся далее источником, по существу, монотематических преобразований.

Однако, в отличие от листовского монотематизма, основой этих преобразований у Брамса является не жанровое обновление темы, а раскрытие внутренних возможностей ее сегментов как основы для построения новых тем, генетически связанных с общим источником.

По мысли Е. Царевой, в данном случае налицо типичная для поздних сочинений Брамса замена варьирования, основанного на принципе измененного повтора, методом вариантного обновления материала, основанного на его качественном переосмыслении, не исключающим и мотивную разработку. Варьирование для Брамса, — отмечает Е. Царева, — средство исчерпать до дна одно настроение, один образ, осветив его с разных сторон, выявить его психологический подтекст [12, с. 30]. Для этого композитор использует различные приемы в духе романтической школы, включая ладогармонические варианты темы и ее сегментов (перегармонизация), мелодико-фактурные (мелодическое или смешанное мелодико-гармоническое фигурирование), ритмические (изменение рисунка ритма и собственно ритмическая фигурация), собственно фактурные (полифонизация гомофонных фрагментов путем внедрения подголосков, контрапунктов и др., вплоть до имитационных приемов).

Весь этот комплекс приемов Брамс применяет последовательно и не ограничивается каким-либо одним из них. В

результате вместо варьирования или наряду с ним, через смену связанных с различием его форм качественным преобразованием смыслов образуется вариантность как основа композиционной логики, что не противоречит сонатному принципу производного контраста и сквозного развития.

Отдельно нужно сказать и о тональности этого Allegro — Es-dur — одной из излюбленных Брамсом тональностей классицистских камерно-инструментальных ансамблей и инструментальной музыки в целом. Если судить по наиболее ярким случаям применения этой тональности у венских классиков, то обнаруживается ее достаточно устойчивая связь с образами действительного, даже героического, или объективно-игрового характера. Достаточно вспомнить Третью симфонию Бетховена, а также "Кегельбанное" Трио Моцарта¹. У Брамса эта тональность, которую Римский-Корсаков в свойственной ему "программной" манере называл тональностью "городов и крепостей", трактуется в несколько ином интонационном ключе. В эпилоге творческого пути Йоганнеса Брамса эта тональность имеет другое значение и характеризует, в первую очередь, сферу объективных лирических образов, связанных с жанровостью разнообразного типа, созерцательностью, пленэрностью в широком смысле этого слова. Использование тональности Es-dur позволяет композитору как бы объективизировать субъективное лирическое начало и его внутреннюю экспрессию, заложенную в Es-dur-ных темах.

Это соотношение тональности и ее образного "наполнения" представляется важным для исполнительской трактовки Сонаты. Ведь такого рода темы, как показывает анализ, содержат одно из глубинных свойств брамсовской музыки. Они отличаются внутренней напряженностью, не переходящей, однако, в открытый эмоциональный пафос и порыв, а также в "чистую" звукопись.

Итак, рассматриваемая тема главной партии Allegro отличается песенным характером, но песенность эта — особого свойства. Жанровый исток здесь как бы пропущен сквозь призму лирической созерцательности с элементами эмоционально

¹ См. статью автора об этом Трио [6].

насыщенных, по существу, декламационных оборотов, выступающих в функции авторских комментариев.

Указанные особенности темы необходимо иметь в виду, прежде всего, и исполнителю-альтисту. Это касается *vibrato*, которое в данном случае должно быть достаточно частым и интенсивным, чтобы подчеркнуть внутреннюю динамику темы-мелодии. При этом, учитывая общий лирический тонус темы, нужно стремиться к прозрачному и светлому общему колориту звучания, что предусмотрено композитором в регистровке. Для альты данный регистр является достаточно высоким (диапазон мелодии — es^1-as^2).

Следующий важный момент — мотивно-интонационный комплекс, составляющий данную тему. Все его основные интервалы и ритмы "микроинтонации" несут определенную смысловую нагрузку и в связи с этим должны быть рельефно выявлены.

Отметим, что принцип мотивной работы, избранный здесь автором, несколько необычен для более ранних сочинений самого Брамса. Брамс достаточно редко пользуется подобной техникой на стадиях экспонирования материала. В данном же случае этот принцип изначально доминирует.

Речь идет о том, что, выявляя основные опорные ступени темы-мелодии, он каждый раз находит для них новое интонационное окружение. Так, в начале первого такта основной звук тоники *Es-dur* — "es" — сразу же опеваается окружающими его вводными звуками "d" и "f". В конце такта к ним присоединяются два новых звука "g" и "c", подготавливающие появление нового мелодического устоя — "as", вступающего с сильной доли следующего такта. Здесь обращают на себя внимание два момента. Во-первых, новый ладомелодический устой опеваается и подготавливается вариантно, по сравнению с первым, поскольку если "g" — нижний вводный звук к "as", то "c" — его верхняя медианта — тяготеет в "as" как доминантовая секста, а не квинта, как в первом варианте "f"-*"es"*. Кроме того, легко заметить секундовую связь "g" и "c" со звуками терцового окружения тоники "es" — "d" и "f". Композитор на протяжении всего двух тактов демонстрирует, таким образом, внутреннюю производность, как бы разрастание мелодического состава темы

по концентрическому типу последовательного расширения интервального диапазона, используя вариантно-попевочный метод. Благодаря этому типичная для Брамса секвентность становится не простой, а вариантной.

Если продолжать анализировать тему в заданном направлении, то обнаруживается ее дальнейшее разрастание и расширение интонационного состава интервалики мелодии. Начиная с затактовой восьмой второго такта ритмический рисунок дважды повторяется. Изменения, происходящие в третьем секвенционном звене, приобретают в дальнейшем драматургическом развитии особое значение. Именно этот восходящий ход на дециму (f^1 и as^2) в тактах 14-15 станет интонационной основой первого эпизода, эмоциональный тонус которого — лирико-драматический.

Таким образом, в результате недолгого волнообразного развития тема-мелодия главной партии *Allegro* приходит к достижению своей первой вершины, являющейся ее интонационно-фонической, нежели смысловой кульминацией.

Предпринятый выше краткий анализ интонационно-мелодического строения темы главной партии исполнительски целесообразен, так как он поможет глубже понять особенности музыкальной речи Брамса именно в этой Сонате. Ансамблистам необходимо выбрать адекватные смыслу темы исполнительские приемы, включающие фразировку, динамику, агогические нюансы, а также специфические ансамблевые средства, в частности, звуковой баланс партий и его смену.

Так, говоря о функции аккомпанемента в фортепианной партии, сопровождающей солирующий альт, отметим некоторые его особенности. В первую очередь обращает на себя внимание в целом достаточно редкое для Брамса упрощение его фактуры. Мерное, плавное, как бы колышущееся чередование восьмых, усиленное удвоением баса и постепенно восходящее движение призваны не только оттенить альт, но и придать музыке ощущение умиротворенности и покоя.

Пианисту необходимо учесть эти моменты, для чего следует обратить внимание на доминирующее и в теме, и в аккомпанементе легато, являющееся здесь основным ансамблевым

штрихом. Восьмые желательны пластично, как бы бесшовно чередовать, передавая их из левой в правую руку и сохраняя легатную волнообразность общего движения. На фоне исполненного таким образом фортепианного сопровождения тема, звучащая у альты, приобретет необходимые ей здесь свойства мягкой элегичности и светлой печали.

Далее (т. 11-14) Брамс модифицирует ритмическую основу первых четырех тактов темы. На смену плавной "текучести" восьмых приходит новый видоизмененный ритмический рисунок, представленный в той же гармонизации. В рассматриваемом четырехтакте ансамблистам порой нелегко распределить функции "соло — сопровождение". Музыкальный материал в виде коротких попевочных реплик, звучащих у альты и в партии правой руки пианиста, не относится к сольному. Поэтому проведению темы в партии левой руки пианиста, где звучит, как отмечалось, собственно тема-мелодия, следует придать необходимую рельефность.

В фактуре данного эпизода налицо три пласта звучания — прозрачные фигурации в высоком регистре в партии правой руки пианиста, нейтрально-дополняющий подголосок у альты и фигурационный материал в достаточно низком регистре, звучащий в партии левой руки фортепиано глубоко и насыщенно, несмотря на нюанс *piano*.

Главная задача для исполнителей здесь будет заключаться в установлении пропорционального звуко-динамического баланса, при котором главенствующую, сольную функцию должен выполнить тематический материал. Исполнителям в этом эпизоде важно также без ущерба для указанных выше фоновых элементов, призванных оттенить и подчеркнуть этот рельефный фактурный компонент, едино и цельно вести общую мелодическую линию, плавно соединяя чередующиеся реплики фоновых партий и добиваясь подобия общего *ансамблевого легато*.

Рассматриваемые такты 11-14 служат своего рода связкой, в которой интонационное зерно подвергается активным, действенным изменениям, приводящим далее к появлению нового проведения тематического материала в новой интонационно-фактурной модификации.

Основой следующего построения (такты 14-21) служит материал середины темы главной партии. Сопоставляя оба этих мотива, Брамс внедряет внутренний контраст в сонатную форму, что в целом свойственно классицистскому сонатному мышлению. И если в рамках первоначального изложения этот контраст специально не подчеркивается, то в рассматриваемом проведении второго элемента темы его внутренний потенциал полностью реализуется. Из певучего и спокойного (первоначальное проведение) этот фрагмент темы преобразуется в действительно-активный, энергичный и даже романтически-страстный.

Такая смена характера этого образа произошла благодаря ряду модификаций, прежде всего, фактурных. Это — октавно-терцовые удвоения излагавшейся ранее одногласно мелодической линии, более высокий регистр, перенесение элемента темы из партии альты в партию фортепиано, резкая смена динамики (здесь композитор впервые с начала сонаты вводит динамику *forte*), наконец, имитационность, заключающаяся в каноническом проведении тематического элемента в партии левой руки фортепиано в нижнюю дуодециму.

Все эти средства создают многозвучность и масштабность ансамбля и знаменуют собой первую кульминацию в развитии материала главной партии непосредственно перед новым вступлением альты с материалом первого элемента темы.

Характерной особенностью тематизма этой Сонаты является вообще сравнительно недолгая протяженность такого рода образно-психологических состояний, как в рассмотренном выше эпизоде. Так, уже в тактах 19-21 путем своеобразного композиционного решения — смещения всего музыкального материала в нижний регистр с одновременным укрупнением ритмического рисунка — происходит разрядка, своего рода снятие эмоциональной напряженности. Однако основной тематизм, изложенный в партии альты, как раз отличается противоположными особенностями — высокий регистр, ритмическая отчетливость интонаций. Такты 18-21 представляют определенную сложность в исполнительском аспекте именно для альтиста. Высокий "градус" эмоционального напряжения, реализованный в "опасном" высоком регистре при ярком динамическом сопровождении (*forte*) — эти

составляющие музыкального построения предполагают достаточно мастерский уровень владения инструментом. Чтобы избежать резкого и "кричащего" звучания на струне "ля", рекомендуем располагать смычок на струне чуть дальше от подставки (ближе к грифу), контролируя пластику и эластичность мышечных ощущений в правой руке. Целесообразно продумать и соотношение долей в непростой ритмической схеме. При чередовании восьмых, триолей, шестнадцатых важно цельно и легатно провести мелодическую линию, не разбивая ее для удобства исполнения на опорные сильные и относительно сильные доли.

Выводы

Необходимые для интерпретации брамсовской музыки средства связаны, таким образом, с ощущением соразмерности формы в деталях, красоты и качества звучания, логикой агогических нюансов и балансом в динамической шкале. Этот спектр задач неизбежно возникает в Сонате №2. Предпринятый выше анализ "главного участка" в ее драматургии — темы главной партии, при соответствующих коррективах, экстраполируется и на весь тематический облик композиции.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — 376 с.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. — М., 1981. — 215 с.
3. Галь Ганс. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. — М.: Радуга, 1986. — 480 с.
4. Гейрингер К. Йоганнес Брамс. — М., 1965. — 432 с.
5. Куприяненко Е. Проблемные аспекты альтернативного прочтения Сонаты Й. Брамса f-moll, op. 120 // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип. 15. — Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. — С. 120-127.
6. Куприяненко Э. Тріо Es-dur В.А. Моцарта (KV. 498) як один з етапних творів у розвитку і становленні музиканта-ансамбліста // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип. 17. — Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2006. — С. 59-73.
7. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1979. — 536 с.

8. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая. — М.: Музыка, 1990. — 526 с.

9. Понятовский С. История альтового искусства. — М.: Музыка, 1984.

10. Храмова И. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса. — Автореферат диссертации. — Киев, 1989.

11. Царева Е. Йоганес Брамс. — М, 1986. — 383 с.

12. Царева Е. К проблеме стиля Й. Брамса (из истории зарубежной музыки). — М.: Музыка, 1971. — С. 19-34.

УДК 781.68:371.214.114

В. Стогній

ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ ТА ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У СЕМАНТИКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ЗРІЗІ

На базе анализа нескольких произведений, написанных в сонатной форме в различные стилевые эпохи, рассматриваются проблемы интерпретации.

На базі аналізу кількох творів, написаних у сонатній формі у різні стильові епохи, розглядаються проблеми інтерпретації.

Through the analyse of few art-works, written in the sonata form in different style ages, the problems of interpretation are examined.

Мистецтво інтерпретації прямо пов'язано з розумінням стильової приналежності твору. Категорія стиля завжди була актуальна в мистецтві, так само як не втрачають актуальності питання взаємодії та узгодження стилю інтерпретації й стилю твору. Саме ця проблема є основним об'єктом дослідження даної статті та її головним завданням. Предметом дослідження й аналізу були обрані ансамблеві циклічні твори, що належать до різних історичних епох: В. Моцарт, "Соната для двох фортепіано ре мажор", Й. Брамс, "Соната для двох фортепіано фа мінор" і О. Гнатівська, "Концерт для фортепіано з оркестром № 4". Особливістю творів є подібність формотворчих принципів — усі вони написані у сонатній формі. Тому особливо цікавим є виявлення на прикладі вказаних творів специфіки перетворення

сонатності протягом XVIII – XXI ст., а також визначення стильових рис і характеристик творів. Оскільки кожний твір відображає естетичні, стилістичні, смислові орієнтири своєї епохи, то аналіз творів класичного, романтичного періоду і сучасності дозволяє виявити основні стильові критерії, естетичні установки, образну палітру вказаних періодів.

Розгляд проблеми на основі синтезу наробітків теоретичної літератури й власного досвіду педагогічної та виконавчої діяльності і є метою пропонованого дослідження. Наукова новизна даної роботи обумовлена розкриттям індивідуального досвіду розв'язання педагогічних та виконавчих проблем, пов'язаних із питанням узгодження інтерпретації та стилю, закладеного у творі.

Поза стилем жодний твір не існує і не може існувати, незалежно від його художньої цінності. Стиль у музиці, як і у всіх інших видах мистецтв, – це найвищий вид художньої єдності.

Можна говорити про інтернаціональний, національний, індивідуальний стилі, оскільки стиль являє собою складне, багатогранне явище. Ж.-Ж. Руссо розумів стиль як "відмітний характер композиції або виконання", що змінюється залежно від національних, індивідуальних, хронологічних факторів. С. Скребков указує, що у всіх випадках мається на увазі об'єктивна художня єдність – у музиці вона виявляється і в тематизмі, і в музичній мові, і у формотворенні, а також в образній будові творів, у творчих традиціях композитора, у його ставленні до життя, до слухачів, до виконавців. При цьому стиль розуміють і як характер твору, сформований композитором, і як інтерпретаційну характеристику, озвучену виконавцем. Те, що поняття стилю об'єднує художню творчість і виконавство, стверджує також А. Сохор. На думку М. Михайлова, стиль торкається всіх соціальних функцій музичного мистецтва, у тому числі й сприйняття. Саме у сфері сприйняття відбувається ідентифікація слухачем твору певного стилю (стилю епохи, певної національної школи, окремого композитора), якого він раніше не чув.

Як стверджує М. Михайлов, "один твір і навіть його фрагмент вміщують у собі ознаки часової, хронологічної приналежності

разом з ознаками приналежності до конкретного творчого напрямку (течії, школи), національної культури, індивідуального творчого стилю". Таким чином, кожному твору іманентно притаманні стильові ознаки. Очевидно, стиль знаходиться у прямій залежності від характеру, природи цих ознак. Уявімо, що ми чуємо музичний твір уперше і ні автор, ні назва твору нам невідомі. Однак ми можемо по комплексу певних рис, які є типовими для того чи іншого автора, жанру, часу, визначити стиль цього твору. Зрозуміло, що стиль при цьому встановлюється за формальними ознаками, а не за змістом, оскільки, щоб пізнати зміст, тобто образ, необхідно сприйняти всю композицію в цілому або хоч би якусь закінчену її частину. У той же час очевидно, що навіть одиничні такти твору можуть мати інтонаційну змістовність, вираження якої в конкретних формах і дозволяє встановити їх стиль. Звідси робимо висновок, що стиль у музиці визначається за ознаками змістовної форми або, інакше, форми, яка обумовлена змістом і має музично-образну виразність.

С. Румянцев розглядає стиль як явище семантико-образно-змістовного рівня, через що воно потребує звернення до проблем психології сприйняття музики, оскільки саме "у сфері сприйняття й відбувається реалізація того, що ми називаємо змістом музичного твору".

Кожний стиль має характерну, відносно стійку систему ознак. Ознаки ці — музично-виражальні засоби, притаманні даному стилю. До них належить сукупність елементів музичної мови, у тому числі принципи формотворення і композиційної структури. Специфіка стилю виявляється як у конкретно-інформаційному характері окремих виражальних засобів, так і в системі їх взаємодії. Будь-який стиль має певну стійкість ознак, але оскільки він є категорією, що історично розвивається, то правильніше все ж таки говорити лише про відносний характер цієї стійкості. Значна частина ознак будь-якого стилю не є його винятковим надбанням. Окремі елементи якогось стилю можуть переходити в інший стиль. Стильова спільність музичних явищ залежить від драматургічної значимості елементів стилю, від їх виражальної функції. Вирішальне значення має не стільки

спільність рис, скільки сталість їх взаємовідносин, тобто наявність певної системи стильових елементів.

В. Медушевський говорить ще про один структурний підрозділ стиля: про принципи об'єднання компонентів стиля, про особливі стилістичні знаки, про етапи стиля, про стильові розгалуження у творчості композитора.

У загальнотеоретичній літературі стиль виводиться із сукупності музично-виражальних засобів, які називаються стильовими ознаками.

Виходячи з вищевказаних визначень, можна констатувати крайню суперечливість поняття "стиль". Відзначаючи складність і багатозначність стильових елементів, Л. Мазель формулює такі положення: "окремі музичні засоби... не мають раз і назавжди заданих фіксованих виражально-смыслових значень: той самий засіб може застосовуватися в неоднакових за характером творах і сприяти дуже різним — навіть протилежним виражальним ефектам, кожний засіб має своє коло виражальних можливостей. Реалізація ж якоїсь із можливостей залежить... від того конкретного контексту, в якому даний засіб виступає" [2, с. 23-24]. Таким чином, стиль виступає як стійка система ознак, стильових компонентів і як категорія, що історично розвивається.

У "Сонаті Ре мажор для двох фортепіано" В.А. Моцарта відображені всі характерні ознаки класицизму — гармонічна ясність мислення, рівновага чуттєвого й емоційного начал, що поєднуються широтою і багатством реалістичного пізнання світу, гармонійність композиції, чіткість структур, заокругленість фраз, математична вивіреність форми. Сонатна форма має всі традиційні етапи: тональне співвідношення головної та побічної партій — тоніка, домінанта. Головна партія — в Ре мажорі, побічна — в Ля мажорі проводяться в експозиції. В репризі обидві теми в основній тональності. Коротка розробка заснована на темі побічної партії, для неї характерні активний тональний, секвенційний розвиток, нестійкість, наявність чотиритактового предикта й коди. При цьому відразу впізнаємо музику В.А. Моцарта: багатотемна експозиція, характерна для сонат Моцарта; тема головної партії багатоелементна: рішучі ходи по акордових звуках, тірати, організований мобілізуючий ритмічний

малюнок, галантні вокальні інтонації, гамовидні пасажі, арпеджіо. Вказані елементи, незважаючи на те, що вони кардинально відрізняються, взаємно доповнюють один одного. Спільні форми руху компенсують початкову тематичну щільність. Суперечливі компоненти є складовими унікального моцартівського синтезу, оскільки така тематична дрібність не порушує динаміки твору.

Настільки ж багатоелементною є й побічна партія. Розробка невелика, що характерно для сонат Моцарта, оскільки динамізм розвитку вже включений у експозицію, заснований на постійному оновленні. Таким чином, Моцарт є провісником зміщення функцій розділів сонатного Allegro, що потім стає стильовою рисою Л. ван Бетховена.

"Соната фа мінор для двох фортепіано по квінтету" Й. Брамса є оригінальним авторським перекладенням фортепіанного квінтету. Слід зазначити, що перекладення не характерні для Брамса. Винятком є "Угорські танці". Ансамблеві камерні жанри (квартети, квінтети струнні й фортепіанні), починаючи з XVIII ст., вважалися інтелектуальними, високими жанрами, були осередком філософського початку. Ансамблі будувалися на тонкому нюансуванні, грі фарб, самостійності мелодійних ліній. Зробивши перекладення квінтета, Й. Брамс не просто створив новий звуковий колорит, а дав твору нове життя. Перекладення для двох фортепіано — самостійний варіант твору, в якому зміна тембрового забарвлення надає сонаті більшої стриманості, суворості, вагомості, концептуальності. На зміну лінійному руху голосів приходить повнозвучна, насичена темброво-однорідна фактура. Соната демонструє інший етап розвитку сонатного Allegro, романтичний, що суттєво виявив себе у другому десятиріччі XIX століття. В XIX столітті романтизм був явищем історично новим і разом з тим виявляв глибокі спадкоємні зв'язки з музичною класикою. В музиці романтизму безроздільно панує почуття, тому в ній знаходить свою найвищу ціль творчість художника-романтика. Новими є досягнуті музикантами-романтиками лірична безпосередність і експресія, індивідуалізація ліричного висловлювання, передання психологічного розвитку почуття. Для музикантів-романтиків є типовим прагнення до безкінечних перетворень вихідної думки,

"безкінечного" розвитку. У творчості Й. Брамса романтична традиція відчувала могутній вплив класичної музики минулого. Брамс збагатив класичну форму новим, романтичним змістом. Драматизм музики Брамса спадкоємно пов'язаний з творчістю Л. ван Бетховена, пристрасний, напружений тон ліричної розповіді — з Р. Шуманом, бунтівливий пафос — із Р. Вагнером. У музиці Брамса поєднуються два полюси — вибухове начало й інтимна задушевна лірика широкого дихання. В цьому поєднанні класичного з романтичним у його ускладненому перетворенні полягає своєрідність творчості Брамса. Музиці Брамса властиво багатство відтінків, переходи від одного стану до іншого, співставлення і взаємозв'язок контрастних образно-емоційних сфер. Форма сонатного Allegro трактована з позицій романтизму: відсутні чіткі грані розділів, усі розділи наповнюються розробковістю. Так, головна партія викладена у тричастинній репризній формі з динамізованою репризою. В експозиції подано дві побічні партії, перша з яких починається у тоніці й таким чином порушує закони сонатної форми, а друга проходить у далекій тональності до-дієз мінор, за характером позбавлена ліричності, вона скерцозно-дійова, з'єднується з першою за принципом корінного контрасту. Заключна партія дається в Ре-бемоль мажорі — у тональності, енгармонічно рівній однойменній тональності сіс-тол! другої побічної партії. Тільки в романтичну епоху такий прийом дозволений, співставляються далекі тональності. Навіть за зовнішніми масштабними ознаками впізнаємо романтичну спрямованість до вільних розгорнутих композицій.

Заключна партія стає філософським узагальненням, відсторонюючи конфлікт, завершує перший етап розвитку. В заключній партії зберігаються скерцозні елементи другої побічної, які "пом'якшуються" у хоральному викладенні. Розробка починається розвитком головної партії. Хроматичний рух секундових інтонацій першої партії супроводжується затасними, настороженими зменшеними септакордами у синкопованому ритмі. Секундова інтонація *lamento* у висхідному русі — інтонація скорботи й надії — заявлена наприкінці експозиції та як епіграф починає розробку. Розробковий розділ відтворює порядок тем експозиції, що вказує на експозицію поемного типу, але при

цьому всі теми подаються у варіантному вигляді. Подібний прийом характерний для творчості Й. Брамса та є стильовою рисою Романтизму.

Головна партія в розробці проводиться в різних тональностях, подається у вигляді двох самостійних шарів, у яких угадується й імітаційний, і варіантний виклад. Характер головної партії набуває рис відстороненості, але зберігає внутрішній драматизм за рахунок спадних хроматичних ходів баса (ознака пасакалії) та насторожених акордів у партії другого рояля. Наростання тривоги "відсувається" побудовою хорального складу. Наступний етап розробки — розвиток першої побічної партії зі збереженням типу руху. Тема дається у переривчастому ритмічному русі побудови "запитання — відповідь". Частішання ритмічної пульсації, ущільнення фактури перетворюють схвильовану тему в драматичну, призводять до чергового емоційного сплеску, який знову "знімається". Третя хвиля — розвиток другої побічної партії. Скерцозна тема також трансформується у драматичну, оскільки остинатна тріольна пульсація сприяє накопиченню енергії та приводить до кульмінації фортіссимо в унісонному звучанні.

Подальший розвиток — предиктова зона з домінантовим органом пунктом, на який накладаються елементи заключної партії. Реприза передвіщається появою основного тематичного матеріалу у предиктовій зоні й виникає на кульмінації розробки. Таким чином, розробка складається з чотирьох етапів і послідовно розвиває всі теми експозиції, що образно трансформуються при збереженні драматичного матеріалу.

Реприза динамізована, теми скорочені у зв'язку з особливою концентрацією. Друга побічна не повертає основну тональність, звучить у фа-діз мінорі й лише у процесі розвитку відновлюється основна тональність. Широкий розвиток у зоні другої побічної та заключної партій компенсує скорочену головну і побічні партії. Реприза закінчується "таянням", відновленням хорової фактури. Стан умиротворення видається ілюзорним, оскільки повністю "руйнується" стрімкою драматичною кодою. Такий прийом — кода-крах — характерний для жанра балади. Вперше такий прийом був реалізований у творчості Шопена.

Вплив композиторів-романтиків, суворих класичних закономірностей, поліфонічної техніки бароко в індивідуальному авторському втіленні стають неповторними рисами стилю Брамса.

Фортепіанний концерт О. Гнатовської "До мажор" написаний для виконавців-початківців, витриманий у класичній формі сонатного Allegro, пронизаний світлим оптимізмом, бешкетництвом. Ознаки сучасного музичного мислення зосереджені в музичній мові: в характері тематизму, у складних дисонантних гармоніях, у різкому співставленні тональностей, у співставленні різних стилістичних витоків — вплив стилю С. Прокоф'єва, джазової музики (побічна тема — в характері блюзу, про що свідчать тоніка, субдомінанта). Головну партію характеризують прийом фортепіанної гри *martellato*, світла інтонаційна будова. Її ритміка асоціюється з військовим маршем, ударними інструментами, маленьким барабанчиком. Мінімальне мелодійне оформлення компенсується вольовою ритмікою. Проведення головної партії в оркестрі збагачується за рахунок гармонійного насичення. У зв'язку з проведенням теми в різних тональностях шляхом їх співставлення характер викладу стає все більш напруженим. Саме в цьому простежується романтичний спосіб подання матеріалу — вже в динамічному розвитку. На початку розробки головна партія змінюється до невпізнання: її звучання набуває таємничості, і, хоча ритмічний малюнок збережений, фактурний виклад теми змінюється. Ударне звучання "маленького барабанчика" набуває іншого музичного оформлення: змінений регістр, а головне, штрих легато докорінно перетворює характер головної партії.

Мелодизм головної та побічної партій інтонаційно зближений, проте це не заважає динаміці розвитку й перетворення, або трансформації обох партій у фанфарно-оркестрове звучання. Контраст їх звучання — в інтерпретації. Пісенність побічної партії протиставлена головній. Принцип розвитку побічної партії — в розгортанні, витoki якого закладені в російській пісенності. В репризі чутна чітка тема вступу з її незмінним ритмічним малюнком (дві шістнадцятих, восьма). Виконавцю нелегко впоратися з технічним завданням відтворення цієї ритмоформули через репетиції у швидкому темпі на одній ноті. В репризі головна

партія звучить у скороченому варіанті: менше модуляцій і тональних співставлень. Протяжна побічна тема трансформується в життєстверджувальну, а потім раптово "перепиняється" темою вступу, що протягом 125-131 тактів "розчиняється" у спаді ритмічного малюнка, ніби "розсіюється". Несподіваний запальний акорд *martellato* "збадьорює" слухача, готує його увагу до сприйняття наступних частин концерту.

Кожний з проаналізованих творів містить ряд характерних стильових рис, які не лише дозволяють упізнати стиль епохи, а й указують на індивідуальний авторський стиль, що й визначає виконавче тлумачення: якість штриха, характер звукодобування, нюансування, драматургію. Сукупність цих виконавських компонентів має відтворювати неповторний образ або будову художнього твору. Категорія стилю являє собою одну з важливих ланок на шляху до повноцінного сприйняття і проникнення в сутність музичного мистецтва.

Професійний підхід до оцінювання художніх якостей музичного твору неможливий без музично-теоретичного аналізу. Знання закономірностей будови музичного твору необхідне для створення художньої інтерпретації. Аналіз структури музичної матерії необхідний постійно, як інструмент художнього пізнання, знаряддя логіки передбачення. Постійне застосування музично-теоретичних понять виховує мислення професійними музичними категоріями. Це дозволяє зробити гру мотивованою, аргументованою, переконаною.

Природно, що від виконавця не можна вимагати такого поглибленого теоретичного аналізу творів, як від музикознавців, але детальний аналіз тексту наближає нас до адекватної композиторському задуму інтерпретації. Не випускаючи в аналізі тексту жодної "дрібниці" — в мистецтві їх немає — окремих гармоній, каденцій, цезур, метру, поліфонічних прийомів і т.ін., слід ставитися до них з позиції певного стилю: тоді вказані виражальні засоби можуть вилитися у драматургічний план і покликати до життя індивідуальну виконавську версію. Створюючи "режисерський план" виконання, слід виходити з логіки думки автора. В цьому плані виконавець неодмінно відзначить і найсуттєвіші, і ряд другорядних моментів. Уміння виділити

суттєве приходить, коли твір, що розбирається, ставиться в ряд із аналогічними творами цього або інших композиторів, тобто коли проводиться порівняльний аналіз. По суті, кожний справжній аналіз є порівняльним, оскільки лише у порівнянні з'ясовуються індивідуальні якості твору. Хоча жодний вид аналізу нездатний замінити інтуїтивно-емоційного збагнення музики, музикант у процесі створення чіткого художнього уявлення про образний розвиток твору укріплює, збагачує його шляхом аналізу тексту. Тут, по суті, виникає інтуїтивно-раціональний синтез виконавської інтерпретації. Поняття "інтерпретації" можна трактувати двояко, оскільки збагнення духовного світу композитора здійснюється в плані дослідницькому та виконавському. "Інтерпретація" — слово латинського походження: *interpretes*, *interpretatis* — особистість, *interpretatio* — справа, *interpretatori* — діяльність. Особистість, яка здійснює себе в особливому роді суспільно-творчої діяльності, — таким є виконавець. Виконавець є, у першу чергу, реципієнтом, тобто тим, хто як музикант сприймає творчість композитора, а як інтерпретатор — по-своєму викладає, тлумачить, виявляючи своє ставлення до виконуваного твору. Композиторський задум містить у собі багато нерозгаданих таємниць, виконавець по-своєму їх "розгадує", "доповідає" слухачеві. Саме цьому присвячена виконавська діяльність, і тут у принципі немає однієї єдиної вірної розгадки, що і робить, по суті, виконавську майстерність мистецтвом. Виконавець покликаний вступати в діалог з автором, а часом і в дискусію, вмючи при цьому "чути" позицію композитора.

Література

1. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. — М., 1990. — 224 с.
2. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М., 1978. — 254 с.
3. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // "Советская музыка". — 1979. — № 3. — С. 30-39.
4. Михайлов М. Стиль в музыке. — М., 1981. — С. 261.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973. — С. 448.
6. Сохор А. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. — Л., 1966. — С. 45-67.

ОБЪЕКТИВИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ ОРИЕНТИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ "БАЗИНГА" НА ТРУБЕ

Статья посвящена анализу опыта использования "базинга" в развитии исполнительского мастерства трубача. Исследуются возможности эффективности использования "базинга" в системе последовательного формирования комплекса условно-рефлекторных навыков.

Стаття присвячена аналізу досвіду використання "базингу" в розвитку виконавської майстерності трубача. Досліджуються можливості ефективності використання "базингу" в системі послідовного формування комплексу умовно-рефлекторних навичок.

The article is devoted to analyzing of using the "basis" in the development of trumpeter's mastership. There are some abilities of effective using the "basis" in system of conditional-reflective skills are researched.

Развитие и формирование трубача как будущего исполнителя включает в себя очень широкий круг проблем, как творческих, так и технических, которые нельзя разделять, и без владения которыми нельзя рассчитывать на хорошее исполнение музыки. Всякое исполнение включает в себя три элемента: музыка, исполнитель и инструмент. Владение этими элементами может обеспечить хорошее исполнение музыки. В настоящей статье мы рассматриваем техническую сторону проблем, связанных с владением инструментом. Поскольку слово "техника" происходит от греческого слова "технэ" и обозначает — искусство, подразумевается, что усовершенствование техники музыканта обозначает доведение её совершенства до уровня искусства. Техническая подготовленность музыканта является предпосылкой для реализации исполнительских замыслов, и использование разного рода профессионально-технических средств для совершенствования техники позволит исполнителю сосредоточить все свое внимание на реализации художественных задач. Музыкально-исполнительское искусство требует необычайно тонкой и точной работы мышц. У исполнителей на струнных инструментах она связана с владением ведением смычка и

движением левой руки, у пианистов — с движением пальцев рук, а также применением ножных педалей, у вокалистов — с органами речи, а у духовика принимают участие в игре и руки, и органы речи. Поэтому можно сказать, что исполнительский аппарат духовика отличается наибольшей сложностью.

Проблемы, с которыми сталкивается исполнитель при овладении аппликатурой, можно назвать простыми, так как это процесс устойчивый и легко управляется учеником, не требуя значительного сосредоточения внимания; свои действия исполнитель может легко контролировать.

Более сложные проблемы, на которых будет акцентировано внимание в настоящей статье, возникающие при формировании техники исполнителя на мундштучных инструментах — это начало звука, выдержка, верхний и нижний регистры, тембробразование. Они включают в себя огромное количество компонентов работы исполнительского аппарата и слухового анализа, которое на начальных стадиях охватить очень сложно.

Цель статьи заключается в попытке дать ответы на некоторые вопросы, связанные с использованием приема "базинга" в формировании исполнительского аппарата духовика.

Звукоизвлечение на мундштучных инструментах — это процесс синхронных действий исполнительского аппарата, состоящего из губных мышц, мышц языка, органов дыхания, пальцев рук и акустических резонаторов. Управление этой сложной системой звукообразования ещё более усложняется из-за отсутствия объективных ориентиров работы исполнительских органов — их действия недоступны для наблюдения и слабо ощутимы. Система звукообразования духовика не имеет кнопок, клавиш или ладков, дисциплинирующих его двигательную активность, а в духовом исполнительстве к началу звука предъявляются достаточно высокие требования. Начало звука должно быть ясным и четким, интонационно чистым, точным во времени, лишенным шумовых призвуков. Обеспечить такое начало звука призваны подача дыхания и правильная работа языка. Язык играет важную роль не только в начале извлечения звука, исполняя роль клапана, но и при ведении и окончании звука.

На трубе применяются три способа атаки со следующими речевыми фонемами: "т", "д", "к".

Твердая атака образуется при помощи твердой согласной "т" в результате смыкания языка с передними верхними зубами, нарастания давления воздуха, затем размыкания и возбуждения колебаний губ струей воздуха, направляемой губами и языком в инструмент. Наступает начало звука.

Мягкая атака образуется аналогично твердой атаке, используется согласная "д" с той лишь разницей, что язык находится в более широком расположении и чуть выше. При этом язык опускается медленнее, а дыхание подается более плавно.

Вспомогательная атака применяется для быстрого исполнения последовательности отдельных звуков. Суть атаки заключается в чередовании смыканий, образуемых кончиком языка с верхними зубами и задней частью языка с нёбом. Такие движения органы артикуляции выполняют при фонации согласных "т" и "к", "д" и "г".

Следующая за согласной гласная буква для всех способов атаки будет общая: "у" "а" "и" "е" "ю". Здесь также наблюдается аналогичная связь работы артикуляционного аппарата и органов речи.

Каждому гласному звуку соответствует определённая конфигурация полости рта с собственным резонансом, который соответствует определенной высоте звука. Известно, что акустическая сила различных гласных неодинаковая. Гласные "а", "о" обладают наибольшей энергией, а гласные "и", "у" — наименьшей. Произнесение фонем вслух или мысленно помогает произвольно управлять артикуляционными органами, однако для устойчивого навыка необходимо, чтобы произвольное управление перешло в непроизвольное.

Звукообразование на медных духовых инструментах происходит только тогда, когда появляется вибрация воздушного столба, находящегося в канале инструмента. В современной методике на вопрос, что является источником звуковых колебаний, существуют две точки зрения. Г. Орвид утверждает, что возбудителем звуковых колебаний является дыхание. А Ю. Усов говорит, что звуковые колебания рождает вибрация губ. Это

похоже на вопрос, что первично: курица или яйцо? Без губ, как и без дыхания, невозможно зарождение звука. Это процесс единый. Колебания губ, возникающие в результате продувания воздуха через щель, образуемую упругими губами, создают в канале инструмента попеременные сгущения и разрежения, что приводит к вибрации воздушного столба. Возникают звуковые волны.

Во все времена исполнители на духовых инструментах в стремлении к совершенству владения инструментом обращались к разного рода вспомогательным средствам или приспособлениям, помогающим в овладении инструментом. Существенным шагом в развитии исполнительства на мундштучных инструментах можно считать появление теории "базинга". Это слово в переводе с английского "buzzing" обозначает жужжание, вибрация.

Известно, что губы трубача могут извлекать различные звуки. С точки зрения эстетики они далеки от совершенства, но в то же время их условно можно назвать музыкальными, так как они обладают такими физическими свойствами, как высота, динамика и продолжительность.

Впервые прием базинга был рекомендован профессором Петербургской консерватории В. Вурмом в 1876 году. В отечественной школе обучения этот метод не получил распространения. Активным сторонником "базинга" был известный американский трубач М. Шлезберг, 1875-1936, в это время он обучался в России и активно использовал его в своей деятельности. За рубежом число сторонников применения "базинга" в последние годы значительно возросло.

В настоящее время вопрос базинга впервые, после долгого молчания, освещался у нас в статье А. Селянина "Роль базинга в ежедневных занятиях трубача". В статье автор освещает методику работы как над губным базингом, так и над базингом с мундштуком. Автор предлагает начинать занятия с "базинга" как начинающему исполнителю, так и профессионалу. "Углы губ и лицевые мышцы нужно держать собранными ... и постепенно сжимать их, чтобы извлекать базингом более высокие звуки. На первых занятиях целесообразно использовать рояль, чтобы губы сразу же имели возможность настраиваться на извлечение

звуков строго определенной высоты Такие занятия вырабатывают ощущение высоты звука, развивают мышечную память, точность интонации, что очень важно для стройной игры на трубе, и учат губы попадать в центр позиции звука" [14, с. 52]. Очень полезные и нужные рекомендации, но на наш взгляд, их лучше использовать на начальной стадии обучения, когда происходит формирование исполнительского аппарата, чтобы начинающий исполнитель мог научиться правильно формировать свой амбушюр, фокусировать все свое внимание на формировании первоначальных мышечных ощущений.

Аналогично предлагает использовать "базинг" в своей диссертации И. Гишка. "Начинать занятия предпочтительней с губного базинга, с тех нот, которые легче всего получаются. Упражнения должны быть самые простые, главное — заниматься губным базингом систематически. Такие упражнения на начальном этапе будут быстро утомлять губной аппарат, поэтому занятия должны быть непродолжительными. После появления некоторой стабильности ощущений в губах надо перейти к базингу на мундштуке. Для этого, взяв звук губами, подведите к ним мундштук. Вибрация без перерыва должна перейти в вибрацию губ в чашке мундштука" [9, с. 134]. Однако у всех авторов методические рекомендации по использованию "базинга" касаются исполнения только выдержанных звуков и только губами, или на мундштуке. По нашему мнению, продуктивность занятий будет гораздо выше, если в комплекс базинг-упражнений, кроме выдержанных звуков, вводить мелодии, как специально подобранные, так и "цитаты" из исполняемого репертуара.

Следующим шагом в развитии исполнительского аппарата при помощи "базинга" рекомендуем использовать устройство, которое позволяет удерживать мундштук на мундроре для "базинга", рядом с мундштуком, находящимся в трубе. Оба мундштука должны находиться на одном уровне. Можно использовать и один мундштук, но в таком случае во время репетиции придется очень часто переставлять мундштук из игрового положения в "базинговое", что внесет некоторые неудобства в занятия. Приспособление дает возможность

сыграть мелодию только на мундштуке, не теряя игровых ощущений, т. е. положение корпуса, положение рук и давление на губы остаются такими же, как во время исполнительского процесса. В ежедневных занятиях базинговый мундштук не мешает и находится все время рядом. Благодаря этому в любой момент неудавшийся фрагмент можно обыграть на "базинге". Базинговая версия, как правило, в таких случаях звучит интонационно очень неточно, она, как увеличительное стекло, позволяет увидеть, а, точнее, услышать интонационные погрешности, вызванные неточными мышечными ощущениями. Последние как бы разрывают цепочку триединства звукообразующей акустической системы. В результате: не включаются в звукообразующий процесс резонаторы, снижается эффективность звукоизвлечения, заметно понижается КПД звуковозбуждения и звуковедения, что отрицательно скажется на выдержке и качестве исполняемого материала. Обыграв этот фрагмент и добившись точного интонирования на базинговом мундштуке, моментально переносим полученные мышечные ощущения в игровые на инструменте. Качество исполнения этой фразы, как правило, заметно улучшается.

Этот факт можно объяснить тем, что конструкция трубы устроена таким образом, что при извлечении определённой высоты звука небольшая ошибка в мышечном напряжении губ в худшем случае приводит к "киксу", в лучшем — звук всё-таки берется, но он будет тембрально и интонационно нечистым. При неточном попадании в высотную зону исполнитель затрачивает больше усилий на звуковедение, как правило, начинает передувать и подсознательно усиливает давление на губы. Причем в нижнем регистре, где расстояние между обертонами больше, эта погрешность усугубляется.

Практика показывает, что игра на инструменте не позволяет услышать и прочувствовать мышечные ощущения так тонко, как во время игры на мундштуке. На практике часто приходится сталкиваться с тем, что в нижнем регистре трубачи чрезмерно расслабляют губы, а в верхнем регистре перенапрягают.

Ярким примером вышесказанного может служить воспоминание Т.А. Докшицера в работе "Из записной книжки трубача":

"На лекции французского трубача Пьера Тибо почерпнул интересные мысли. Например, он советует при игре восходящих интервалов ограничивать сокращение губных мышц, чтобы избежать зажима губной щели и завышения интонации — даже как бы направлять губы вниз".

Парадоксальность этого приема надо понимать как предупреждение пережима губных мышц. Например, чтобы исполнить "ля" 2-й октавы, нужно настроить губы на "соль" 2-й октавы — но не на "до" 3-й. В этом есть своя логика: ведь часто, перестраховываясь, мы жмем на губы больше, чем надо. В результате звучание верхнего регистра зажато и даётся с трудом. При движении мелодии вниз должно происходить обратное: не стоит расслаблять губы больше, чем надо, и при игре низких звуков лучше как бы подтягивать губы вверх" [13, с. 78]. Тимофей Александрович называет это парадоксом, но, с другой стороны, эту ошибку можно объяснить как отсутствие точных мышечных ощущений.

В атаке звука часто приходится слышать отсутствие определённого начала. Звук, не имеющий начала, нужно специально создавать, им надо заниматься, а это сковывает свободу исполнителя. Извлечённый определённой атакой (слогом "та", а не "тува"), звук сам живёт и развивается и не требует к себе дальнейшего внимания исполнителя. Хорошая атака даёт возможность исполнителю устремлять своё внимание вперёд, к следующим нотам текста, а не заниматься исправлением собственных ошибок.

Использование базинга наглядно показывает вышеуказанные недостатки в начале звукоизвлечения и при целенаправленных занятиях позволяет добиться коррекции начала звука.

Очень убедительно о технике атаки высказывается В.Н. Апатский: "В результате несогласованности элементов колебательной системы (в первую очередь, несогласованности возбудителя стоячей волны) между ними возникают противоречия, порождающие сложные переходные процессы. Возникает некоторое несоответствие между частотой колебаний губ и частотной настройкой действующей части звукового канала, размеры которого определяются включенными кронами. В

результате взаимодействия достигается урегулирование несогласованности" [1, с. 196]. Практика показывает, что урегулировать эти процессы не всегда удается даже хорошо подготовленному исполнителю. Этот момент часто в исполнительской практике остается незамеченным. В первую очередь, причиной являются неточные слуховые представления и, как результат — неточная настройка губных мышц.

В процессе игры на базинговом мундштуке несоответствия между частотой колебания губ и частотной настройкой действующего канала не возникает, так как нет самого инструмента. Это является положительным моментом в отработке точных мышечных ощущений. Поэтому, рассматривая трубный базинг в этом аспекте, нужно осознать, что его использование даст существенный результат, но только с условием качественных изменений в действиях всех "участников" музыкально-исполнительского процесса. Таким образом, достигаемое при базинге более точное управление слухом позиционной настройкой исполнительской мускулатуры является новым субъективным ориентиром действия трубача, существенно влияющим на формирование исполнительской техники. Необходимо расширить круг применения базинга в работе трубача, потому что традиционная методика использования базинга в нашей современной практике используется лишь в начальном периоде обучения и, преимущественно, для исполнения выдержанных звуков.

В современной теории духового исполнительства существуют два взгляда на исполнительский аппарат духовика.

Первый — инструментальная концепция, согласно которой звукообразование на духовом инструменте представляет собой двойную акустическую систему: возбудитель звука + колебательный процесс столба воздуха в канале инструмента.

Второй — инструментально-вокальная концепция, где звукообразование предстает собой тройную связанную акустическую систему: возбудитель звука + колебательный процесс столба воздуха в канале инструмента + колебательный процесс в дыхательных путях исполнителя.

Современная теория духового исполнительства склоняется к инструментально-вокальной концепции. Это вносит некоторую

ясность в вопросы опоры дыхания и влияния резонаторов на звучание духового инструмента. "Важно то, — пишет Е. Назайкинский — что при извлечении звуков в акустический процесс вовлекается и сам музыкант — его губы, легкие, его тело. И звук кларнета, валторны, тромбона зависит не только от качества и особенностей самого инструмента, но и от свойств музыканта. Ибо звуковые волны, акустический процесс почти симметрично членится относительно мундштука инструмента. По одну его сторону разворачивается лишь половина колебательного движения — она связана с инструментом, его каналами, раструбом, клапанным механизмом. А другая погружается в легкие, в гортань, в мягкие ткани и органы и как бы по закону сообщающихся сосудов влияет и на характер звучания. С этих позиций звучащий духовой инструмент представляет собой тройную связанную акустическую систему, ... где все три элемента тесно взаимосвязаны, всякое изменение в любом из них (в том числе и в дыхательных путях музыканта) должно отражаться на звуковом результате".

Рассмотрим три составляющих звукообразующего процесса:

1. Возбудитель звука. Возбудителем звука на трубе является воздух, посылаемый в инструмент, в результате чего при продувании воздуха через губную щель возникают колебания эпителия губ. Для того, чтобы воспроизвести звук определенной высоты, нужно прежде слышать этот звук не только внутренним слухом, но и губами. Эти ощущения хорошо поддаются тренировке при помощи базинга с устройством игры на опоре.

2. Колебательный процесс столба воздуха в канале инструмента. Здесь важно качество инструмента. Как известно, труба по своей интонационной природе — инструмент несовершенный, и здесь многое зависит от исполнителя. Вибрация губ подает импульсы, формируется бегущая волна в инструменте, и, если исполнитель точно попал в зону резонанса с отраженной волной, равной длине инструмента, устанавливается стоячая волна.

3. Колебательный процесс в дыхательных путях исполнителя. "Музыканты-духовики давно заметили, что качество звучания их инструмента во многом зависит от состояния полости рта, глотки,

гортани и других полостей дыхательного тракта. Правильная настройка в указанных областях улучшает тембр звучания инструмента. Эти элементы звукового аппарата духовика получили название резонаторов". Точная настройка губ способствует возникновению звуковой волны, как в резонаторах, так и в канале инструмента, подобно тому, как возбуждается струна рояля с выжатой педалью от звука аналогичной высоты.

Мы видим, что во всех трех случаях имеет важное значение в тембροобразовании и интонации точная настройка губ и звукового аппарата. Точность настройки звукообразующего аппарата зависит как от четкости слуховых представлений музыканта, так и от остроты его мышечных ощущений. Поскольку мышечные ощущения, по утверждению И. Сеченова, являются самыми темными, в отличие от зрительных и слуховых, то задача педагога и музыканта сделать эти ощущения более "светлыми", более четкими. Занятия "базингом", особенно в педальном регистре, очень четко проявляют дыхательные ощущения, а эти, в свою очередь, включают в процесс мышечные губные ощущения. Ошибка некоторых музыкантов заключается в том, что они разделяют исполнительское дыхание и губы. Именно в педальном диапазоне формируется цепочка взаимосвязи дыхательной мускулатуры и губ. Исполнитель подсознательно включает в систему дыхания губы, как запорный элемент, таким образом, формируется не два канала, а единый канал управления исполнительским аппаратом. В этой связи обратимся к проблемам, касающимся овладения исполнительским дыханием, поскольку роль дыхания у духовика является главенствующей.

Основу исполнительского дыхания составляет выдох на опоре. Благотворность воздействия опоры во время игры на инструменте хорошо ощущают и духовики, и вокалисты. Убедительной теории, которая могла бы объяснить этот феномен, пока нет. Иногда высказывания на этот счет носят противоречивый характер. С целью уплотнения воздуха в грудной клетке Л. Маджио предлагает опускать грудную клетку после набора дыхания: "Задержите воздух и расслабьтесь. Сядьте на воздух плечами так, чтобы он переместился на самый низ легких".

Профессор Я. Якустиди, очевидно преследуя цель уплотнить подачу воздуха, рекомендует осуществлять вдох с предварительно напряжённым брюшным прессом. Этот прием бесперспективен, так как усложняет процесс вдоха. Во время игры напряженный брюшной пресс не позволит выполнить вдох легко и непринуждённо. А именно таким должен быть исполнительский вдох, который позволит обеспечить хорошую вентиляцию легких и увеличит объём вдыхаемого воздуха. Следует отметить, что базинг не является панацеей от всех бед. Только комплексный подход в совершенствовании техники трубача может привести к ожидаемому результату.

Выводы

Применение устройства, позволяющего использовать "базинг" в игровой позиции с опорой, учит губы предчувствовать высоту звука, что дает возможность точно попадать в звуковысотную позицию ноты; базинг на опоре снимает лишние ориентиры, которые мешают локализации ощущений, концентрирует внимание на дыхании. Всё вышесказанное позитивно влияет на уменьшение давления мундштука на губы, увеличивает выдержку, улучшает качество звука.

Література

1. Апатский В. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*. — Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006.
2. Арбан Ж. *Школа игры на трубе*. — М.: Музыка, 1990.
3. Болотин С. *Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе*. — Л.: Музыка, 1980.
4. Венгловский В. *Основы рациональной постановки при игре на тромбоне // Вопросы музыкальной педагогики*. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1983.
5. Волков В. *Обучение игре на медных духовых инструментах*. — Минск: Республиканский методический кабинет по учебным заведениям искусств, 1983.
6. Газарян С. *В мире музыкальных инструментов*. — М.: Просвещение, 1989.
7. Гишка И. *Базинг: История и генезис. Музыкальное исполнительство // Научный вестник НМАУ им. П.И. Чайковского*. — Вып. 18. — К.: Кий, 2001.

8. Гишка И. Звукотворческий компонент трубного исполнительства: традиции и базинг. Диссертация. ЛГМА им. М.В. Лысенко. — Львов, 2005.

9. Гриценко Ю. Экспериментальные исследования некоторых особенностей звукоизвлечения на валторне. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. — М.: Труды ГМПИ им. Гнесиных, 1979.

10. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983.

11. Дмитриев А. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968.

12. Докшицер Т. Путь к творчеству. — М.: Муравей, 1999.

13. Докшицер Т. Штрихи трубача. Методика обучения игре на духовых инструментах. — Сб. статей. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1976

14. Докшицер Т. Из записной книжки трубача. — ЮФЦ "Русские фанфары". — М.: 1995.

15. Селянин А. Роль "базинга" в ежедневных занятиях трубача // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1983.

16. Усов Ю. Школа игры на трубе. — М.: Музыка, 1985.

17. Усов А. Слух и его влияние на работу органов звукоизвлечения. Вопросы теории и практики игры на валторне. — Вып. 3. — М.: Музыка, 1971.

18. Усов Ю. Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1983. — С. 4.

19. Якустиги Я. Значение тембра валторны в процессе обучения.: Дис. на защиту научной степени док. искусствоведения. — КГК им. П.И. Чайковского. — К., 1993.

УДК 78.01:821.161.1 — 147 Пушкин

А. Хуторская

СУДЬБА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ("Не пой, красавица, при мне" А.С. Пушкина в музыкальных интерпретациях)

Данная статья посвящена вопросам специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника в камерно-вокальном жанре.

Дана стаття присвячена питанням специфіки композиторської інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальному жанрі.

The given article is devoted to the questions of specific of composer's interpretation of poetic original source in a chamber-vocal genre.

Поэзия и музыка — извечные "друзья-соперники", которые, объединяясь и синтезируясь, дают множество жанров с преобладанием то одного, то другого начала. Это и мелодекламация, со всеми ее разновидностями, и все жанровое богатство вокальной музыки, начиная от монодии до сложных многокомпонентных синтетических произведений — ораторий, опер и т.д. Среди этих жанров наше внимание привлек романс, в котором поэзия и музыка предстают в синтетическом единстве практически на паритетных началах.

Объектом рассмотрения в данном очерке избрана музыкальная судьба одного стихотворения — шедевра русской лирики "Не пой, красавица, при мне" А. Пушкина, который нашел отклик более чем у 50 композиторов. Целью исследования стал сравнительный анализ ряда романсов, как образцов музыкально-поэтического художественного перевода.

Сама история создания этого стихотворения уже таит в себе массу загадок и вызывает живой интерес у исследователей, поскольку "Не пой, красавица, при мне" — это впечатление А. Пушкина от услышанной им грузинской мелодии, которую наигрывал М. Глинка¹. Мелодия эта, привезенная с Кавказа А. Грибоедовым и переданная М. Глинке, была затем приспособлена композитором к стихотворению А. Пушкина в "Грузинской песне". В частности, исследователей волновало, действительно ли мелодия была народной, и если народной, то насколько достоверно она передана в "Грузинской песне" М. Глинки; кто та "красавица", к которой обращается поэт, и какую "бедную деву" он вспоминает; почему А. Пушкин вносил изменения в стихотворение и, наконец, чем же оно так волновало композиторов и побуждало их к написанию все новых и новых произведений на протяжении более чем полутора столетий. Вот далеко не полный перечень тех вопросов, которыми задаются исследователи творчества великого поэта, нам же наиболее интересен последний.

Какие стороны многогранного образа этого лирического высказывания подчеркивали композиторы разных времен; существует ли закономерность, а, следовательно, и общность в

¹ Таким образом, уже само стихотворение является интерпретацией музыкального прообраза.

восприятии и последующей интерпретации композиторами поэтического первоисточника, а также, насколько широко потенциальное поле образности стихотворения и его реальное воплощение в конкретных музыкальных произведениях? Для того, чтобы ответить на эти и другие вопросы, мы сравнили 8 романсов композиторов разных эпох на стихотворение "Не пой, красавица, при мне": М.И. Глинки (1828 г.), Н.С. Титова (1829 г.), К.А. Гедике (1833 г.), М.А. Балакирева (1865 г.), С.В. Рахманинова (1893 г.), Н.А. Римского-Корсакова (1898 г.), С.Е. Фейнберга (1928 г.), Т.Н. Хренникова (1935 г.).

Пожалуй, сложно найти в русской литературе другого творца, который повлиял бы на становление и развитие русской классической музыки больше чем Пушкин. Не случайно Б. Эйхенбаум называет его завершителем, а не начинателем, который, опираясь на поэтические традиции XVIII века, "создал высокий, классический в своей уравновешенности и кажущейся легкости канон"[6, с. 24]. Лаконизм, точность и невесомость каждого слова поэзии Пушкина ставят перед композиторами сложную задачу — найти соответствующую манеру музыкального претворения его поэзии. Сильнейшим образом повлияла на классический романс *музыкальность* пушкинской поэзии — эта "полнота выражения "невыразимого" в словах, то есть тончайших оттенков чувства, доступных именно музыке", указывает А. Сохор [4, с. 236].

Стихотворение "Не пой, красавица, при мне" было написано А. Пушкиным в 1828 году, оно дано в форме мысленного обращения к певице, образующего контрапункт к её пению. Здесь (по мнению исследователей П. Бартенева, В. Васиной-Гроссман, С. Гинзбурга) очень лаконично отражена та же психологическая коллизия, что и в поэме "Кавказский пленник": столкновение зарождающегося чувства к "певице" с прежней любовью, ещё не угасшей в разлуке. Необычность этого чувства заключается в том, что именно печальная песня на чужом языке вызывает в герое воспоминание о родине. Таким образом, перед нами оказывается "целая психологическая новелла"², а не просто лирический отклик на случайно услышанную мелодию.

² Такое определение дала этому стихотворению В. Васина-Гроссман в книге Музыка и поэтическое слово. См. 180 с. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 366 с.

Стихотворение написано четырехстопным ямбом, что уже само по себе предполагает разнообразие композиторских трактовок. Известно, что сфера употребления четырехстопного ямба очень велика: от патетического дифирамба до траурной элегии, от романа в стихах до шуточных посланий. Богатство ритмических вариантов позволяет передать в нем живость и свободу разговорной речи при полном ощущении мерности речи поэтической, такое ощущение появляется из-за "мерцания" ритма — отклонения от метрической схемы. В стихотворении "Не пой, красавица, при мне" в десяти строках из шестнадцати встречается отсутствие ударения на третьей стопе, что, по мнению А. Белого³, воспринимается как замедление ("красавица", "Грузии", "жестокие" и т.д.). Лишь два раза встречается пропуск ударения на первой стопе ("напоминают" в первой и четвертой строфе) и один раз на второй ("Увы! Напоминают"), что способствует ускорению стихотворного темпа. Так как для композитора важен в первую очередь именно реальный ритмический вариант стиха, а не его стопная схема, то по тому, придерживается ли композитор этого "мерцания", мы сможем судить о чуткости его поэтического слуха, о том, насколько его трактовка художественного образа отличается от трактовки поэта, ведь всякое преобразование размера имеет свое значение.

Обратимся теперь к рассмотрению музыкальных произведений, написанных на стихотворение "Не пой, красавица, при мне". Поскольку среди них есть более и менее известные романсы, мы постараемся сосредоточиться на последних. Романсы будут анализироваться в хронологической последовательности.

Первым произведением на данное стихотворение А. Пушкина стала *"Грузинская песня"* М. Глинки. Уже в названии романса заложены особенности жанрового решения. Здесь без труда обнаруживаются черты "грузинские" и черты "песни". Песенность видится в куплетной форме, в поступенности мелодического движения, в повторности мелодических фраз, четкой силлабо-тонической основе. Возможности куплетной формы

³ См. С.196 — 198. Роднянская И.Б. Слово и "музыка" в лирическом стихотворении // Слово и образ: Сб. статей / Сост. В.В. Кожевникова — М.: Просвещение, 1964. — С.195 — 233.

весьма ограничены в плане отражения в музыке деталей словесного текста или последовательного раскрытия сюжета, но эта структура дает большие возможности для творческо-исполнительской интерпретации (за счет изменения характера исполнения, интонации, в зависимости от содержания текста). Народные черты мы находим в использовании параллельно-переменного лада (B-dur, g-moll), в фактуре сопровождения, этому так же способствуют ритмические детали. Композитору удается скудными средствами, далекими от звуковой экзотики, создать здесь почти зримый образ. М. Глинка не пытается нарочно навязать нам какую-то свою интерпретацию текста. Как пишет Г. Нейгауз: "Самой совершенной музыкой к стихам Пушкина я считаю романсы Глинки. Музыка здесь является как бы скромной подругой, непритязательной спутницей поэзии, она ничего не навязывает, ни во что не вмешивается, достоинство и обаяние ее — в ее "служебной роли"" [3, с. 67].

Н. Титов написал свой романс почти одновременно с Глинкой (издан в 1829 году). Но он использовал уже весь текст⁴, романс получился развернутым, в сложной трехчастной форме с trio, которая очень точно отражает строение стихотворения. Этот романс имеет также фортепианное вступление и постлюдю, композитор стремится закрепить в сопровождении общее настроение романса. Композитор верно почувствовал и общую структуру стихотворения, и функцию каждой части. Фортепианная партия здесь ещё не выполняет равноправную функцию, но уже играет роль не просто сопровождения — она способствует некоторой драматизации произведения, благодаря смене фортепианной фактуры в каждой строфе. Общее же настроение этого романса не выходит за рамки элегии — печаль в разлуке, грусть о минувшем. Титов использует ритмическую формулу, характерную для романсов того времени и для четырёхстопного ямба: "ускорение" на первой и третьей стопе, однако данное стихотворение А. Пушкина, как отмечалось, написано несколько нетипично. Получается, что композитор "проходит мимо" призыва героя "не пой", и акцентирует наше внимание на певице —

⁴М. Глинка использовал для своего произведения только две первые строфы.

"красавице". С этой точки зрения равномерное скандирование метра в романсе Глинки более соответствует ритму стиха, так как оно не стирает, а подчёркивает выразительность слов, начинающих строки.

Романс *Карла Гедике "Не пой, красавица"* высоко оценил композитор Н. Метнер в письме к В. Тарасовой: "Читали ли вы присланный мне из Москвы сборник пушкинских песен современных ему композиторов? В этом сборнике лучшей песнью является, без сомнения, "Не пой, красавица" одного никому не известного музыканта К.А. Гедике! Говорят, он был немец. Но странно, что этот "немец" написал и в декламационном отношении лучшую песню на русские слова. Кроме того, по духу эта песня странным и таинственным образом напоминает Чайковского, которого тогда ещё не было на свете!" [2, с. 487]. К. Гедике избрал для своего произведения очень интересную форму — смешанную, поэтому выбор внутренних граней решает исполнитель. Данный романс — это действительно "психологическая новелла": нам показан фрагмент мыслей героя, но в отличие от героя пушкинского стихотворения, герой К. Гедике вспоминает "далёкую деву" со светлой улыбкой, и вместе с тем радуется возможности забвения. Так, композитор ритмически подчёркивает слово "призрак", а слово "роковой", наоборот пытается "завуалировать" мелкими длительностями, скороговоркой. Очень чутко композитор следует за реальной ритмикой стиха, что отражает искания композиторов 20-30х гг. XIX века, которые стремились "омузыкалить" поэтическую декламацию того времени. Примечательно, что в музыкальном образе романса К. Гедике нет ничего восточного. Композитор делает акцент на столкновении двух чувств — не до конца угасшего и зарождающегося.

Романс *М. Балакирева* не случайно назван "*Грузинской песней*". Он являет собой типичный образец "русской музыки о Востоке". Это сказалось и в мелодике с характерным для народных песен "колорированием", использованием высокого, почти фальцетного регистра, и в фактуре сопровождения, где ясно отражено желание передать особенности звучания ансамбля восточных инструментов с традиционной барабанной

дробью (остинатный ритм ударных), узорной мелодией духовых. Интересно, что Балакирев обозначает в фортепианной партии названия инструментов, он хочет симфонического звучания от фортепиано, с подобной "оркестральностью" фортепианной партии мы сталкиваемся у Ф. Листа; не случайно позднее М. Балакирев оркестровал "Грузинскую песню".

В этом романсе чутко отражена сюжетно-тематическая сторона стихотворения. Выбрав тот же тип репризной композиции, что и Н. Титов, композитор решает ее по-своему: первая часть охватывает не две строфы, а полторы, вторая половина этой строфы начинается собой среднюю, резко контрастирующую часть. Композитор всячески подчеркивает контраст образов и психологических состояний, им соответствующих. У предыдущих авторов не было такого открытого проявления чувств. Перед нами разворачивается пышная и яркая картина, где преобладает изобразительность, поглощающая слово.

С. Рахманинову принадлежит наиболее популярный романс на стихотворение "Не пой, красавица". Поскольку анализ этого романса выполнялся многими исследователями (Б. Асафьевым, В. Васиной-Гроссман и др.) лишь отметим, что написан он все в той же сложной трехчастной форме. Изобразительные детали занимают в нем второстепенное место, а главное — это чувство, настроение. Бесконечно льется, поет не только вокальная мелодия, но и фортепиано. Мелодия голоса и мелодия фортепиано — это дуэт, где партии практически всегда противопоставляются по мелодическому типу (у фортепиано это восточный наигрыш, а у голоса — монолог) и лишь иногда сливаются (по тематическому материалу). Таким образом, С. Рахманинов раскрывает внутренний драматизм стихотворения более полно, чем М. Балакирев. Он выражает столкновение образов прошлого и настоящего не только в противопоставлении различных частей композиции, но и в одновременном противопоставлении музыкального образа "песен Грузии печальной" и образа воспоминаний о былом. "Этот романс может служить примером драматизации формы романса, глубокого и психологически правдивого раскрытия содержания" [1, с. 324].

Романс Н. Римского-Корсакова представляет собой сложную трехчастную композицию с эпизодом и элементами сквозного развития. Хотя это и камерное произведение, но в нем ясно чувствуется оперная специализация композитора. Н. Римский-Корсаков не указывает в нотах названия инструментов, как это делает М. Балакирев, но попытки симфонизации фортепианной партии все же имеются. Что особенно привлекательно в этом романсе — удивительно естественное, пластичное развертывание мелодии и всей музыкальной ткани. Интересно и то, что, зная романсы предшествующих композиторов, Н. Римский-Корсаков не стал драматизировать содержания стихотворения, напротив, он даже заменил слово "призрак" в третьей строфе на "образ" — более широкое и светлое понятие, а *G-dur* придал романсу жизнеутверждающий характер.

Особенность романса *С. Фейнберга* заключается в следующем: если раньше мы сталкивались со "вспомогательной" функцией сопровождения, то здесь мы видим вокальную мелодию, лишенную самостоятельной мелодической организации. До некоторой степени это обстоятельство можно объяснить тем, что С. Фейнберг — выдающийся пианист, и романс он написал не столько для пения, сколько для фортепиано; композитор считает, что стихотворение "есть только объем, вместители звуковых образов" [5, с. 32]. Тут изобразительность выдвинута на первый план, а эмоциональное содержание лирики частично утрачено (если сыграть один аккомпанемент, без вокальной партии, то получится импрессионистический ноктюрн). Уже во вступлении мы наблюдаем расчленение фактуры фортепианной партии на несколько пластов, увлечение композитора модуляциями и альтерацией, придающими неустойчивый характер гармонии, прогрессирующее на протяжении всего романса. Избранный ритмический рисунок мелодии (акцентированный ямба), почти неизменно преобладает в произведении от первого до последнего такта. Скандирование ямба здесь можно воспринять как своеобразную стилизацию — примету пушкинской эпохи. Мелодия построена на острых секундных интонациях, развивается в среднем регистре. Второй период интересен четырехпластовостью фортепианной партии

— она даже выписана в три строки, причем указанный в двух верхних размер 4/4 противопоставляется остальным пластам и вокальной партии (12/8). Верхний голос изложен секвенционно. Общая тональная неустойчивость и зыбкость свидетельствуют о чертах импрессионизма в музыкальной изобразительности. Отметим сложную интонационную основу вокальной партии и ее декламационный характер. При всей импрессионистичности (изобразительности) в произведении сохранена строгая квадратность — единственное, что, на наш взгляд, не дает форме "рассыпаться".

В произведении *Т. Хренникова* мы увидим много приемов, которые уже встречали в более ранних романсах, но есть в нем некоторые новшества. Из ранее встречавшихся — это сложная трехчастная форма и многопластовость фортепианной партии, придание национального колорита за счет использования ладов народной музыки (дорийского и фригийского), употребление тонального органного пункта. Имеются и новые черты в "прочтении" стихотворения *Т. Хренниковым*. В первую очередь — обостренная драматизация содержания стихотворения⁵. Этому служат черты пассакалии во вступлении: синкопированный ритм в размере 3/4, темп *moderato*, но более всего — нисходящее, полутоновое октавное движение в басу. Еще одна интересная находка композитора — постлюдия с вокализмом, который показывает боль героя, его бессилие перед нахлынувшими воспоминаниями, для выражения которых ему уже не хватает слов. В этой трактовке стихотворения мы не обнаружим контраста двух образов, один из которых принадлежит прошлому, а другой — настоящему: здесь герой постоянно и безуспешно борется со своими внутренними противоречиями, что делает музыкальный образ этого романса, в отличие от других, более суровым, строгим, но несколько скупым и односторонним.

Сравнительный анализ композиторской интерпретации поэтического текста *А. Пушкина* показал наличие как общих признаков, обнаруживаемых почти у всех композиторов, так и

⁵ Примечательно, что самые драматичные произведения написаны композиторами в молодом возрасте: *С. Рахманинову*, на момент написания романса, 19 лет, а *Т. Хренникову* — 22 года.

существование отличий, касающихся степени проявления глубины и последовательности в создании художественного образа. Примечательно, что стабильные и мобильные элементы такой композиторской интерпретации полифункциональны. Все композиторы подчеркивают экспозиционное значение первой строфы (органным пунктом, паузами в сопровождении). Ориентализм в передаче Востока характерен только для М. Балакирева, остальные композиторы либо вносят отдельные черты, ассоциирующиеся с восточным колоритом, либо не используют их вообще. Большинство опирается на декламационный характер стихотворения: но некоторые используют этот принцип на протяжении всего произведения, а остальные фрагментарно. Воплощение реального ритмического варианта стиха встречается у многих (Н. Титов, К. Гедике, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков, Т. Хренников). М. Глинка и С. Фейнберг идут от скандирования ямба, но если у Глинки это способствует обобщенности художественного образа, то у С. Фейнберга придает романсу монотонность. У М. Балакирева за счет увлечения фиоритурами не всегда соблюдается реальная ритмика стиха.

Композиторы по-разному подходят к содержанию стихотворения: М. Глинка — обобщает образ, Н. Титов и Н. Римский-Корсаков не драматизируют содержание, С. Рахманинов и Т. Хренников — напротив, демонстрируют нам боль героя, показывая его неспособность справиться с неприятными воспоминаниями, у К. Гедике и М. Балакирева тоже заложен конфликт, но он носит менее драматичный характер.

Взаимодействие музыки и слова проявляется в разных аспектах и идёт на разных композиционных уровнях: во взаимодействии речевой и музыкальной интонации, поэтического и музыкального метра, стиховой (синтаксической) и музыкальной цезурности, строфичности стиха и музыкальной формы, тенденции к сквозному развитию, определяемой содержанием текста и принципом репризности и т.д. Всё это, в конечном счете, зависит от преимущественного внимания композитора к тому или иному элементу стихотворения.

Итак, потенциальное семантическое поле интерпретации произведения, с одной стороны, с каждым новым витком (поэт — композитор — исполнитель — слушатель) расширяется, т.к. каждый представитель интерпретационного процесса вносит свое субъективное понимание в произведение; но, с другой стороны, реальное семантическое поле (по отношению к первоисточнику) — сужается. Как композитор не может отобразить в одном произведении все потенциальное многообразие поэтического образа и вынужден выбирать свою линию развития образа, так и исполнитель не в состоянии выразить в *каждой конкретной интерпретации* все возможности образа, которые дают композиторский и поэтический тексты.

Литература

1. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. — 350 с.
2. Метнер Н.К. Письма / Сост., ред. З.А. Апелян. — М.: Сов. Композитор, 1973. — 318 с.
3. Овчинников М.А. Творцы русского романса. — М.: Музыка, 1988. — 160 с.
4. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л.: Сов. композитор, 1983. — 304 с.
5. Фейнберг С.Е. Пианист. Композитор. Исследователь // Ред. Составитель И.В. Лихачева. — М.: Сов. композитор, 1984. — 232 с.
6. Эйхенбаум Б.М. Мелодика стиха. — Пб.: Опояз, 1922. — 200 с.

РОЗДІЛ V. НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ

УДК 784.692.5: 78.02 (477.52)

О. Гончаренко

ДО ПИТАННЯ ПРО НЕСТАНДАРТНІ КОМПОЗИЦІЙНІ УТВОРЕННЯ У ВЕСІЛЬНИХ НАСПІВАХ (мелоареалогічна розвідка на Сумському ґрунті)

Пропонована розвідка продовжує ряд мелоареалогічних дослідів автора, здійснених на теренах Сумщини¹, присвячена розгляду композиційних версій базових весільних ритмотипів як одного з критеріїв маркування локальних стилів.

Настоящая статья продолжает ряд мелоареалогических исследований автора, осуществленных на фольклорных материалах Сумщины и посвящена рассмотрению композиционных версий базовых свадебных ритмотипов как одного из дифференцирующих признаков локальных стилей.

The article continues the series of the meloarealogical researches, which were carry out by the author on a base of folklore materials of Sumy-region. It is devoted to consideration of composition versions of base wedding rhythmic types as one of differentiating signs for determination of local styles.

Одним з актуальних напрямків сучасної етномузикології, як і ряду інших народознавчих дисциплін — етнолінгвістики, етнографії — є дослідження явищ народної культури в географічному аспекті. Проблематика таких досліджень пов'язана, зокрема, з виявленням та окресленням меж поширення певних етнографічних чи фольклорних об'єктів або їх складових, що дає можливість прослідкувати динаміку явищ, ставити питання про їх походження, міграцію, взаємовпливи тощо.

Серед найважливіших завдань сучасної мелогеографії — "створення етномузичного атласу слов'ян, передусім атласу поширення основних пісенних форм як носіїв ознак ареальної

¹ Див. [1, 2, 13].

культури, котрий уможливить залучення даних етномузикології до спільної слов'янознавчої проблематики" [5, с. 1].

На цьому шляху можна визначити два вектори досліджень: один з них спрямований на докладне обстеження окремих регіонів (сформованих історично чи окреслених за природно-географічними параметрами) з метою визначення питомих рис місцевої фольклорної традиції, уточнення меж їх поширення. Інший скеровує до вивчення конкретних типологічних явищ з позицій мелоареалогії. Останнім часом з'явилася ціла низка робіт, присвячених ареалогічному вивченню певного жанру чи окремого пісенного типу¹ із застосуванням необхідного для сучасного дослідження методу документального картографування з подальшим складанням узагальнених аналітичних карт².

Найрезультативнішим матеріалом для таких досліджень безперечно є обрядові наспіви календарного та родинного циклів як найдавніші та найконсервативніші у фольклорній традиції. Вони вирізняються з-поміж інших жанрів високим ступенем типізації а отже і найбільш прийнятні для відтворення картини розвитку (як просторового так і часового) фольклорної традиції в певному середовищі. Це в свою чергу дає підстави для постановки і вирішення проблем історико-генетичного порядку.

Весільні пісні, на відміну від календарних, ще до недавніх часів утримували свою ритуальну функцію у фольклорному середовищі, що зумовило їх кращу збереженість, типологічне розмаїття, розгалуженість, варіабельність типових форм. Завдяки цьому система весільних обрядових наспівів є продуктивним матеріалом для мелоареалогічних досліджень.

Як правило, першим критерієм визначення меж діалектних макроареалів служить наявність чи відсутність в традиції тих чи інших обрядових мелотипів, узагальнюючою основою яких прийнято вважати силаборитмічну модель³. Для виявлення і окреслення дрібніших територіально-діалектних утворень ритмотипологічний рівень буває недостатнім. Уже самі модельні

¹ Див., наприклад [1; 5; 9; 14; 16; 17; 18].

² Детальніше про методіку картографічної роботи див. [5; 6].

³ Про засади ритмічної типології і моделювання див. роботи К.Квітки, В.Гошовського, Б.Луканюка.

ритмотипи часто мають широкий спектр варіабельності власне ритмічних втілень, як то: співвідношення ямбічних чи спондеїчних версій, режим дроблення модельних силабохрон, рубатні відхилення від модельної ритмосхеми тощо. Окрім того, обов'язково повинні враховуватися інші формалізуючі фактори — диференційними ознаками деталізації мелоареалів можуть виступати ладові, фактурно-виконавські, композиційні особливості.

Вже не раз висловлювалися спостереження про відносну незалежність ареалів поширення різновидів ритмічних та мелічних форм [наприклад, 7, с. 149]. Зони певного типу ладового мислення часто характеризуються накладанням ареалів різних ритмомоделей і, навпаки, один ритмічний тип може мати досить значне число ладових і фактурних втілень в різних локусах загального ареалу свого поширення. Особливо показовими в цьому плані є базові весільні ритмотипи, ареали яких займають великі простори в Україні та продовжуються за її межами на іноетнічних територіях). У спільному україно-білоруському ареалі (УБ-ареалі)¹ до таких можна віднести наспіви кількох ритмічних сімей: ритмомоделей « _ 6 », « _ 53 » та « ⊙ 557 »².

Стосовно композиційного рівня реалізації тих чи інших ритмічних моделей можна говорити про відносну стабільність їх узгодження: найчастіше певні ритмоперіоди лучаться з невеликим числом композиційних втілень.

Так **строфічні** версії перелічених вище ритмоформ мають на більшості територій усталені характеристики:

— типи « _ 53 » і « ⊙ 557 » зазвичай утворюють дворядкову строфу семантичної форми ^sV: АБ в першому випадку і ^sV: АА в останньому³;

— шестидольники « _ 6 » найчастіше реалізуються у 3-рядковій строфі з конкатенацією типу ^sV: 1.ААБ, 2.ВВВ і т.д.

Менші, але все ж великі ареали поширення **тирадних** версій ритмоструктур « _ 6 » і « _ 53 » — вони охоплюють майже всі українські території в межах давнього заселення⁴.

¹ Абревіатура І. Клименко [7: с.137].

² Про принципи кодування моделей див. [7: с.138].

³ Умовні скорочення для позначення різних структурних рівнів за Б. Луканюком [10: с.15].

⁴ Про орієнтовні ареали поширення весільних ритмотипів « _ 6 », « _ 53 » та « ⊙ 557 » див. [7: с.152].

Інші композиційні різновиди ритмомоделей « _ 6 », « _ 53 » і « ⊙ 557 », відмінні від вищеназваних класичних строфічних і тирадних, мають обмежену локалізацію і можуть розглядатися як **регіональні версії**. В таких випадках **композиція** виступає в ролі однієї з **диференційних ознак** певного діалектного стилю.

Тим більше зацікавлення викликає паралельне виявлення подібних структуротворчих тенденцій у композиціях кількох різних ритмомоделей. Саме такі явища спостерігаємо на території окремих локусів Сумської області.

В процесі дослідження автором весільного типу силаборитмічної моделі « _ 53 » було встановлено ареали поширення кількох його композиційних втілень¹. Це, окрім широко розповсюджених в Україні тирад і 2-рядкових строф, також і **однорядкові версії**, котрі часто доповнюються **заспівом-катеном** або **межиспівом**, що включає останні 1-2 силабогрупи² попереднього рядка (прикл. 1).

У тирадних композиціях відслідковується закономірність використання ритмічних малюнків на перших стадіях дроблення модельної форми³: тиради сім'ї 53 мають версії орнаментального варіювання (код ритмічного типу « _ 53 ») або ж довільного варіювання (код « _ 53 »).

Натомість однорядкові та, у більшості випадків, строфічні 2-рядкові форми сполучаються з ритмоперіодами другого покоління звичайного типу « _ 53 » або ямбізованого різновиду « ⊙ 53 », яким відповідають рядки з поля варіацій 'V: [4₅ + 4₃] + + 4₃₋₅.

Виразним є і семантично-функціональне розмежування 2-х типів композицій: тирадні наспіви мають ритуально-магічне спрямування, а строфічні й і однорядкові — ліричне, більш суб'єктивне⁴.

Зупинимось детальніше саме на **однорядкових формах**.

¹ Див. про це на території України [3: с.21, 46-47], в УБ-ареалі — [8: с.30, 33], на Сумщині — [1].

² Це може бути й частина силабогрупи: у шестидольниках найчастіше останні 4 долі (див. прикл. 3, 4); іноді — буквально 2-3 склади, останнє слово рядка (прикл. 5).

³ Детальніше про стадії дроблення див. [7, с. 144-149].

⁴ Подібну картину можна спостерігати і на прикладі весільної сім'ї шестидольників.

Порівняно з тирадами і строфами вони мають обмежений, але "концентрований" ареал поширення, що охоплює Чернігівське та Сумське Подесення (і далі продовжується на північ)¹, нижнє Посейм'я, також окремі зразки зафіксовано південніше — в течії Псла.

Використання катену в таких зразках може бути постійним, а може з'являтися лише періодично. Іноді структура рядка з катеном сполучається в одному зразку з повноцінною дворядковою строфою (прикл. 2 та [10, с. 224, 227; 11, с. 341])². Причому співвідношення кількості відокремлених рядків з катеном та дворядкових блоків може вільно коливатися, тому класифікувати подібний зразок як однорядковий чи строфічний можна лише умовно³.

Отже, заспів-катен в одних випадках може слугувати доповненням-зв'язкою, що сполучає основні текстові рядки, розмежовані виразною музичною цезурою (адже кадансування в однорядкових зразках часто супроводжується довгою ферматою та виконавським прийомом заключного "гукання").

З іншого боку, катен можна розглядати як усичення першого рядка вже сформованої строфічної 2-рядкової композиції.

Щоб робити припущення щодо стадіальності чи паралелізму формування однорядкових та строфічних версій вторинного ритмоперіоду та ролі катена в цьому процесі, необхідно звернутися до розгляду аналогічних явищ на прикладі наспівів інших ритмічних типів.

Під час роботи з весільними матеріалами Сумщини⁴ на предмет наявності і локалізації в регіоні тих чи інших силаборитмічних структур та їх місцевих трансформацій, було виявлено

¹ Про наявність таких структур у Стародубському, Новозибківському районах Брянщини свідчить Н. Савельєва [15, № 13, 15, 161].

² Змішані дво-однорядкові форми з катеном досить поширені також на Слобідщині [3, с. 64].

У Н. Савельєвої для позначення цього явища зустрічаємо термін «двострофність» [15, с. 66]. Міркування автора з цього приводу див. [1].

³ Аргументом для класифікації може бути структура початкової побудови пісні — рядок чи строфа.

⁴ Джерельна база: архіви автора, Сумського ОЦНТ, фольклорної лабораторії СумДПУ, друковані видання.

по кілька зразків з катеном серед наспівів ритмічних типів « _ 6 » та « ⊙ 557 »¹. Ареали їх поширення співпадають лише частково, тому розглянемо їх осібно.

Сім'ю весільних наспівів силаборитмічної моделі « _ 6 » можна назвати домінуючою у весільному обряді: відома в усьому УБ-ареалі та на прилеглих територіях, вона є ще й найчисленнішою за кількістю співаних текстів (особливо у центральних та східних областях). На Лівобережжі в більшості регіонів найпершими пригадують наспіви цієї ритмічної форми, часто ж вона виявляється взагалі єдиною весільною мелоформою.

На Сумщині найкраще збереглися 6-дольники-тиради. Тут ми можемо зустріти кілька композиційних варіантів тиради, а саме:

- тирада з необмеженою кількістю рядків типу 'M: αⁿβ(γ);
- 4-рядкова **строфа-тирада** мелотематичної форми 'M: ααβγ або 'M: αααβ.

Окрім того, у тирадах досить поширеним є заспів-повторення першого рядка; зустрічаються також тиради з передладканкою².

Всі ці композиції пов'язані з ритуально-магічними текстами.

У Путивльському районі (переважно в російських поселеннях) та на прилеглих територіях Буринського та Глухівського районів популярна чотирирядкова строфа з варіюванням модельної ритмоформули за рахунок подовження двох заключних силабохрон: « у 6⁴ ».

Але найчастіше строфічні наспіви на базі шестидольника мають вже згадувану трирядкову структуру: 'V: AAB та 'M: αββ. Вони лучаться з текстами ліричної "спеціалізації" та, як правило, з ритмоперіодами другого покоління типу « _ 6 » або ямбізованого « ⊙ _ 6 ». В локальних обрядових циклах спостерігаємо співіснування їх з тирадами « _ T6 » на засадах протиставності обрядових функцій: суб'єктивно-ліричної та об'єктивно-ритуальної³.

Зауважимо, що тип « _ T6 » не був зафіксований у матеріалах Конотопського району та у місцевостях, розташованих упродовж

¹ Попередні результати див. [2].

² Чотирирядкові структури а також передладканки трапляються і серед тирад ритмоделі « _ T53 », про це детальніше див. [1]

³ Як і у співвідношенні строф і тирад моделі « _ 53 » — див. вище.

течії Псла (так само відсутні й тиради моделі « Т53 » у Конотопському р-ні та Посуллі нижче р. Ромен). Уточнення цих фактів через додаткові польові обстеження та з'ясування причин відсутності тирад в окреслених ареалах ще попереду.

Тут же на Конотопщині і східніше у Буринському (верхів'я Терна) та Білопільському (витоки Виру) районах локалізовано **нестандартні** строфічні версії шестидольника — дворядкові, іноді з катеном: « 6². K6² » (див. карту, та [11, с. 235, 268, 269, 288, 344, 356, 367]). У с. Духанівка Конотопського р-ну поряд з наспівами класичної 3-рядкової строфічної будови записано зразок, в якому 3-рядкову форму має лише 1-ша строфа, а всі наступні — 2-рядкові з заспівом-катеном: « 1. 6³. 2-п. K6² » (прикл. 3)¹.

Кілька наспівів форми « 6³. K6² » та « 6². K6² » зафіксовано також у Серединобудському Подесенні. Деякі з них починаються відразу з неповного рядка-заспіва, за яким слідує дворядкова строфа (прикл. 4).

Для цієї традиції взагалі характерна **конкатенація**, що зустрічається також у календарних жанрах: « 6². K6² » — у весняно-літніх, « 53. K53 » та « 5₄5₄3². K5₄5₄3 » — у осінніх піснях. Тут же записано кілька однорядкових наспівів моделі « 557 » — веснянок і осінніх.

Слід сказати, що весільний ритмотип « 557 » хоча і розпросторений географічно², серед обрядових весільних наспівів не настільки популярний, як ритмотипи « 53 » і, особливо, « 6 ». Останні розспівуються з найбільшою кількістю текстів, отже частотність їх повторення в обряді значно більша, тому вони набагато краще збереглися в пам'яті виконавців. Під час польових досліджень для виявлення наспівів моделі « 557 » збирачеві доводиться прикладати додаткові зусилля (нагадувати інформантам тексти, підказувати характерні для регіону ритуальні ситуації, вдаючись навіть до наспівування типових

¹ Звертаємо увагу на типову для локальної традиції рубатність стилю — значні темпові перепади (у 2-4 рази) між рядками (прикл. 4), переритмізація модельної ритмоформули (прикл. 6).

² Географічну і жанрову універсальність цієї формули відзначає Клименко [7, с. 152]. Окрім весілля ця структура зустрічається в жанрі умовно приуроченої лірики [там же].

мелодій). Отож про ареали поширення типу « $\odot$ 557» поки що говоримо з урахуванням ймовірної похибки. Особливо це стосується так званих "зон-пусток", де експедиціями не встановлено зразків даної форми, і які потребують перевірки за допомогою спеціального запитальника.

Як уже відзначалось, весільна ритмоформа « $\odot$ 557» на всій території свого побутування поширена як 2-рядкова строфа. Винятків з цього правила на території Сумщини небагато, але вони є, і зони їх локалізації досить компактні: окрім серединобудських зразків зафіксовано ще кілька однорядкових версій з **катеном** в Конотопському, Білопільському, Кролевецькому, Глухівському, Шосткінському р-нах, та **без катена** у с. Слобода Буринського р-ну [11, с. 236, 245, 247] (див. карту). В окремих зразках короткий (2-3 склади) катен з'являється непослідовно, лише перед деякими рядками (прикл. 5).

Класична дворядкова строфа у цих місцевостях відсутня, хоча побутує буквально поруч — див. карту¹. У сусідній Чернігівщині однорядкові наспіви « $\odot$ 557¹» знаходяться на тих же "паралелях", що і на Сумщині — у Борзнянському та Новгород-Сіверському р-нах [4, с. 99, 100].

Додамо, що ритмотип « $\odot$ 5₄5₄3», котрий в Україні переважно зустрічається у вигляді дворядкової строфи, у Серединобудському районі також побутує з катеном у формах дворядкових « $\odot$ 5₄5₄3². Ке 5₄5₄3²» або змішаній дво-однорядковій « $\odot$ 5₄5₄3². Ке 5₄5₄3¹» (прикл. 6).

Слід зауважити, що на території Сумщини, як і взагалі на Лівобережному Подніпров'ї композиції з заспівом-катеном притаманні позаобрядовій ліриці. Л.Єфремова припускає, що саме поширеність однорядкових з конкатенацією форм у позаобрядовій ліриці лівобережного гуртового співу вплинуло на формування такого типу композиції і в обрядових жанрах, тобто, це явище "привнесене у обрядову лірику зовні" [4, с. 99]. Наводячи зразок з Харківщини, авторка коментує, що ускладнення звуковисотної організації в багатоголосному виконанні

¹ Н. Савельєва наводить приклади пісень структури 557(K557) у весільних піснях Стародубського, Севського, Красногорського р-нів на Брянщині [15, №83, 88, 89].

веде до спрощення форми, де перший півперіод стискається до 1 такту [там само]. Але ж зразки з Полісся навряд чи можна охарактеризувати як ладово чи фактурно складні, отже наведений аргумент щодо причини спрощення форми в цьому випадку не виправдовується.

Очевидно, конкатенація з використанням неповного (усіченого) рядка-заспіву в різних випадках має **різну природу**, і говорити однозначно про спрощення 2-рядкової строфи чи, навпаки, ускладнення однорядкової форми не можна. Скоріш за все, ми маємо справу з перехідним структурним явищем, котре, природно, вирізняється нестабільністю проявів.

Але мелогеографічний аспект розгляду дає нам підстави говорити про стабільність іншого рівня: використання таких нестабільних структур має досить чітко окреслену локалізацію в певних ареалах з різним ступенем концентрації цього явища. Саме "**порушення композиційних стандартів**" одночасно в кількох типових формах і навіть жанрах стало однією з питомих диференційних ознак для виокремлення кількох локально-стильових зон (на карті позначені штриховкою), котрі мають своє продовження (а можливо, зливаються в єдиний стильовий масив) на сусідніх територіях.

Тенденція до подібної роботи з композицією характерна для прилеглих районів Брянщини і Гомельщини: білоруські та північноукраїнські джерела позначають форми з зачинами-катенами на просторі Східного (Деснянського) і Середнього (Прип'ятського) Полісся до лінії річок Случ (ліва притока Прип'яті) та Горинь (права притока). Щоправда, друковані джерела не показують ступеня поширеності цього явища в окреслених теренах.

Література

1. Гончаренко О. Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини: мелоареалогія // *Етномузика-4* — Львів (Удруці).
2. Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини: історія, стан, проблеми // *Проблеми етномузикології*. — Вип. 3. — Київ (Удруці).

3. Гончаренко Е. Об одном типе украинских свадебных напевов: Дипломная работа. — Одесская консерватория, 1993. — 62 с.

4. Єфремова Л. Наспіви українських весільних пісень. — Київ, 2006. — 192 с.

5. Клименко І. Мелогографія жнивних наспівів басейну Прип'яті. Дис. ... канд. мистецтвознавства. — Київ, 2001. — 176 с.

6. Клименко І. Мелогографія: історія, методика, сучасна проблематика // Україна: географічні проблеми сталого розвитку. — Київ: ВГЛ Обрії, 2004. — Т.2. — С. 309-319.

7. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу // Проблеми етномузикології. — В.2. — К., 2004. — С. 135-165.

8. Клименко І., Гончаренко О. Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53²: алгоритм дольності // Сьома конференція дослідників червоноруських (галицько-волинських) та суміжних земель. — Львів, 1996 — С. 28-36.

9. Котельнікова О. Шестигольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я: Дипл. робота. — Київ, 2006. — 56 с.

10. Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників червоноруських (галицько-волинських) та суміжних земель. — Львів, 1996. — С. 3-18.

11. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. Дубравіна. — Суми, 2005. — 446 с.

12. Пісні Сумщини (Фольклорні записи В. Дубравіна). — Київ, 1989. — 503 с.

13. Просили батько й мати, і ми просимо (опис народного весільного обряду Крелевеччини) / Упор. Єфименко Н., Гончаренко О. — Суми, 2001. — 24 с.

14. Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія — мелогографія — культурогенеза). Дис. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 2005. — 160 с.

15. Савельева Н. Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. — Москва, 2005. — 192 с.

16. Скаженик М. Локальні пісенні традиції басейну річки Уборть (на матеріалі весняно-літнього обрядового циклу) // Україна: географічні проблеми сталого розвитку. — Київ: ВГЛ Обрії, 2004. — Т. 2. — С. 305-307.

17. Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986-2000 рр.) // Проблеми етномузикології. — В. 2 — Київ, 2004. — С.240-250.

18. Терещенко Н. Песни свадебного обряда Кировоградской обл. (некоторые вопросы структурной типологии): Дипл. работа — Санкт-Петербург, 1996. — 60 с.

НОТНІ ПРИКЛАДИ¹

№1

С-Буда: Кренидовка

Музичний приклад №1. С-Буда: Кренидовка. Музика записана в двох системах. Перша система складається з двох тактів: перший такт має темпозначення $\text{♩} = 82$ та ритмічне позначення 4+6, другий такт має $\text{♩} = 142$ та ритмічне позначення 16. Друга система також складається з двох тактів: перший такт має $\text{♩} = 110$ та ритмічне позначення 9, другий такт має $\text{♩} = 142$ та ритмічне позначення 16. Усі такти мають ключову сигнатуру B^b . Ліричні рядки розташовані під відповідними тактами.

Па-шла на-ша да Ма ша - чка в тьом-ни - є ду - гі. Ги!

В тьом-ни - є ду - гі..

За - га - ла - ла га - лу - бо - чкам да щоб не гу - лі. Ги!

№2

Шостка: Вороніж

Музичний приклад №2. Шостка: Вороніж. Музика записана в двох системах. Перша система складається з двох тактів: перший такт має темпозначення $\text{♩} = 172$ та ритмічне позначення 4+8, другий такт має ритмічне позначення 8. Друга система складається з двох тактів: перший такт має ритмічне позначення 4+8, другий такт має ритмічне позначення 8. Усі такти мають ключову сигнатуру B^b . Ліричні рядки розташовані під відповідними тактами.

Про-шай, про-шай, та Га-ле - чко, се-стра на - ша,

Бо те - пе - ра ми не тво - ї, ти не на - ша.

Ти не на - ша,

Бо те - пе - ра то - го па - на, ой, з ким гу - ля - ла.

¹ Пісенні зразки з фоноархівів автора та Сумського ОЦНТ транскрибовано автором.

№3

Конотоп: Духанівка

Rubato $\text{♩} = 148$ *одна*

По - глянь, ма - ти да на мій по - го - сад,

$\text{♩} = 32-28$ *всі*

по - глянь, ма - тін, да на мій по - сад,

$\text{♩} = 128$

всі дів - ча - та й у ко - сах си [дять] Гу!

$\text{♩} = 120$ *одна*

У ко - сах си - ги - дять,

$\text{♩} = 36-26$ *всі*

Всі дів - ча - та й у ко - сах си - дять,

$\text{♩} = 126$

а на мо - ю да ро - са впа[ла]. Гу!

№4

С.Буда: Боровичі

$\text{♩} = 88$ *одна*

Сня - да - на - чкі,

$\text{♩} = 108$ *всі*

сня - да - на - чкі да да - мой і - дуть,

$\text{♩} = 12$

де - ва - чку да там па - кі - да[ють]. Ги!

№5

Конотоп: Шаповалівка

Rubato

Мо-ло-да Га-ли - на сі - не - чки ме - ла,
 як го - лу - бонь - ка гу - ла. И - ги, Гу!
 Гу - ла

№6

С.Буда: Боровичі

Ой здра - стуй-т'я, до - бри - є а лю - ді, й а ми! к вам
 не за-ля-та - ла на-ша ву-та-чка вчо-ра к вам? Гі!
 Вчо-ра к вам...
 Хоть за-ля-та - ла, не за-ля-та - ла - ня-хай вам. Гі!

Карта 1. Поширення композиційних різновидів базових весільних ритмотипів на території Сумщини



ХОРОВЕ СОЛЬФЕДЖІО ТА РОБОТА НАД СТРОЕМ У ДИТЯЧОМУ ХОРІ

Стаття містить методичні рекомендації щодо роботи над строем у дитячому хорі. В роботі розкривається щільний взаємозв'язок між музично-теоретичними знаннями співаків, вокальною роботою в хорі та якістю хорового строю.

Статья вмещает методические рекомендации по работе над строем в детском хоре. В работе раскрывается тесная взаимосвязь между музыкально-теоретическими знаниями певцов, вокальной работой в хоре и качеством хорового строя.

The article contains methodical recommendations on work above tune in children's chorus. In work the close interrelation between musical-theoretical knowledge of singers, vocal work in chorus and quality choral tune is opened.

Чистота та злагодженість хорового співу є фундаментом для створення художньо повноцінного хору. За словами провідного хормейстера К. Пігрова: "Чистота интонирования — это краеугольный камень, на котором базируется хоровое искусство". А для хормейстерів, що працюють з самодіяльним дитячим колективом, вирішення цієї проблеми має велике значення для успішної роботи колективу.

Вміння досягати чистого, тонкого строю виховується з перших кроків навчання у хорі. Роботу над строем в хорі можна поділити на три етапи. Це робота над унісоном (мелодичним строем), робота над інтонуванням інтервалів у гармонічному вигляді та робота над інтонуванням акордів. Ці етапи відповідають і різним віковим групам дитячого хору (молодша, середня та старша). В роботі хорового колективу використовуються два типи строю — стрій а cappella та стрій темперований (у співі творів з супроводом). Кожний стрій має свої особливості і хор повинен вільно володіти ними. Процес роботи над строем у дитячому хорі повинен бути активним, творчим, регулярно підкріплюватися теоретичними знаннями, що в подальшому значно підвищить професійну майстерність такого хору.

Мета даної статті — виявити взаємозв'язок музично-теоретичних навичок сольфеджіо з вокальною роботою в хорі, означити основні компоненти роботи над строем на різних етапах роботи колективу.

Якщо у колективах, де хористи знайомі з нотною грамотою, проблеми інтонування вирішуються за допомогою вивчення законів інтонування мелодичного та гармонічного строю на уроках сольфеджіо та гармонії, то у самодіяльному, особливо у дитячому, хорі значну роль в роботі над строем відіграє знання музичної грамоти. Для цього хормейстер самодіяльного дитячого хору обов'язко повинен користуватися хоровим сольфеджіо. Хорове сольфеджіо безпосередньо втручається саме у хорові заняття і служить для розвитку музичного, гармонічного та вокального слуху хористів, а також розвиває музичну пам'ять та почуття ритму у дітей. Вперше систематизував принципи навчання хоровому сольфеджіо відомий дитячий хормейстер Г. Струве у своїй книзі "Хорове сольфеджіо". Досить повні методичні принципи роботи хорового сольфеджіо надає Л. Шаміна в роботі "Работа с самодеятельным хоровым коллективом".

Основу роботи над строем складає вміння інтонувати ступені ладу, інтервали, акорди. Тому робота над строем щільно пов'язана з основами хорового сольфеджіо.

На різних етапах роботи хорового колективу вивчення хорового сольфеджіо має велике значення. Діти молодшої групи 5-6 років у ігровій формі знайомляться з нотами, ритмічними малюнками, ладом. Діти середньої групи 7-10 років вже не тільки володіють окремими теоретичними знаннями, а й безпосередньо використовують їх у співі. У старшому хорі (11-18 років) знання хорового сольфеджіо є базовим для чистого, злагодженого інтонування та успішного перебування дитини в хоровому колективі.

Основа чистого інтонування при співі закладається ще на початку вокального виховання дитини, коли вона знайомиться з поняттям звукоутворення, дихання, регістрів, високої позиції звуку. А робота хормейстера з дітьми 5-6 років в основному спрямована на вироблення мелодичного строю. В цей період

важливо навчити дитину чисто інтонувати унісон. Коли діти приходять співати у хор, то найпоширеніша проблема, з якою стикаються педагоги — це некоординованість слуху та голосу у дитини. Цей етап роботи одночасно є самим цікавим і найскладнішим для педагога, бо саме на ньому найяскравіше виявляються його творчі здібності.

Дуже важливе значення на перших заняттях хору має робота дитини внутрішнім слухом, вміння інтонувати "думками". Якщо більша частина дітей, що прийшли у хор, інтонує погано, то є сенс частіше слухати, ніж співати. Педагог може у ігровій формі працювати над музичною пам'яттю дитини, спрямуванням мелодії, ладовим та тембровим відчуттям звуку. Далі потрібно переходити до інтонування невеличких фраз.

Якщо більшість дітей у хорі інтонують чисто, то дітей з поганою координацією треба просити деякий час послухати спів інших дітей. Така форма роботи допоможе їм згодом скоріше інтонувати вірно.

Після приблизно місячної роботи над відносин вирівнюванням інтонування у хорі можна переходити до вивчення основ музичної грамоти. Для цього педагоги звично використовують відносну сольмізацію, яка згодом переростає у абсолютну.

Найбільш поширений та зручний метод відносної сольмізації — це спів за допомогою ручних знаків, які відповідають різним ступеням ладу. Зовсім не обов'язково використовувати назву ступенів Х. Кальюсте. Краще брати за основу цифрову назву ступенів, бо це дозволяє співати вправи у різних тональностях. На початковому етапі роботи з хором використовується спів різних ступенів ладу по черзі. Хормейстер за допомогою ручного знаку показує номер ступеню, а діти відображають його голосом.

Часто педагоги використовують спів "по руці", де ліва рука виявляється нотним станом, а права рука показує місцезнаходження на ній звуків. В процесі співу можна користуватися як назвою нот, так і назвою ступенів ладу. Співати по руці можна звукоряди, окремі інтервали, прості акорди, а також нескладні вокалізи. На початковому етапі навчання дітей співу можна активно використовувати інструмент (фортепіано, баян), що створює міцну гармонічну підтримку і на підсвідомому рівні

виховує почуття ладу. Спів вокалізів має велике значення не тільки для вивчення основ музичної грамоти, а й для оволодіння основами вокальної роботи.

Загальні, елементарні закономірності строю простежуються на рівні інтонування інтервалів. Проблема інтонування інтервалів досить повно висвітлена у сучасній методичній літературі і хормейстер повинен обов'язково володіти цими знаннями.

Вже з першого року співу дітей у хорі треба навчити їх відрізняти тони та півтони. Спочатку можна послухати, як вони звучать на інструменті, а потім співати їх від одного звуку по черзі.

Найважливішим фактором подальшої успішної роботи хору над строем на всіх етапах є виховання у дітей ладового відчуття. Для цього можна використовувати спів окремих звуків ладу з подальшим їх розв'язанням. Обов'язково треба виписати звукоряд на дошці і показувати дітям рукою певний звук, який ви хочете почути. Таким чином у дітей поступово розвивається внутрішній слух, гостре почуття ладу, інтонації, без чого неможливо співати чисто.

Після першого півріччя навчання дітей у хорі (при умові, що більшість дітей інтонує чисто) можна переходити до співу інтервалів у гармонічній формі. Спочатку це може бути велика та мала терції, потім квінта, кварта. При співі гармонічних інтервалів можна спочатку їх грати на інструменті, заспівати самому педагогу разом з якимось хористом. Співаючи інтервали, важливо привернути увагу дітей до тембрової барви того чи іншого інтервалу, викливати образні асоціації.

Велике значення для розвитку гармонічного слуху дітей мають канони. Канони можна співати вже з першого року навчання. Канони допомагають створити ансамбль у кожній партії, вирівняти тембри, покращити інтонацію. Канони самі по собі не вирішують проблеми злагодженого багатоголосного співу, але можуть значно покращити її.

Крім використання правил інтонування інтервалів чи акордів в роботі над строем треба покладатися на постійну стабільність певних тонів ладу (перший, четвертий та п'ятий ступені мажору та третій мінору). Іноді проблема підвищення строю виникає у

зв'язку з підвищенням цих стійких ступенів, що призводить до знищення слухової опори хору, а інтервали у такому строї мають тенденцію до звуження або розширення.

Найбільш активна робота над строем проводиться у старшому хорі, що зумовлено самими репертуаром (спів 4-голосних творів, творів без супроводу). Основна увага на заняттях приділяється розвитку гармонічного строю у дитини. Згідно з законами акустики починати вироблення гармонічного строю треба з настроювання хору. Спочатку це вирівнювання унісону, потім додавання чистої квінти, а згодом і терцового тону акорду (спочатку мажорної, а потім мінорної терції). Дуже важливо розвивати у співаків правильні вокально-слухові відчуття основних гармонічних зв'язків — тоніки, доміанти та субдоміанти. Для цього можна використовувати гармонічні вправи з послідовним змінням функцій акордів. Такі вправи рекомендує Г. Струве у своїй книзі "Хорове сольфеджіо". Доцільним у процесі розвитку гармонічного слуху та виконанні вправ є використання письмового запису даної послідовності акордів, застосування релятивних знаків в процесі співу. Зорова, слухова та рухова наочність сприяють більш усвідомленій роботі над строем.

В умовах розвитку сучасної хорової музики робота над строем у хорі має свої особливості. Сучасне хорове мислення композиторів вже не так спирається на основи функціональної гармонії. Основу гармонічного мислення складає лінійність голосоведіння, використання неакордових звуків, кластерів. Тому теоретичні знання, надбані в процесі роботи над хоровим сольфеджіо, стануть у пригоді при співі таких творів. Велике значення для усвідомлення гармонічної мови сучасної хорової музики має вміння співати кластери. В основі виконання кластерів лежить гармонічний спів гам або окремих тетракордів. Для успішної роботи над кластером, перш за все, дітей треба навчити інтонувати малі та великі секунди у гармонічному вигляді. Хормейстерам не слід для показу звучання секунд використовувати темперований інструмент, бо у хорі звучання секунд великих і також малих мають зовсім інше темброве забарвлення. Акустичні закони співу кластерів відрізняються від

законів класичної гармонії. Однією з основних рис їх виконання є звучання, врівноважене за динамікою, тембром, регістром. Це надає звучанню кластера вільне прослуховування кожного голосу та рівне, одноманітне звучання всього спектру звуків.

Цікавий і дуже впливовий метод роботи над строем використовував Г. Струве. Це інтонування ступенів гами шляхом нашарування. Хор треба поділити на 7-8 голосів. Кожний голос буде співати окремий звук гами і в одночасному звучанні це буде виглядати як великий кластер. Шляхом виключення або підключення окремих звуків з такої гами у гармонічному вигляді можна співати різні акорди та співзвуччя частинами хору.

Наступним етапом в роботі хорового колективу стає виконання хорової музики а *cappella*, що є найскладнішою формою роботи над строем у хоровому колективі. Співоче музикування а *cappella* має унікальний характер звукотворчості. Звуковидобування в ньому пов'язане лише з диханням та гнучким регулюванням його тиску, безпосереднім (фізичним) відчуттям регістрової напруги, специфічним (м'язовим) відчуттям висоти звуку, швидкості руху, атаки. Звуковидобування у співі а *cappella* пов'язане з вібрато у голосі, а головне — з інтонуванням у нефіксованому строї. Виконання в умовах нефіксованої висоти звуку припускає невеличкі інтонаційні варіанти, які у межах звуковисотної зони сприймаються як даний звук. Тому робота над строем а *cappella* є складною і багатогранною, особливо у дитячому хорі.

Якщо хоровий колектив весь час працював з інструментом, то на першому етапі роботи хормейстеру буде дуже складно. Однією з форм переходу хору від співу з супроводом до співу а *cappella* є повне виключення з роботи інструменту. Через деякий час (2-3 тижні) хор почне вистроюватися самостійно.

В роботі над багатоголосними творами велике значення має наявність перед очима хористів хорової партитури. Якщо діти ще не зовсім володіють музичною грамотою, то партитура допомагає скоріше усвідомити напрямок руху своєї партії, зорозуміти побачити узгодженість своєї партії з іншими. Завдяки цьому діти беруть участь у розумуванні творів, коли їх партія не співає. Зорові відчуття від графічного, наочного відображення у поєднанні зі

слуховими навичками дають позитивний результат, а діти швидко отримують навички співу нот по партитурах.

Для розвитку гармонічного слуху дитини та активної роботи над строем у хорі велике значення має перехід дитини з однієї партії в іншу. Особливо корисним для розвитку гармонічного слуху є спів у середніх голосах (I альт чи II сопрано). Навички співу голосу, що веде мелодію, мало сприяють розвитку гармонічного слуху. Тому дуже важливо, щоб дитина засвоїла спів не тільки верхнього голосу, а й інших. Якщо дитина активно працює на заняттях хору, то перехід із однієї партії в іншу стає непомітним.

Робота над строем багато в чому залежить від особливостей хорового твору. Тому треба працювати над строем, виходячи з конкретного музичного матеріалу. Якщо хор пагано вистроюється у даному творі, причиною може бути незручна тональність. У співі творів а *carrella* тональність можна рухати на півтона чи на тон вище або нижче, що може сприяти більш зручному інтонуванню та строю хору. З іншого боку, кожна тональність несе певну виразну функцію, а іноді стає вирішальним фактором при виконанні музичного твору. У нетемперованому строї яскраво виявляється тембровий колорит кожної тональності. Є тональності, зручні для вистроювання у дитячому хорі, а є не зручні для даного твору. Багатий виконавський досвід хорового мистецтва призвів до виявлення тональностей, які найбільш зручні у хоровому виконавстві. Це тональності, у більшості своїй бемольні — G-dur, g-moll, Es-dur, d-moll, F-dur.

Особливо складною для співу у дитячому хорі є тональність C-dur. В ній виникає необхідність додатково коректувати стрій на рівні акустичному і психологічному. За словами С. Казачкова, звук Н (7 ступінь) у C-dur при одноголосному виконанні звучить особливо гостро, а у домінантовому акорді гострота інтонування цього звуку повинна бути злагодженою.

Для роботи над строем а *carrella* у дитячому хорі на початковому етапі корисним є вивчення нескладної православної духовної музики XIX — початку XX сторіччя. Така музика в основному складається з нескладних гармоній, зручна у звуковеденні та теситурі. Співаючи з дітьми таку музику, можна

аналізувати акорди у їх ладовому взаємозв'язку, що допомагає не тільки у навчанні хоровому сольфеджіо, а й у точному інтонуванні звуків акорду. У кінцевому результаті стрій хору стає усвідомлено вирівняним.

Якщо хор володіє чистим строем у співі а *carpella*, то робота у темперованому строї для хору буде нескладною. Спів у темперованому строї усуває деяку кількість тембрових барв дитячих голосів. Але недостатність тембрових барв компенсується за рахунок інструментального супроводу.

Складним для хору може бути перехід в одному творі від співу а *carpella* до співу із супроводом. Таких творів для дитячого хору небагато, але вони зустрічаються у сучасній музиці для дітей. В цьому випадку допоможе розвинута музична пам'ять дітей.

Робота над строем щільно пов'язана з іншими елементами хорової звучності та вокальною роботою у хорі. Якщо у хорі відсутня якісна вокальна робота на всіх її етапах, то це безпосередньо вплине на чистоту інтонування у хорі. Спів без дихальної опори та спів на форсованому звуці однаково призводять до фальшивої інтонації та неякісного строю. Всі вправи на розспівування, а також безпосередньо робота над творами повинна проводитися на невеличкій звучності з відчуттям пружного гальмування видиху. Спів тихим звуком створює умови для особистого контролю кожним співаком своєї чистоти інтонації і якості звуку. На чистоту інтонації впливає і атака звуку. Тверда атака сприяє зажиму голосового апарату, внаслідок чого руйнується чиста інтонація.

Дуже важливе значення в роботі над строем має висока позиція звуку. Ототожнювати висоту музичного звуку з висотою вокальної позиції є помилкою. Той чи інший звук у правильній вокальній позиції може прозвучати фальшиво, і навпаки, завищеним може бути звук у низькій позиції. Працюючи з хором над високою позицією, необхідно постійно слідкувати за чистотою інтонації, особливо у місцях, де є альтеровані ступені, складні акордові співзвуччя.

Велике значення для співу гармонічних вправ у хорі має використання різноманітних нюансів. Крім того, що це активізує реакцію дітей на руку диригента, такі динамічні контрасти плідно впливають на роботу дихання дітей.

На якість строю впливає емоційний стан співаків. Позитивні емоції, особливо у дітей, допомагають підтримувати чистий стрій. Але емоційне збудження сприяє підвищенню інтонації, а депресивний стан призводить до зниження інтонації. Хормейстеру дитячого хору треба завжди враховувати цей момент, бо діти дуже тонко відчують емоційний стан репетиції або концерту. Якщо хор постійно співає незлагоджено, проблему треба шукати у вокальній роботі.

Робота над строем нерозривно пов'язана з ансамблем. Коли йде робота над строем, то обов'язковим є вслуховування у те співзвуччя, яке ми зараз вистроюємо. В результаті такої слухової роботи виникає злиття, єдність усіх голосів не тільки за інтонацією, а й за іншими параметрами хорового звучання. Стрій у співі визначається не тільки чистою інтонацією, а й гармонічно вистроєним ансамблем.

Правила хорового строю вказують лише на основну, типову тенденцію, що склалася у практиці хорового співу. Стрій як засіб виразності пов'язаний зі стилем, який визначає точну міру та всі найтонкіші висотно-інтонаційні градації, що додають неповторності даній музиці. Так, за словами С.Казачкова, мажорна терція має різну настрійку у творах німецької та російської музики, у творах ліричного та драматичного характеру, у щімливих інтонаціях П. Чайковського та ясних гармоніях Палестрини. Тому слух, музичний смак почуття стилю, увага, терпіння стають найважливішими помічниками диригента в його роботі над строем.

Висновки

Стрій хору — це постійно рухома складова хорової роботи. Вона не може існувати без підкріплення її музично-теоретичними знаннями, а в роботі самодіяльного колективу знанням хорового сольфеджіо. Робота над строем щільно пов'язана з вокальною роботою у хорі. Також стрій залежить від стану організму та психіки співаків, погоди, атмосферного тиску і не може бути назавжди зафіксованим. Увага до строю не повинна заслоняти всі інші важливі сторони виконання. Робота над строем повинна проводитися в комплексі всіх художніх задач, виходячи то на

перший план, то підлягаючи іншим не менш важливим задачам хорового виконання.

Література

1. Белявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. — Київ: Музична Україна, 1984. — 200 с.
2. Струве Г. Хоровое сольфеджио. — М.: Сов.композитор, 1976. — 200 с.
3. Пігров К. Керування хором. — К.: Держ.видавн.образотворчого мистецтва і муз літератури УССР, 1962. — 202 с.
4. Шаміна Л. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1981. — 173 с.
5. Т.Смирнова Хорознавство (історія, теорія, методика). — Навч.посібник, Харків: ХДПУ, 2000. -180 с.
6. Кирюшин В. Развитие лаготонального слуха участников самодея-тельных хоров. — В.кн. : Хоровой коллектив. —М.: Музыка. — С 42-53.
7. Прокопов С. Очерки по методике детского вокального воспитания. — Харьков: ХИИ, 1990. — 31 с.
8. Из истории музыкального с.воспитания. —Хрестоматия, сост.О.Апраксина. — М.: Просвещение, 1990. — 207 с.

РАМА В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

В статье на материале из истории мирового сценического искусства определяется семиотический характер рамы в системе театральных коммуникаций, типологизируются возможные случаи ее нарушения в процессе транслирования художественного текста.

У статті на матеріалі з історії світового сценічного мистецтва визначається семіотичний характер рами в системі театральних комунікацій, типологізуються можливі випадки її порушення в процесі транслювання художнього тексту.

On the basis of materials from the history of the world's stage art this article defines the semiotic character of the frame in the system of theatrical communications, typologies possible cases of its failure during the process of broadcasting of the fiction text.

Центральным событием романа В. Вулф "Между актов" является любительский спектакль — "сцены из английской истории", разыгрываемые на пленэре. Мисс Ла Троб, автор пьесы и постановщик спектакля, решила эпизод "Мы сами", представляющий современную жизнь (действие происходит летом 1939 года), разыграть, отказавшись от каких бы то ни было театральных условностей. И вот что из этого получилось: "Мисс Ла Троб... стояла, упершись взглядом в рукопись. "После Викт. — было намечено в рукописи, — попроб. 10 мин. наст. врем. Ласточ., коровы и проч." Она хотела их [зрителей — В.П.], можно сказать, как душем, обдать реальностью текущего часа. Но опыт, кажется, не удался. "Реальность им не по зубам, — она бормотала. — А-а-ах, да ну их всех к черту!" Разве влезешь в их шкуру! Разве на публику угодишь! О-о, написать бы пьесу без публики, настоящую пьесу! Но зрители — вот они, тут сидят. И с каждой минутой расслабляют поводок. Номер не прошел. Опыт не удался. Сейчас бы сюда задник, повесить между березами, выгородить коров, ласточек, настоящее время! Но задника нет у нее. И музыку она отменила. Царапая ногтями кору, она костерила публику. Ужас, ужас. Кровь будто капает из башмаков. Смерть, смерть, смерть, — помечала она у себя на полях рассудка, когда подвела мечта. Она стояла, смотрела на публику, не в силах рукой шевельнуть.

И вдруг — грянул дождь, ливень как из ведра" [3, с. 186-187].

Конечно, публике угодить трудно, как всякой "дуре", не понимающей новаторских откровений художника. Она не поняла, что вольно парящие в небесах ласточки и уныло бредущие коровы в течение десяти минут — это и есть "настоящее время", следующее "после Викт.", то есть после эпохи королевы Виктории. Не поняла, потому что реальность "настоящего времени" не стала реальностью художественной. Для осуществления такой метаморфозы в первую очередь нужно было установить раму, то есть "выгородить коров, ласточек, настоящее время". Как утверждает Б. Успенский, "именно "рамки"... организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т.е. придают ему семиотический характер. Здесь можно вспомнить глубокие слова Г.К. Честертона о том, что пейзаж без рамки практически ничего не значит, но достаточно поставить какие-то границы (будь то рама, окно, арка и т.п.), как он может восприниматься как изображение. Для того, чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение" [11, с. 177].

Та же отграничивающая рама есть и в театральных коммуникациях. Но какова она, каков ее характер, насколько она стабильна или подвижна и как это влияет на транслирование художественного текста — вот те вопросы, получение ответов на которые и является целью статьи.

Как в изобразительном искусстве рама "делает" картину картиной, так и в театре отграниченность "делает" сцену сценой. Именно отграниченность, будучи общим признаком, позволяет идентифицировать театральную сцену с сакральным пространством: "Сакральное пространство всегда было более или менее жестко очерчено. И в этом оно родственно сцене, — утверждает Е. Дуков, далее аргументируя свой тезис этимологическим анализом термина. — Так, семантически термин "сцена" для древних греков — отгороженная, закрытая часть пространства... Античный Рим добавит в семантическое поле этого термина (scene) значение "публичность", "внешний блеск" и "показная пышность", а также "открытая с одной стороны поляна" [4, с. 52-53].

Итак, рама локализирует пространство, делает его семиотически значимым, отделяя в зоне осуществляемого контакта художественную сферу от нехудожественной.

С описанием неудавшегося английского сценического опыта корреспондируется описание русского кукольного спектакля, сделанное П. Флоренским в "Предисловии к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой "Записки петрушечника". Как и в английском случае, спектакль разыгрывался на "вольном воздухе". Но, в отличие от героини В. Вулф, Ефимовы, постановщики кукольного представления, "сумели использовать для постановки луг и рошу, актерами сделав всех зрителей, что тут осуществлена исходная форма эллинской трагедии, что дело совсем не в деревьях, а в умении заставить смотреть на огороженный кусок природы как на праздничную орхестру" [12, с. 532].

Оказывается, именно "огороженное", взятое в раму, становится исключительным, подобно тому, как выделенный из повседневных будней день становится праздником: "Вопреки тому, как думают обычно, мучая себя, праздник нуждается не в попечениях, а в свободе от них. И эта свобода прежде всего и больше всего осуществляется строгою изоляцией от будней. Уже давно забыта всеми народами заповедь о субботе и сняты непроницаемые разделы между субботою и прочими шестью днями. Между тем, только рама, отграничение, неприкосновенная межа предоставляет раскрыться особому пространству художественного творчества, праздному по оценке пространства внешнего..." [12, с. 533].

В семиотической науке наличие рамы есть одним из основных показателей художественного текста, который "мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы ("начала", "конца", "рампы", "рамы", "пьедестала", "кулис" и т.п.)" [7, с. 424].

Решение проблемы театральной рамы, в отличие, скажем, от рамы в изобразительном искусстве, усложняется тем, что сама рама по своему существу условна и нестабильна. Ее границы не всегда были (и остаются) четкими, пространства художественной

и нехудожественной сферы не были строго дифференцированными, а поведение всех участников коммуникаций было не так строго регламентированным. Известен факт, что только в середине XVIII века, благодаря совместным усилиям Вольтера и Ле Кена, со сцены Комеди Франсез убрали скамьи для привилегированной публики. Сидящие на подмостках зрители были частью художественного пространства, устанавливали непредусмотренные сценическим текстом контакты и в конечном итоге отрицательно влияли на организацию и качество транслирования текста (делали его "нечистым"). Вот почему, по мнению Ж. Разгонниковой, после изгнания публики со сцены декорации, освещение, костюмы, да и вся постановочная часть в целом, "стали развиваться по-новому" [9, с. 140]. Таким образом, строго установленная рама способствовала совершенствованию обрамляемого художественного "полотна" и вносила коррективы в поведение тех, кто это "полотно" считывал.

Но в таком случае возникают вопросы: как при условии соблюдения установленных границ классифицировать информацию, поступающую из нехудожественного пространства зрительного зала во время трансляции художественного текста? Все ли находящееся в раме является художественным текстом? Используя аналогию из изобразительного искусства, Б. Успенский предлагает такой ответ: "Подпись художника на картине и возглас "браво!" во время спектакля представляют собой в некотором смысле явления одного порядка: они как бы накладываются на художественный текст, но по существу не имеют к нему отношения — иначе говоря, они вне пределов художественного пространства" [11, с. 178].

В данном случае аналогия с изобразительным искусством не совсем удачна. Да, вне пределов. Но росчерк мастера, как и им созданная работа, — в раме, вербальные и пластические высказывания зрителей — за ней. И подпись, и полотно принадлежат одному автору. При этом подпись удостоверяет авторство "художественного пространства". Реакция зрительного зала подтверждает факт получения информации из художественного пространства. Таким образом, их функции различны и различимы.

Более убедительной представляется позиция Ю. Лотмана, который подобного рода процессы классифицирует как "включение в текст выхода за пределы текста". В качестве примера он приводит обычные для театральной коммуникации явления: "убитый на дуэли Ленский встает и раскланивается перед публикой, а публика, вытирая мокрые от слез щеки, требует режиссера и автора на сцену" [8, с. 182]. Возможность всех этих "непоследовательностей" Ю. Лотман объясняет проявлением двойственного бытия сцены, ее амбивалентностью.

Амбивалентен по своей сущности и сам занавес. В получившей распространение модели итальянского театра он одновременно и рама, и картина, по отношению к нему многоярусный, золоченый зрительный зал выступает дорогим багетом.

Итак, казалось бы, строго установленная рама остается условной. Это осознается зрителем, который по этой причине зачастую фиксированные границы нарушает. На эти нарушения провоцируют либо помехи, возникающие в процессе транслирования сценического текста, либо что-то другое: тогда, когда транслирование текста завершается. Первый случай прекрасно иллюстрирует эпизод из воспоминаний М. Кропивницкого о постановке любительского спектакля "Сватанье на Гончаровке" по пьесе Г. Квитки-Основьяненко в Елисаветграде: "В антракті прибіг за лаштунки якийсь чоловік і покликав касира.

— Там ціла юрба панів підійшла до каси, требують білети, а в касі нікого нема!.. — загукав він.

Кинулись шукать касира, але його і слід простиг — з грішми, з сердуком Соболева і крохмальною сорочкою Жулинського [участников спектакля — В.П.]. Вчинився переполох, гвалт, лемент... Послали за поліцією. Поліцмейстера в театрі не оказалось, а пристав зараз же сів писати протокол... Публіка нетерпляче гукала, щоб починали другий акт, актори розгубились, тільки Голубовський удавав з себе спокійного, кажучи: "Це не первина, траплялось!"

Користуючись метушнею, один гусарський офіцер поліз через оркестр на сцену, звелів робочим підняти завісу і почав співати куплети. За ним незабаром полізли й другі. Полізли й юнкери, а за ними дехто із публіки. Звелили оркестрові грати

козачка і почали танцювати на сцені. Соболева [актриса, учасниця спектакля — В.П.] з переляку зомліла, її однесли в гостиницю; Соболев [актер, учасник спектакля — В.П.] побіг шукати бродягу-касира; Іван Карпович [Карпенко-Карый — актер, драматург, учасник спектакля], загримований Прокопом, утік з театру. Добігши до Інгулу, він вимив лице, а парик жбурнув у річку і майнув пішодрала на Бобринець. Корнієнко [учасник спектакля — В.П.] втік до знайомих..." [5, с. 12].

Прекращение транслирования сценического текста автоматически эту раму устраняет, а поэтому в таком случае возможно появление зрителя в пределах пространства, до недавнего времени бывшего художественным, бывшего для него запретным, священным. Здесь проявление того самого ощущения свободы, того радостного вторжения в пространство праздника, о котором пишет П. Флоренский: "Оторванности от обычных условий и привычек жизни свойственно свое бодрое возбуждение, — вино неожиданной свободы... И тогда объявляются более глубокие силы нашего существа, обычно заваленные мелочами и слишком значительные, а может быть, и враждебные скучным будням. Праздник — от праздный, т.е. пустой, незанятый; и весьма нередко достаточно снять грузы привычного и мелочно-повседневного, чтобы тут же вышли наружу подавленные ими: и вешнее знание, и чувство коренной связи с миром, и близкая к экстатической радость бытия" [12, с. 533].

Второй случай "рамопреодолевающего" поведения зрителей обычно наблюдается после завершения транслирования сценического текста и по существу является проявлением "экстаза от коммуникации". Поэтому соблюдаемые до той поры правила "театральной иллюзии" нарушаются, разграничительные барьеры упраздняются. При этом сценическое пространство перестает осознаваться как сакральное и с появлением в нем публики автоматически превращается в пространство нехудожественной сферы. Актер П. Саксаганский вспоминает о подобном факте после успешных спектаклей "малороссийской" труппы: "Діла у Києві були чудові. Не можна собі уявити цілком того, що діялось. Настрій у публіки підвищених, оплески й виклики бурхливі. По скінченні п'єси молодь, переважно

університетська, збиралась біля рампи, закидала сцену шапками, в надзвичайному захваті вилазила на сцену і — "яко до царя всіх подимем!". Поліція була безсила і, махнувши рукою, розходилась" [10, с. 44].

Кстати, преодоление рамы и установление контакта с трансляторами сценического текста сегодня свойственно уже зрителям не музыкального и драматического театра, а эстрадного зрелища. Таким образом, процесс "антидемократизации" поведения зрителей объясняется действием культурологического закона повышения и понижения во времени статуса некоторых жанров. В результате повысившиеся в статусе жанры "оставляют" низовым некогда им свойственные модели поведения участников коммуникативного акта. Поэтому в поведении московской публики на прощальном спектакле труппы М. Кропивницкого 17 сентября 1887 года легко угадывается модель поведения "фанов" современных рок-групп: "По закінченню вистави "По ревізії" викликали разів зо три, публіка, переважно студенти, кинулись на сцену. Артисти — тікати. Садовський випадково, мабуть, залишився, і його взяли качати при відкритій завісі. Галас зчинився страшний, крісла партеру були зсунуті або перекинуті, декорації почали падати; поліція забігала, скла рампи билися. Сяк-так все втихомирилось, завісу опустили" [13, с. 76].

Иной раз нарушение рамы приводит к взаимозаменяемости семантики сцены и зрительного зала. Тогда нехудожественное пространство воспринимается публикой как некое художественное, точнее, если использовать термин из изобразительного искусства XX века, как пространство перформенса. К. Ванченко, украинский актер, антрепренер и драматург, по поводу поведения одесской публики на спектаклях по пьесе М. Кропивницкого "Мироед, или же Паук" вспоминает: "Величезні збори давала п'єса "Глитай, або ж Павук" М.Л. Кропивницького. Тут цікаво відзначити, що п'єса та у Одесі і перед тим виставлялась вже кілька разів, але проходила з звичайним поспіхом, як і всі другі п'єси. Але трапилось таке, що Садовський заслаб і замість нього роль Андрія виконував В.Е. Грицай. У останній дії, коли Андрій вертається і застає свою жінку в дому "павука-мироїда"

збезчещену, божевільну, він грізно вимагає від "глитая" відповідальності за загублене чуже життя, за всі його мерзотні вчинки і відпихає свою нещасну жінку, яка пала мертвою (сцена дійсно вельми драматична); поміж публікою сталася істерія враз з двома слухачами-студентами і молодого жінкою. Піднявся звичайний в таких випадках гардимер, вимогли спустити завісу, і виставу не закінчили.

З того часу п'єса "Глитай" стала найпопулярнішою в Одесі і не сходила з репертуару, або, як тепер кажуть, стала "гвіздом" сезону. Проходила кожний раз з істериками і зомлянням кількох нервових дам і... з аншлагами: "Всі квитки розпродані"... Буцімто публіка йшла дивитись не на п'єсу, а на істерики й мляння і той заколот і гардимер, що у таких випадках стається в театрі" [2, с. 56-57].

Но, как видно из примера, при нарушении рамы, то есть при разрушении иллюзии с последующим изменением принятой модели поведения, прекращается транслирование сценического текста: занавес закрывается, ибо рядом с транслируемым в импровизационном режиме текстом текст художественный оказывается неконкурентоспособным. Непредсказуемость драматургии самопишущегося текста, каковым является жизнь, повышает градус "экстаза от коммуникации", а функции участников коммуникации изменяются.

В этом отношении очень показателен эпизод из воспоминаний украинского актера и режиссера Ф. Левицкого о гастрольях труппы М. Кропивницкого в Александрии: "Під час вистави роздалися гучні оплески... "В чім річ? Кому?" Виявилось, що задрипана сторожиха полізла по рампі гноти у лампах підкрутити; перелазячи потилицею до глядачів через величезну суфльорську будку на другу половину рампи, зачепилася спідницею і розірвала її, за що й схопила колосальні оплески. Де не взявся сторож у лаштунках з протестом до гальорки: "Ну чого б ото я ляпав, мов скажений? Он же пани сидять по ящиках і не казяться. Чортова мазепня!" Слова його були покриті оплесками. Реготалася аудиторія, реготався Марко Лукич [Кропивницький — В.П.], реготалась і вся трупа... Незабаром залунали знову ще гучніші оплески. То вже припалося дядькові "без оселедця"; в доброму кожусі з піднятим величезним коміром, він переступив з гальорки

на грубу, яка своєю поверхньою рівнялася з бар'єром гальорки, на один крок вище від неї; дядько сів, звисив ноги та й почав лузати насіння. Під час антракту поставили драбину і зняли дядька благополучно" [6, с. 85].

Все эти явления следом за Б. Успенским можно классифицировать как "случаи экспансии жизни в искусство", которые можно разделить на две группы. К первой группе можно отнести все вышеприведенные примеры. Осуществляемые нарушения установленной рамы могли или сделать текст "нечистым", или прекратить его транслирование, или, в конце концов, привести к изменениям семантики сцены и зрительного зала. Но они не предполагали изменения транслируемого текста. Они "текстоне-нарушающие".

Другая группа случаев — попытки зрителя "преодолеть художественное пространство и "войти" в текст художественного произведения, насильственно изменив его. К таковым Б. Успенский относит "убийство средневековой толпой актера, изображавшего Иуду (аналогичное явление нередко имело место и в мусульманских религиозных мистериях), или знаменитое покушение зрителей в Новом Орлеане на жизнь актера, игравшего роль Отелло; сюда же могут быть отнесены и хорошо известные в этнографии случаи использования изображения для наведения порчи (с чем связаны соответствующие табу)" [11, с. 176].

Этот перечень можно расширить одним из фрагментов воспоминаний К. Ванченко, касающимся реакции зрительного зала во время спектакля все по той же пьесе М. Кропивницкого "Мироед, или же Паук": "Якось у Ростові-на-Дону, у тій сцені останнього акту, де завше траплялися млости й істерики, якийсь пан з першого ряду до такої міри забувся, що скочив з місця і, погрожуючи в повітрі ціпком, на увесь театр гукнув:

— Бий його, мерзавця, бий!

І в тім, спам'ятавшись і засоромившись, в замішанні, утираючи хусткою сльози, вимкнув з театру" [2, с. 57].

Подобное наблюдалось и на спектаклях, поставленных по другим пьесам: "Не пам'ятаю ні місця, ні часу, одначе, коли грали "Безталанну" Карпенка-Карого, черговий пожежник кинувся з кулаками й непристойною лайкою на Затиркевичку, що викону-

вала ролю свекрухи, і, коли б не присутні тут за лаштунками актори, небіжчиці Ганні Петрівні від пожежного дісталось б" [6, с. 86].

Такого рода нарушения установленной рамы возможны и тогда, когда зрителем транслируемый сценический текст проецируется в общественную сферу. Великий американский актер театра и кино М. Брандо в своих мемуарах "Песни, которым учила меня мать" вспоминает о своем участии в спектакле "Флаг поднят". Пьеса Бена Хечта представляла собой "образец политической пропаганды в поддержку создания государства Израиль с косвенным осуждением Британии за препятствия, которые она чинила еврейским беженцам, отправлявшимся из Европы в Палестину. В то время, в сентябре 1946 года, вся еврейская община Нью-Йорка, как и евреи всего мира, жили будущим Палестины и сионизмом": "Я играл Давида, молодого горячего еврейского парня, стремившегося перебраться в Палестину. На кладбище он встречался с раненым и умирающим человеком, похожим на пророка, по имени Тевье, тот пытался помочь ему, но умер. Тевье играл Муни. Давид прикрывал его тело еврейским флагом и уходил; подразумевалось, что он отправляется сражаться за создание еврейского государства в Палестине. В начале второго акта у меня был монолог, во время которого на меня направляли яркий свет прожекторов сверху и с боков. Эта гордая обвинительная речь начиналась с паузы. Я выжидал, пока поднимался занавес, а потом спокойно говорил: "Где вы были?" Потом снова выдерживал паузу и повторял "Где вы были, евреи?" Еще одна длинная пауза, после которой я кричал во всю силу своих легких: "Где вы были, евреи, когда шесть миллионов евреев сожгли в печах?! Где вы были?!" При этих словах зал замирал. Почти все зрители были евреями, ведь в то время вся еврейская община мучительно терзалась вопросом о том, все ли она сделала, чтобы остановить истребление своего народа, ...так что мой монолог задевал самые чувствительные струны в их душах. Иногда во время спектакля еврейские девушки вскакивали со своих мест и, рыдая, убегали в коридор, а однажды, когда я спросил: "Где вы были, евреи, когда шесть миллионов евреев сожгли в печах Освенцима?!" — какая-то

женщина, вне себя от ярости и чувства вины, встала и закричала мне: "А где вы были?!" [1, с. 213].

В данном случае нарушение установленной рамы объясняется тем, что педалирование общественных проблем автором пьесы и создателями спектакля привело к недифференцированности актера и персонажа. Актер воспринимается не как транслятор художественного (сценического) текста, а как социальный субъект, пребывающий в общем со зрителем общественном пространстве и артикулирующий социально (и не более) значимый текст.

В результате анализа фактов из истории театрального искусства можно прийти к некоторым выводам. В системе театральных коммуникаций, как и прочих художественных, рама делает сценическое пространство семиотически значимым, регламентирует поведение участников коммуникации — актеров и зрителей. Но, например, в отличие от рамы живописного полотна, рама театральная по своему существу условна и нестабильна, что доказывает двойственное бытие сцены, семиотическую амбивалентность самого игрового пространства. Этим объясняются все возможные факты "рамопреодолевающего" поведения зрителей, которые связаны или с прекращением транслирования художественного текста, или попытками, классифицируемыми как случаи "экспансии жизни в искусство".

Театральная практика (особенно XX века) свидетельствует о регулярности намерений организаторов коммуникаций нарушить или вообще упразднить традиционно установленную сценическую раму. Они по своему характеру провокационны и усложняют коммуникативный акт. Определение типологии такого рода нарушений может стать предметом отдельного научного исследования.

Литература

1. Бранго М. Песни, которым учила меня мать // Киносценарии. — 2006. — №2-3. — С.202-221.
2. Ванченко К. Спогади про українського митця // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П.П.Перепилиці, В.П.Яроша. — К.: Мистецтво, 1990. — С.53-58.

3. Вулф В. Между актов: Роман / Пер. с англ. Е.Суриц. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 224 с.

4. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М.: Классика-XXI, 2003. — 256 с.

5. Кропивницький М. Спогади про Бобринець і бобринчан // Спогади про Івана Карпенка-Карого: Збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. Р.Я.Пилипчука. — К.: Мистецтво, 1987. — С.10-19.

6. Левицький Ф. Згадки про М.А.Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П.П.Перепилиці, В.П.Яроша. — К.: Мистецтво, 1990. — С.84-88.

7. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — С.423-436.

8. Лотман Ю.М. Искусство на пересечении открытых и закрытых структур // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002. — С.174-188.

9. Разгонникова Ж. Комеди Франсез — традиции и современность / Paris — Париж. — 2003. — №2. — С.139-145.

10. Саксаганський П. Із книжки "По шляху життя" // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П.П.Перепилиці, В.П.Яроша. — К.: Мистецтво, 1990. — С.42-46.

11. Успенский Б.А Семиотика искусства. — М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. — 360 с.

12. Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я.Симонович-Ефимовой "Записки петрушечника" (ГИЗ, 1925) // Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т.2. — М.: Мысль, 1996. — С.532-536.

13. Ярцев О. Побачене й почуте // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П.П.Перепилиці, В.П.Яроша. — К.: Мистецтво, 1990. — С.75-79.

ФОРМЫ И МЕХАНИЗМЫ ПРЯМОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ФИНАНСИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматриваются особенности, основные формы и источники прямого государственного финансирования сферы культуры. Тщательно проанализирован зарубежный опыт бюджетной поддержки культурной деятельности. Даются конкретные рекомендации по осуществлению институциональных изменений в финансировании сферы культуры Украины.

В статті розглядаються особливості, основні форми та джерела прямого державного фінансування сфери культури. Ретельно проаналізований багатий зарубіжний досвід бюджетної підтримки культурної діяльності. Даються конкретні рекомендації щодо здійснення інституційних змін в фінансуванні сфери культури України.

The particularities, main forms and sources of direct state financing of the cultural sphere are regarded in the paper. The authors comprehensively analyse rich foreign experience of the budget support of cultural activity. The relevant recommendations, directed to the carrying out of the institutional changes in the financing of the cultural sphere of Ukraine, are presented.

Актуальность настоящего исследования обусловлена настоятельной необходимостью расширения возможностей, источников и механизмов стимулирования государственной финансовой поддержки сферы культуры. Данная проблема пока не получила должного научного осмысления и практической реализации в нашей стране.

Поэтому **целью** нашей статьи является проведение системного анализа различных вариантов и форм прямого государственного финансирования культурной деятельности. Объектами такого анализа выступают, в частности, методы бюджетного субсидирования, используемые в странах Евросоюза, США, Канаде, СНГ.

Результаты исследования позволяют предложить ряд конкретных рекомендаций, направленных на скорейшую адаптацию сферы культуры Украины к социально-экономическим реалиям XXI века.

Экономическому взаимодействию между производителями и потребителями культурных благ присущи устойчивые особенности, отличающие это взаимодействие от случаев реализации стандартных товаров и услуг и обуславливающие финансовую поддержку сферы культуры со стороны государства.

Во всех странах мира государство практикует прямое и косвенное финансирование деятельности, осуществляемой в сфере культуры.

Прямое финансирование осуществляется посредством:

- выделения бюджетных ассигнований и льготных кредитов на поддержку определенных видов деятельности, на содержание государственных организаций культуры и реализацию культурных проектов;

- формирования внебюджетных государственных фондов с закрепленными источниками доходов и использования средств, аккумулируемых в этих фондах, для финансирования культурной деятельности.

Организация прямого финансирования сферы культуры отличается некоторыми особенностями в управлении от системы государственного финансирования других социальных отраслей. Это проявляется в том, что здесь применяются разнообразные формы закрепления налоговых поступлений и иных форм государственных доходов в качестве источников финансирования сферы культуры; часто практикуется финансирование культурных проектов из бюджетов разных уровней, что реже встречается по отношению к организациям здравоохранения, образования, социальной защиты; распределение государственных средств нередко проводится не органами государственной власти, а специально созданными для этих целей фондами, ассоциациями, Советами искусств.

В разных странах мира применяются следующие формы прямого финансирования культурной деятельности.

1. Статусное финансирование. Под этим термином понимается финансирование государством организаций культуры во исполнение обязательств, установленных законом. Как правило, законодательство возлагает на государство как учредителя некоммерческих организаций культуры обязанность полностью

или частично финансировать их деятельность. Они получают государственные субсидии в силу своего статуса, откуда и возникло название "статусное финансирование". Оно осуществляется в двух основных формах: 1) по смете доходов и расходов (сметное финансирование); 2) по нормативам в расчете на результирующие показатели работы организации (нормативно-целевое финансирование).

Сметное финансирование предусматривает, что финансовые средства выделяются их получателю на основе утверждения сметы его доходов и расходов. Это основная форма бюджетного финансирования государственных организаций культуры. В смете расходов организации отражаются все виды ее затрат, разделенные по статьям экономической классификации бюджетных расходов. Расчет расходов по каждой статье производится на основе фактических затрат прошлого периода и нормативов, если таковые существуют. В смете доходов указываются планируемые поступления от реализации продукции и услуг, иные виды внебюджетных доходов и собственно бюджетные ассигнования, размер которых равняется разнице между утвержденными расходами и планируемыми внебюджетными доходами.

Сметное финансирование обеспечивает государственные организации культуры финансовыми ресурсами. Но при этом не обеспечивается прямой связи между размерами выделяемых ассигнований и результатами деятельности. Связь оказывается опосредованной — через размеры совокупных расходов за вычетом внебюджетных поступлений. Сметное финансирование сильно ограничивает возможность организаций в принятии самостоятельных решений по расходованию получаемых средств. Организация может лишь в очень ограниченных размерах перераспределить средства между статьями расходов. Порядок ежегодного планирования бюджетных ассигнований на основе разницы между фактическими расходами и фактическими внебюджетными доходами не стимулирует организации культуры к расширению источников финансирования и более эффективному использованию бюджетных средств.

Нормативно-целевое финансирование предусматривает, что бюджетные ассигнования организациям культуры выделяются в расчете на показатели, в наибольшей мере характеризующие конечные результаты их деятельности. Например, для театров — это количество зрителей, для библиотек — количество выданных книг, для радио- и телеведущих — количество часов вещания. Финансирование осуществляется на основе утверждаемых нормативов затрат в расчете на одно посещение, выданную книгу, час вещания и т.п.

Получатели средств вправе распределять их по конкретным направлениям расходов по своему усмотрению. Такое финансирование выглядит как оплата государством соответствующих результатов, и оно стимулирует организации культуры к увеличению значений результирующих параметров.

В отличие от сметного финансирования, данная форма обеспечивает прямую зависимость размеров бюджетных поступлений организациям культуры от результатов их деятельности. Но в качестве измерителей результатов используются количественные показатели, которые, будучи агрегированными, не дают полноценной характеристики достигнутого. Применение такого метода финансирования может побудить организации культуры к сокращению тех видов услуг, которые не учитываются показателем, принятым для целей финансирования. Например, библиотеки будут заинтересованы в увеличении количества книг, выдаваемых каждому посетителю, но одновременно — в сокращении информационной и справочно-библиографической работы.

Попытка перехода от сметного к нормативно-целевому финансированию была предпринята еще в СССР в 1987-1989 гг. в рамках введения так называемых новых условий хозяйствования учреждений культуры. Получателям бюджетных средств устанавливались значения результирующих показателей и нормативы возмещаемых затрат на единицу результата. Размер выделяемых бюджетных ассигнований конкретному учреждению рассчитывался путем умножения норматива на фактическое значение результирующего показателя в пределах установленных параметров. То есть, если количество зрителей, посмотревших спектакли данного театра, было меньше заплани-

рованной величины, театр соответственно получал меньше бюджетных средств. Если число зрителей оказывалось больше запланированного, такое превышение не компенсировалось.

Практическое внедрение нормативно-целевого финансирования сильно отличалось от заявленной схемы. В условиях нарастающего развала социалистической системы хозяйствования принцип применения стабильных нормативов бюджетного финансирования не был реализован. Нормативы устанавливались индивидуально для каждого учреждения и ежегодно менялись, отражая фактическое изменение бюджетных возможностей. Такой метод финансирования, с одной стороны, облегчил государству сокращение размеров финансирования культурной отрасли в 1990-е г.г., а с другой стороны, способствовал ослаблению контроля за расходованием бюджетных средств.

2. Дискреционные субсидии. Это субсидии, предоставляемые по усмотрению доноров (государственных органов, квазигосударственных организаций) учреждениям культуры или инициативным группам для реализации конкретных культурных проектов или для возмещения определенных видов расходов.

К видам дискреционных субсидий относятся:

- а) **блочные субсидии;**
- б) **долевые субсидии;**
- в) **возвратные субсидии.**

При использовании **блочных субсидий** средства выделяются организациям культуры и авторам культурных проектов на покрытие определенных видов расходов. В качестве примеров **блочных субсидий** можно указать следующие:

- на строительство объектов культуры;
- на рекламу;
- на публикации;
- на повышение квалификации персонала;
- на внедрение новых методов управления.

В условиях применения **блочных субсидий** обычно утверждается смета расходов, осуществляемых за их счет. Но в отличие от сметного финансирования здесь в смету включается ограниченный перечень расходных статей, соответствующих целевому назначению субсидии.

Долевые субсидии как форма реализации культурных проектов, осуществляемых несколькими организациями или группой лиц, предполагает выделение средств при условии, что получатель дополнит их за счет других источников: субсидий из бюджетов других уровней, спонсорских взносов, пожертвований, собственных средств. При этом обычно оговариваются конкретные направления использования (целевое назначение) выделяемых государственных субсидий.

Такой вид первоначально возник в рамках частного финансирования искусства: он активно использовался Фондом Форда с конца 50-х гг. XX века. В 1970-е гг. долевое финансирование стало основной формой предоставления ассигнований из Национального фонда искусств США. Долевая субсидия предоставлялась при условии, что она будет дополнена в пропорции 1:1 средствами, которые получатель субсидии должен изыскать самостоятельно. Таким образом, субсидия выделялась на покрытие половины расходов предлагаемого культурного проекта, если его заявитель находил ресурсы для покрытия второй половины необходимых затрат [5, с. 448]. Смысл таких условий состоял в следующем: если заявитель не способен заинтересовать своим проектом никого, кто готов хотя бы частично его профинансировать, то такой проект не заслуживает и государственной поддержки.

С начала 1980-х гг. в США стали широко применяться субсидии, требующие иного соотношения выделяемых общественных и привлекаемых частных средств: 1:3 — для финансирования текущих расходов и 1:4 — для расходов капитальных [5, с. 454]. При этом конкретные направления использования таких субсидий в рамках поддерживаемого проекта не ограничиваются. Эта разновидность долевых субсидий получила название **субсидий вызова**: их введение преследовало цель содействовать увеличению частного финансирования культуры.

Еще одной разновидностью долевых субсидий являются **субсидии возмещения**: размер выделяемых средств устанавливается в виде определенного процента от предполагаемых расходов.

Долевые субсидии применяются не только в странах с развитым частным финансированием культуры, но и в странах, использующих модель преимущественно государственного финансирования культурной деятельности. Там они являются формой совместного финансирования организаций культуры и культурных проектов из бюджетов разных уровней. Например, во Франции субъекты культурной деятельности вправе рассчитывать на значительные ассигнования из местного бюджета, если они получают пусть даже очень небольшую по размеру финансовую поддержку из бюджета министерства культуры [6, с.37]. Такая поддержка рассматривается местными органами власти как факт признания культурной ценности соответствующего проекта и достаточное основание для его поддержки на местном уровне.

Возвратные субсидии предоставляются на реализацию культурных проектов (кинофильмы, спектакли, книги и т.п.), которые расцениваются как значимые с эстетической или социально-культурной точек зрения, но имеют слабые перспективы достижения коммерческого успеха. Если проект оказывается рентабельным, субсидия должна быть возвращена ее получателем за счет полученной прибыли.

Прямое государственное финансирование сферы культуры требует поиска надежных источников пополнения средств и соответствующих механизмов их распределения.

В ряде стран в качестве источников финансирования культурной деятельности закреплены определенные виды налоговых поступлений — так называемые **маркированные налоги**. Как правило, такие поступления аккумулируются в специальных внебюджетных фондах, которые затем распределяют полученные средства. Следует отметить, что и маркированные налоги, и специальные государственные внебюджетные фонды применяются и в других социальных отраслях. Особенностью финансирования сферы культуры является использование маркированных налоговых поступлений от определенных видов деятельности, осуществляемых в самой этой сфере или в сопряженных сферах. То есть имеет место **перекрестное**

финансирование — перераспределение государством доходов в рамках самой сферы культуры.

Такие маркированные налоги могут устанавливаться в виде фиксированных процентов отчислений от:

- доходов кинотеатров;
- оборота телевизионных компаний;
- объема продаж CD, аудио- и видеокассет;
- доходов казино;
- доходов от предоставления туристических услуг;
- доходов от продаж товаров и услуг на территории объектов и организаций культуры, историко-культурных памятников и т.п.

Например, во Франции применяется несколько маркированных налогов для финансирования национального кинематографа:

а) налог с каждого билета в кинотеатр (действует с 1960 г.); сумма уплачиваемого налога составляет примерно 11% кассовой выручки кинотеатров;

б) налог с оборота телевизионных компаний, установленный с 1984г.; сумма налога достигает примерно 5,5% оборота;

в) налог на выручку от продажи видеокассет, который введен в 1993г.; ставка налога равна 2% выручки [6, с. 80-81].

Указанные налоговые поступления перечисляются в Национальный киноцентр, который использует их для поддержки национальных производителей кинофильмов, прокатчиков, кинотеатров, создателей телепрограмм. Доходы, получаемые от реализации всей кино- и видеопродукции, направляются на цели селективной поддержки создания новых национальных кинофильмов и их проката.

Аналогичный механизм применяется в Чехии. Там создан фонд поддержки кинематографа, имеющий два источника финансирования:

- 1) поступления от налога за каждое место в кинотеатре;
- 2) авторские отчисления от демонстрации фильмов, созданных за государственные средства в 1965 — 1990 гг.

Фонд финансирует съемки 15 — 20 полнометражных фильмов в год, покрывая до 50% затрат их создателей [1, с. 44].

В Эстонии 1% доходов казино, а также доходов от реализации алкогольной и табачной продукции направляется на финансирование сохранения культурного наследия.

В качестве источников средств для финансирования культурной деятельности могут выступать и неналоговые виды государственных доходов, например, доходы от проведения лотерей или доходы от букмекерской деятельности.

Так, в Финляндии финансирование культуры осуществляется за счет доходов государственной компании "Вейккауc" от проведения лотерей и заключения футбольных пари. Направления расходования прибыли, получаемой компанией, определены законом: это поддержка искусства, спорта, науки, работы с молодежью. На финансирование искусства было направлено, например, в 2003 году 45% полученной прибыли, что составило 38% расходов центрального правительства на поддержку искусства [4, с. 161].

В Великобритании с 1994 г. действует национальная лотерея и создана организация с одноименным названием, обеспечивающая проведение лотереи и распределение получаемых от нее доходов. Аккумулируя доходы от лотереи и распределяя их, эта организация выполняет, по сути, функции государственного внебюджетного фонда. Доходы направляются на предоставление грантов для сохранения культурного наследия, поддержки проектов в области искусства, а также в других областях: спорта, социальной помощи и т.д. [2, с. 64]. В 1996 г. аналогичная система была создана в Италии для финансирования работ по реставрации объектов культурного наследия.

В практике распределения бюджетных средств на культуру важное место в мире принадлежит квазигосударственным организациям, не являющимися органами исполнительной власти, но которым делегированы некоторые государственные полномочия. Тем самым процесс распределения средств обособляется от чрезмерного давления со стороны политиков, чиновников и групп специальных интересов и поэтому осуществляется с меньшим влиянием текущих политических, бюрократических и групповых установок. Данный принцип предотвращает существование "официального искусства" и способствует развитию творческого многообразия и культурным новациям.

Такая организация бюджетного финансирования художественного творчества применяется, например, в Великобритании, Нидерландах, США, Финляндии. В Англии с 1946 г. действует Совет искусств и региональные ассоциации искусств. Интересно отметить, что Совет искусств был создан по инициативе всемирно известного экономиста Дж.М. Кейнса, который и стал его первым председателем. Источники средств Совета искусств — бюджетные ассигнования центрального правительства, источники средств региональных ассоциаций — субсидии Совета искусств и местных властей [3, с. 32-33].

Совет искусств и ассоциации самостоятельно избирают своих председателей и комитеты (по видам искусств), имеют аппараты сотрудников. Они финансируют организации и проекты преимущественно в области театрального и музыкального искусства. В то же время бюджетное финансирование сохранения недвижимых памятников истории и культуры, деятельности библиотек и музеев осуществляется государственным органом — отделом искусств и библиотек в Департаменте (министерстве) образования и науки [3, с. 37].

В США в 1963 г. был создан Совет искусств, а при нем — Национальный фонд искусств. На субфедеральном уровне действуют агентства искусств штатов и местные агентства. Три четверти таких агентств — негосударственные организации. Треть их бюджета составляют государственные субсидии, остальное — частные пожертвования. В государственных агентствах доля бюджетных ассигнований составляет 90%. Агентства осуществляют поддержку деятельности в сфере художественного творчества на соответствующей территории [5, с. 432].

Изучение, осмысление и адаптация к нашим условиям мирового опыта использования многообразных механизмов бюджетного субсидирования культурной деятельности тем более необходимо, потому что в обозримой перспективе государственное финансирование сферы культуры Украины призвано решать следующие масштабные задачи:

- обеспечение государственных гарантий реализации конституционных прав граждан на участие в культурной жизни и пользование учреждениями культуры, на доступ к культурным ценностям;

- сохранение историко-культурного наследия;
- поддержка развития тех видов культурной деятельности, осуществление которых невозможно на рыночной основе;
- сохранение единого информационного пространства Украины;
- поддержка общественно значимых телевизионных и радиопрограмм, а также периодических изданий.

Выводы

Для повышения эффективности государственного финансирования сферы культуры нам представляется необходимой реализация следующих мер.

1. Уточнение путей осуществления конституционных прав граждан в сфере культуры, включая дифференцированное определение соответствующих гарантий для малоимущих и социально незащищенных групп граждан и для остальных категорий населения.

2. Существенное увеличение доли ассигнований, выделяемых в форме дискреционных субсидий: это потребует превратить конкурсный порядок распределения бюджетных средств из вспомогательного в основной способ финансирования культурной деятельности.

3. Преодоление практики выделения бюджетных средств на поддержку учреждений культуры без четких обязательств с их стороны и без контроля за результатами использования бюджетных ассигнований.

4. Развитие механизмов долевого финансирования культурных проектов из средств бюджетов разных уровней и внебюджетных источников.

5. Повышение разнообразия форм организации культуры с участием органов государственной власти и местного самоуправления в качестве учредителей.

6. Создание условий для участия в реализации общегосударственных и коммунальных культурных программ негосударственных некоммерческих организаций.

7. Обеспечение прозрачности финансовых потоков и финансово-хозяйственной деятельности получателей бюджетных средств в сфере культуры. Это включает:

- введение системы национальных счетов, обеспечивающей учет всех источников доходов организаций культуры и направлений их использования;

- обязательность публикации органами управления, государственными и коммунальными организациями культуры отчетов о расходовании бюджетных и внебюджетных средств и проведении конкурсов;

- создание попечительских советов, осуществляющих функции общественного надзора за финансово-хозяйственной деятельностью учреждений культуры.

Литература

1. Богачева О. Государственное финансирование сферы культуры и искусства. — *Вопросы экономики*, 1996, №10. — С. 41-48.

2. Гасратян К. Сфера культуры в постиндустриальной экономике. — *Мировая экономика и международные отношения*, 2001, №7. — С. 54-67.

3. Глаголев А. Экономические отношения в художественной культуре. Западный опыт. — М.: ВНИИ искусствознания, 1999. — 126 с.

4. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства. — С.Пб.: АРТ, 2004. — 256 с.

5. Современные США. Энциклопедический справочник. — М.: Политиздат, 1988. — 542 с.

6. Экономика искусства. Опыт зарубежных исследований. — М.: ПИК "Культура", 2001. — 110 с.

З М І С Т

РОЗДІЛ 1.	
НАУКОВІ МАЙСТЕР-КЛАСИ	3
Кравцов Т. МАЛЕНЬКИЙ ЕПІЗОД З ЖИТТЯ ВЕЛИКОГО КОМПОЗИТОРА. ЕСКІЗ ПРО ІНТОНАЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ С.С. ПРОКОФ'ЄВА	3
Очеретовська Н. МУЗИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СОЦІОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН	9
Рощенко О.Г. ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА РОМАНТИЧНОГО ФРАГМЕНТУ: ГЕНІЙ ФРАГМЕНТАРНОСТІ XVIII СТ.	19
Беленкова І. ОПЕРНІ ДУЕТИ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО І МОВНИЙ ДІАЛОГ	32
 РОЗДІЛ 2.	
МУЗИКОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ СЬОГОДЕННЯ	40
Бевз М. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ І. КОВАЧА. НОТАТКИ ВИКЛАДАЧА	40
Бондаренко М. СУДЬБА КАДЕНЦІЇ В РОМАНТИЧНОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ (на прикладі творів Ф. Мендельсона, І. Брамса)	49
Вербицька-Шокот І. РІВНІ ВІЯВУ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В "УКРАЇНСЬКОМУ РЕКВІЕМІ" Ю. ШАМО	65
Говорухіна Н. ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА ЯК ОСНОВА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ	76
Гужва О. ОСОБИСТІСТЬ У ПЛОЩИНІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ВИБОРУ (до методології дослідження музичної культури XX століття)	87
Іванова М. Н. СИДЕЛЬНИКОВ: ШЛЯХ УНІВЕРСАЛЬНОГО ЗБАГНЕННЯ	103
Ніколаєвська Ю., Черненко В. СМІСЛОВІ ОБЕРТОНІ СОНАТНОЇ ФОРМИ: ФІЛОСОФСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ КОМЕНТАР	116
Овсяннікова О. НІМЕЦЬКИЙ BIEDERMEIER В МУЗИЦІ ЯК ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ	127
Погода О. ФОРТЕПІАННА ФАНТАЗІЯ У ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ № 1 ОР. 27)	137
Савін І. ПРОГРАМНІСТЬ: НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ, НОВА ОБРАЗНІСТЬ (НА ПРИКЛАДІ АВАНГАРДНИХ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ МІНІАТЮР ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ)	149

Федорков О. ТРАКТОВКА ЖАНРУ В СЮЇТІ Л. ДОННИК "В СЛОВОЖАНСЬКО-СКОВОРОДИНІВСЬКОМУ КРАЇ" ДЛЯ КВАРТЕТУ ТРОМБОНІВ	159
Чернявська М. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ К. ВІК-ШУМАН	176

РОЗДІЛ 3.

ТЕАТР І МУЗИКА: ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ	188
--	-----

Дорошенко В. ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТА-АКТОРА (МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ)	188
--	-----

Жаркіх Т. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-МОВНОГО ІНТОНУВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ МОНООПЕРИ Ф. ПУЛЕНКА "ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС")	200
---	-----

Зуб Г. ЛЕЙТМОТИВИ-ІДЕЇ В ОПЕРІ О. ЩЕТИНСЬКОГО "БЛАГОВІЩЕННЯ"	209
---	-----

Лянь Юнь МУЗИКА ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ	217
---	-----

Соболева О. ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ІОЛАНТИ В ОДНОІМЕННІЙ ОПЕРІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО	225
--	-----

Цимбал Н. МУЗИЧНИЙ АСПЕКТ ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	236
--	-----

РОЗДІЛ 4.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА	247
---	-----

Голяка Г. КАМЕРНА МУЗИКА З БАЯНОМ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА	247
---	-----

Драгулян В. СУТНІСНІ РИСИ РИТМІКИ О.М. СКРЯБІНА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	260
---	-----

Купріяненко Е. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТЕМИ ГОЛОВНОЇ ПАРТІЇ І ЧАСТИНИ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО ES-DUR op.120 № 2 В КОНТЕКСТІ ДЕЯКИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТЕМАТИЗМУ ПІЗНЬОГО БРАМСА	270
--	-----

Стогній В. ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНОГО
СТИЛЮ ТА ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ
У СЕМАНТИКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ЗРІЗІ 284

Тарарак Ю. ОБ'ЄКТИВІЗАЦІЯ СИСТЕМИ ОРІЄНТУ-
ВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРИ ВИКОНАННІ
"БАЗІНГУ" НА ТРУБІ 294

Хуторська Г. ДОЛЯ ОДНОГО ВІРША ("НЕ ПОЙ,
КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ" О.С. ПУШКІНА) В МУЗИЧНИХ
ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ 305

РОЗДІЛ 5.
НАУКОВА ВІТАЛЬНЯ 316

Гончаренко О. ДО ПИТАННЯ ПРО НЕСТАНДАРТНІ
КОМПОЗИЦІЙНІ УТВОРЕННЯ У ВЕСІЛЬНИХ НАСПІВАХ
(МАЛОАРЕОЛОГІЧНА РОЗВІДКА НА СУМСЬКОМУ
ГРУНТІ) 316

Іванова Ю. ХОРОВЕ СОЛЬФЕДЖІО ТА РОБОТА
НАД СТРОЕМ У ДИТЯЧОМУ ХОРІ 330

Панасюк В. РАМА В СИСТЕМІ ТЕАТРАЛЬНИХ
КОМУНІКАЦІЙ 339

Яшинов О., Юхнов Б. ФОРМИ І МЕХАНІЗМИ ПРЯМОГО
ДЕРЖАВНОГО ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ 351

*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 (бюлетень № 4, 1999 р.) та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти

Наукове видання
Випуск 19

Відповідальний за випуск
Редактор та упорядник
Технічний редактор

Драч І.С.
Цурканенко І.В.
Графова О.Ю.

Підписано до друку 07.07.2006. Формат 60х84 1/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура BalticaС.
Ук. друк. арк. 14,17. Обл. - вид. арк.20,4.
Накл. 100 прим.

ЧП «Видавництво «Ліхтар»
Свідоцтво ДК №2864 від 30.05.2007 р.
84607, м. Горлівка, вул. Болонікова, б. 11, кв. 148

Віддруковано ФОП Костинський А.В.
61024, м. Харків, вул. Лермонтовська, 27.