

ISSN 2519-4496

*Міністерство культури України
Харківський національний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського*

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ
І ПРАКТИКИ ОСВІТИ.
КОГНІТИВНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ
ВИПУСК 47**

Харків
2017

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол №4 від 30.11.2017 р.)

Редакційна колегія

Веркіна Тетяна Борисівна — народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського — голова редакційної колегії (м. Харків, Україна);

Драч Ірина Степанівна — професор, доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна);

Jeremus-Lewandowska Anna — prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im I. J. Paderewskiego w Poznaniu (Polska); [Еремус-Левандовська Анна — професор, доктор хабі-літований, вокально-акторська кафедра, Музична академія ім. І. Падеревського у Познані (м. Познань, Польща)];

Кияновська Любов Олександрівна — професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (м. Львів, Україна);

Черкашина-Губаренко Марина Романівна — професор, доктор мистецтвознавства, кафедра історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, Україна);

Шаповалова Людмила Володимирівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна).

П178 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство:** зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л.В.Шаповалова]. — Харків : ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2017. — Вип.47 — 316 с.

Пропонована збірка наукових праць репрезентує новітні напрями сучасної музикології у дослідженнях представників харківської наукової школи. На вістрі часу постає розробка методології аналізу духовного змісту музичного мистецтва (розділ 1); історичне музикознавство відбиває «зустрічний рух» виконавства і інтерпретації як інструменту наукового пізнання (розділ 2). Досвід сучасної мистецької освіти України розкрито на ґрунті вивчення національних образів світу, класичної спадщини музичної культури Західної Європи (розділ 3). Усвідомлення універсальних законів музичного мислення композиторів та виконавців, які розбудовують національні світи «від Заходу – до Сходу», унаочнює когнітивний потенціал музикознавства ХХІ століття як складової сучасної гуманітаристики.

Видання призначене для студентів та викладів середніх та вищих музичних навчальних закладів України, а також для всіх, хто цікавиться музичним мистецтвом як засобом духовного і наукового спілкування.



РОЗДІЛ І.

ДУХОВНИЙ СВІТ
МУЗИКИ

UDK 130:2:78.01/=03

Varavkina-Tarasova Nadiya

*PhD in Art Criticism, teacher at the Music Theory Department
of Zarembo Music College, Khmelnytsky*

SPIRITUAL SYMBOLS IN THE CONTEXT OF THE MUSICAL TEXT (THE "ANTHEM OF UKRAINE" MUSIC BY VERBITSKY TO THE WORDS OF P. CHUBINSKY)

Варавкина-Тарасова Надежда. Духовные символы в контексте музыкального текста («Гимн Украины» М. Вербицкого на слова П. Чубинского). Анализ украинского гимна привлекает внимание многих исследователей как в области истории и культурологии, так и в сфере музыковедения и языкознания. Музыкальный текст государственного гимна дает возможность проанализировать системные и междисциплинарные проблемы, которые достаточно трудно исследовать в контексте узкопрофессиональных направлений. Исследование музыкальной символики гимна позволяет синтезировать музыковедческие и культурологические составляющие, включать в практику анализа исполнительный контекст произведения, его музыкальную архитектуру и исследования знаково-символьных структур.

Проведенный нами анализ позволяет утверждать, что в музыкально-речевой структуре «Гимна Украины» воплощен (возможно, интуитивно) т.н. метод микроминиатюрного искусства, имеющий этнографические корни. В мелодике «Гимна Украины» М. Вербицкий применил симфонический метод развития музыкальной интонации, благодаря которому ее сквозное проведение с постоянным обновлением приобретает новое качество в центральной кульминации на словах вековой клятвы «Душу и тело мы положим за нашу свободу».

Ключевые слова: Гимн Украины, духовная символика, музыкальная архитектура

Варавкіна-Тарасова Надія. Духовні символи у просторі музичного тексту. («Гімн України» М. Вербицького на слова П. Чубинського). Дослідження українського гімну привертає увагу багатьох дослідників як у царині історії та культурології, так і в сфері музикознавства та мовознавства. Така широка увага до одного з провідних державних символів країни є зрозумілою, адже в

переважній більшості європейських спільнот саме гімн уособлює національну єдність, виступаючи (перефразовуючи Умберто Еко) у ролі «гіпертексту» покладеного на «гіпермузику». На сьогодні музикознавче дослідження гімну існує переважно у вигляді жанрового та формального аналізу, що, на наше переконання, не є достатнім для такого важливого явища в сучасній українській культурі. Музичний текст державного гімну надає можливість поміркувати про системні, міждисциплінарні та міжфахові проблеми, які достатньо важко аналізувати у парадигмі вузькопрофесійного філологічного (власне текст) та музикознавчого (лише музична тканина хорового співу) спрямування. Одним з варіантів такого аналізу є запропонована нами у межах дисертаційного дослідження (2014 р.) методика духовного аналізу музичного твору, яка дозволяє синтезувати музикознавчу та культурологічну складові, включаючи до практики аналізу виконавський контекст твору, його музичну архітектуру та дослідження знаково-символьних структур. Висновки. У «Гімні України» втілено (можливо інтуїтивно) т.зв. метод мікромініатюрного мистецтва, притаманного українським народним майстрам, що потребує високого рівня творчості. У мелодиці «Гімну України» М. Вербицький застосував симфонічний метод розвитку музичної інтонації, завдяки якому її наскрізне проведення з постійним оновленням набуває нової якості в центральній кульмінації на словах вікової клятви «Душу й тіло ми положим за нашу свободу».

Ключові слова: Гімн України, духовна символіка, музикальна архітектура

Problem statement. The study of the Ukrainian anthem attracts the attention of many researchers both in the field of history and cultural studies, as well as in the field of musicology and linguistics. Such strong and constant attention to one of the main state symbols of the country is understandable - in most European societies, the hymn symbolizes national unity, speaking (paraphrasing Umberto Eco) as a "hypertext" connected with "hypermusic". To date, music studies of the anthem exist mainly in the form of genre and formal analysis. In our opinion, this is not enough for such an important phenomenon in contemporary Ukrainian culture.

The musical text of the national anthem gives an opportunity to analyze systemic and interdisciplinary problems that are difficult to investigate in the context of narrow professional areas. For example, the philological, in the sections of which the actual text of the hymn is explored; or musicology, which is oriented to the musical fabric of choral singing. One of the options for such a systematic analysis is the proposed method for the spiritual analysis of a musical work in the context of a dissertation study (2014),

which allows synthesizing musicological and cultural components, including in the practice of analysis the executive context of the work, his musical architecture, and the research of symbolic structures.

The present state of research of the problem remains focused on the historical and cultural direction. The history of the writing of the Anthem of Ukraine, its performing and socio-political components have their own circle of authors. Among the most notable works, we will highlight a series of professional publications, which, at least in part, raise the problem of a symbolic essence or the text part of the hymn, or musical. First of all, it is necessary to name the scientific works of prof. L. Kiyanovsky, who has been studying stylistic and genre features of the musical heritage of M. Verbitsky since the beginning of the 1990s [7, 8]. In the context of the significance of the text of the work, interesting conclusions have been made by the researcher-philologist S. Hirnyak (2015) [2]. In the culturological direction, certain questions of the symbolism of the anthem were raised by L. Solovey (2015) [10]. Ethnography and social pathos of P. Chubinsky's works are analyzed in the researches of prof. G. Yevseyeva (2014) [5]. All of these scientific works make up today a sufficient historiographic basis for the analysis of the most important, as it seems to us, problems of the synthetic study of the space of interpretations of the hymn. In this direction we cannot overlook the long-term methodological and theoretical searches in the context of musicology reflexology of the Kharkov research scientist prof. L. Shapovalova [11-13], who kindly agreed to speak as a scientific reviewer of the proposed article.

Presentation of the main study. The "Anthem of Ukraine" by M. Verbitsky begins with a repetition of the same sound of C major – III degree, which in energy terms is a sacred Golden ratio of the sound of the major, its modal sound center, that is - its "heart". With the initial repetition of the III degree, the dotted rhythm of the melody of the "Anthem", equally marquee (on one sound), serves as a symbol of creation, which penetrates into the manifested world as a holistic core. Separated by the dotted rhythm, the starting point of the tonality is a sacred symbol of the unity of time and space, it is connected with the main light of consciousness, it exists in the higher dimension, it is the source of creativity. In the microstructure of the thematic core of the Anthem's melody created by N. Verbitsky there is a point and its energetic "engine" which is the dotted rhythm, micro-element

iambic foot of the Whole, – which serve as two symbolic parameters of the formed core of the "Anthem" theme. They provide a fundamental micro function of the heart level in the energetic layer of the "Anthem", the function of the Supreme prayer to the Spirit that facilitates the manifestation of spiritual consciousness in the density of the musical structure.

Groupmode chanting (III-II-III-IV degrees of the major – t. 1) – music sign of mathematical lemniscate – the symbol of eternal everlasting motion, galactic unity in Space, the connection of the teacher of the Light with his pupil, a sign of trust, balance, inner beauty and harmonious communication. Symbolic poetic origin of the term comes from the Swiss mathematician Jacob Bernoulli (1654-1705): so was called a bow, which was fixed on a wreath on the head of a winner in a competition in Ancient Greece.

Tonic pentachord (V-IV-III-II-I major – vols. 2/3) descending, filled, even-tempered, which also opens from the dotted rhythm of the theme core as the oriented graph from the vertex-source; its symbols are: a) perfection, certainty, a representativesign of spiritual origin in the manifested world, b) the symbol of the Vitruvian man (Leonardo da Vinci) – as an emblem of the proportions of the highest harmony of the Golden ratio points, inscribed in a circle of quite purity.

Sound rocking or swinging (III-V-II-V-I in parallel minor – 3/4) is a powerful symbol of unity, spiritual healing – even imitation of such bell vibrations makes a huge impact on a man and his environment, on society, cures space, tells us about the realities of spiritual life.

The flags that flutter (V-#IV-V-III-II-II in C major – vols. 17/18) are a sign of victory, an inspiration, a symbol of dignity, solemn unions of men; in this musical context, the "Anthem of Ukraine" is a symbol accurately manifested in the Central climax (the very beginning of the chorus – T. 17), modus – intonation up rise leads to it (in t.16).

Perfect fourth (initially – II-III-IV-V in major – vols. 1/2) – intonation serves the creation of thematic core of the "Anthem of Ukraine" music, it is inlaid in its music field in upward and downward movement, filled or open, and basically sounds at the II-V levels, which are connected with the "second, highest level" of modus attractions; the intonation resonates with bells and ancient psychological feelings that represent an appeal to victorious activities.

The parallel key of a major and minor (in the author's manuscript in G-dur–e-moll). Music of the "Anthem of Ukraine" begins in affirmed courage of the major and finishes with a delicate, feminine softness of the parallel minor, in their convincing systematic oscillation of their correlating periodicity in melodic-syntactic structures. Here we find a unique modus system of expressive symbols of image-bearing drama of the Ukrainian folklore.

The point of the Golden ratio of the whole work falls on the word "freedom", which is repeated many times in the chorus. While in the verses of the solo parts the words change, in the chorus the first and systematic appearance of this word is shown only in the Central climax, which occurs at the beginning the chorus, that is, opens it. The word "freedom" is used after the symbol "flags flutter". Thus, these two sacred symbols are designed to emphasize the center of the vigorous development of the spiritual content of the "Anthem." Aspiration to the most important philosophical and psychological state of being of the man-mankind – to freedom is programmed in it. There is a fundamental Law of the Forces of Light: freedom of the will of a man, people and humanity is untouchable. Thanks to this Law there is Life in Space. The spiritual greatness of the Law of the act of the will to freedom lies in brotherhood, in the harmonious unity of a man and people with Life which is strongly and permanently protected by the Highest World.

Trichordal songs in quart and quint – serve to identify the ancient sources of Ukrainian culture

1) Trichord in quart – V-III-II in C major ("seeded" in the beginning of the chorus – vols. 17/18, 25/26).

2) Trichord in quinte in the parallel minor – II-V-I ("seeded" in the whole musical field of the "Anthem" – vols. 3/4, 7/8, 15/16, 23/24, 31/32). In addition, there is its another version in parallel minor – III-V-I (vols. 9/10, 13/14).

Let us take a closer look at the intonations.

1. Trichordin quart is encrusted in the theme core of the chorus in the symbol of the "fluttering banners" (vols. 17/18, 25/26).

Trichord in quinte in the initial version of the melody for voice and guitar could be heard only in the cadence of the 1st sentence (volumes 3/4), where the symbol of the "bells" appears; and in choral and modern

version it sounds in cadences of the 1st, 2d, 4th sentences of the solo part and both cadences of 2 sentences in the chorus, that end the "Anthem." As if each time the symbol programs the value of what happens in the dreams of people and transfers actions into time and space. In that very version the bells stylistics acquires heroic, large-scale winning sense.

The form of the verse in its traditional understanding is a Complex, 2-part: solo part created in a Simple 2-part form of the extended type, chorus – precisely repeated period. Areas of the points of the Golden ratio (p.g.r.):

1) the Central part of p.g.r. pulses in the middle of V. 20 (19,64) on the word "freedom" (see paragraph 8);

2) in the 1st sentence on the word "glory" (V. 3);

3) in the 1st period on the word "brothers" (V. 5);

4) in the 1st sentence of the 2nd period on the word "dew" (V. 11);

5) in 2 period on the word "will rule" (V. 13);

6) central part of p.g.r. which pulsates as "a trace of sound memory", that is, in the echo of the sound [9; 12; 14] – also on the word "will rule" (V. 13).

In the first climax of the solo part the "gold flow of French horn" sounds on the words "like dew in the sun" (V. 11): this is it, that "raises" the 1st phase of culminating development in the "national Anthem", and it is the only solo part solemnly-inspired major phrase in the environment of the parallel minor, in which the 2d period of the solo part sounds (i.e., the second musical idea of the piece). Prior to this, in 1st period of the solo part, major and minor sounded in a paired frequency (2 times during the square of 8-times).

The "gold flow of French horn" is repeated in the 1st sentence of the chorus, it is the bearer (!) of culminating backing of the spiritual energy of the words "for our freedom" (19; see above PP. 8; 10-1). The art material in the area of the central climax of the "Anthem of Ukraine" is divided into 2 equal halves - 1 and 2 sentences (4+4), between which there is a connection of the symbols "lemniscate" and "dotted rhythm"

The consecutivities of symbolsof" fluttering banners", "tonic pentachord", "gold flow of French horn" actsin the 1st sentenceof the chorus.

In the 2-d sentence – the first two symbols are identical: they assert themselves once more, filling a poetic contents with new energy, and in the end of the piece (its verse) the symbol of sound rocking or swinging

returns in the parallel minor, which each time with its appearance in the spiritual field of the "Anthem of Ukraine" indicates that the delineation of clear-cut symmetry in the process of the form development / unfolding and enhances the solemnity of the action of the transformed Life...

In the music architectonics of the "Anthem of Ukraine" on its highest, inspiring spiritual levels an internal pulsation of a powerfully promoted rising spiral shape process is inherent, a process that originates from pair periodicity of mode and tonality means in a square structure of the composition, which through the 1st climax convolution increases its energy potential, and through the central climax field suddenly gives such a powerful image-bearing supply that potential of it can lead to the transformation of emotions into feelings, thoughts into action.

When poetical and musical realia of the "Anthem of Ukraine" are sung one can feel, clearly and strongly, the fundamental symbol of strong "Hands of God", spiritually materialized by the poet, the composer – the people, the hands that firmly support people's trust and happiness.

In the melody of the "Anthem of Ukraine" M. Verbitsky used a symphony method of development in micro-structural process, whereby the through-conducting motives and sub motives with their constant renewal acquire new quality in the central climax.

Conclusions. In "The anthem of Ukraine" embodied (perhaps intuitively) the so-called the method of micro-miniature art inherent in Ukrainian folk masters, which requires a high level of creativity. In the melody of the "Hymn of Ukraine", M. Verbitsky applied the symphonic method of developing musical intonation, thanks to which her through-conduction with constant renewal acquires new quality in the central culmination of the words of the age-old oath: "Soul and body we put for our freedom".

Perspective of the further development of the topic. We emphasize that the concept of "theory of music" common to the Eastern European understanding has another definition in Western professional culture - "musical design". In this aspect, it seems probable for us to further explore the musical texture of the text, to clarify the peculiarities of constructing the morphology of the musical symbol.

Гімн України

Maestoso

музика М. Верницького
слова П. Чубинського

Ще не вмер - ла У - кра-ї - ни, і сла - ва, і во - ля,

5 ще нам, брат - тя мо - ло-ді - і у - сміх-неть - ся до - ля!

9 Зли-нуть їм - ні во - рі-жень-ки, як ро - са їм сон - ці,

13 за - та - ну - ем і мл, брат-тя, у сво - їй сто - рон - ці,

17 ду - шу її ті - ло ми по - ло - жим та їм - ну сво - бо - ду,

21 і по-ки - жем, що ми, брат - тя, ко - зниць - ко - го ро - ду.

"Anthem of Ukraine". Contemporary musical printing
(Tonality of B-dur-g-moll).



The first musical and poetic version of the "Anthem of Ukraine" for voice accompanied by a guitar. Maintained in the Department of Manuscripts of the Lviv National Library V. Stefanik (Tonality of G-dur-e-moll).

SOURCES AND LITERATURE

1. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [ред. И. Тукова] / Н. Герасимова-Персидская. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
2. Гірняк С.П. Тексти гімнів І. Гушалевича, П. Чубинського, І. Франка як взірці соціолекту української інтелігенції другої половини XIX століття / Світлана Гірняк // Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / Ред. кол.: М. Федурко (гол. ред.), П. Мацьків та ін. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2015. – 234 с. – С. 16–27.
3. Гончаренко А. Пространство сердца как основа сверхсознания / А. Гончаренко // Сознание и физическая реальность. – 1997. – Т. 2. – № 3. – С. 25–35.
4. Дашак А. Божественна природа звуку: навч. посібник / А. Дашак. – Львів : Світ, 2003. – 108 с.
5. Євсєєва Г. П. «Ще не вмерла України ні слава, ні воля!» (До 175-річчя з дня народження видатного українського етнографа Павла Чубинського) / Г. П.

- Свєсєєва // Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. - 2014. - № 1. - С. 52-56.
6. Іванов В. Духовне буття музичного звуку / В. Іванов. – Миколаїв : ТОВ Фірма «Іліон», 2009. – 480 с.
7. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навчальний посібник / Л.Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
8. Кияновська Л. Про Михайла Вербицького та релігійну ідею в українській професійній музиці // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури. – Дрогобич, 1992. – С. 5-8.
9. Созанський Ю. Музична семіотика / Ю.Созанський [ред.упор. Л.Й. Назар-Шевчук]. – Львів : Сполом, 2008. – 522 с.
10. Соловей Л. Отець Михайло Вербицький – композитор, громадський діяч, автор гімну України "Ще не вмерла України і слава, і воля" / Л. Соловей // Актуальні питання гуманітарних наук. - 2015. - Вип. 14. - С. 101-110
11. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харків: Скорпион, 2007. – 292 с.
12. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания / Л.Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського; ред-упоряд. Л.В. Шаповалова. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.». – С. 11-32.
13. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. – Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім.І.П.Котляревського, 2010. – Вип.28. – С. 91-110.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaia N. Muzyka. Vremia. Prostranstvo [red. I. Tukova] / N.Gerasimova-Persidskaia. – K. : DUKh I LITERA, 2012. – 408 s.
2. Hirniak S.P. Teksty himniv I. Hushalevycha, P. Chubynskoho, I. Franka yak vzirtsii sotsiolektu ukrainskoi intelihtentsii druhoi polovyny KhIKh stolittia / Svitlana Hirniak // Problemy humanitarnykh nauk: Naukovi zapysky Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / Red. kol.: M.Fedurko (hol. red.), P.Matskiv ta in. – Drohobych: Redaktsiino-vydavnychiy viddil DDPU imeni Ivana Franka, 2015. – 234 s. – S. 16 – 27.
3. Goncharenko A. Prostranstvo serdtca kak osnova sverkhsoznaniia / A.Goncharenko // Soznanie i fizicheskaia realnost. – 1997. – T. 2. – № 3. – S. 25-35.
4. Dashak A. Bozhestvenna pryroda zvuku: navch. posibnyk /A. Dashak. – Lviv: Svit, 2003. – 108 s.
5. Yevsieieva H. P. «Shche ne vmerla Ukrainy ni slava, ni volia!» (Do 175-richchia z dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho etnohrafy Pavla Chubynskoho) / H. P. Yevsieieva // Visnyk Prydniprovskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury. - 2014. - # 1. - S. 52-56.

6. Ivanov V. Dukhovne buttia muzychnoho zvuku / V. Ivanov. – Mykolaiv : TOV Firma «Ilion», 2009. – 480 s.
7. Kyianovska L. Halytska muzychna kultura KhIKh-KhKh st.: Navchalnyi posibnyk / L.Kyianovska. – Chernivtsi : Knyhy – KhKhI, 2007. – 424 s.
8. Kyianovska L. Pro Mykhaila Verbytskoho ta relihiinu ideiu v ukrainskii profesiinii muzytsi // Mykhailo Verbytskyi i vidrozhennia ukrainskoi muzychnoi kultury. – Drohobych, 1992. – С. 5-8.
9. Sozanskyi Yu. Muzychna semiotyka / Yu.Sozanskyi [red.upor. L.Y. Nazar-Shevchuk]. – Lviv : Spolom, 2008. – 522 s.
10. Solovei L. Otets Mykhailo Verbytskyi – kompozytor, hromadskyi diiach, avtor himnu Ukrainy "Sheche ne vmerla Ukrainy i slava, i volia" / L. Solovei // Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. - 2015. - Vyp. 14. - S. 101-110
11. Shapovalova L. V. Refleksivnyi khudozhnik. Problemy refleksii v muzykalnom tvorchestve / L. V. Shapovalova. – Kharkiv: Skorpion, 2007. – 292 s.
12. Shapovalova L. Dukhovnaia realnost muzykalnogo proizvedeniia i metody ee poznaniia // Problemy vzaïemodii mystetstvoznavstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo : zb. nauk. st. Vyp. 40. / Khark. nats. un-t mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho; red-uporiad. L.V. Shapovalova. – Kharkiv : Vydavnytstvo TOV «S.A.M.». – S. 11-32.
13. Shapovalova L. Liturgiia kak «arkhetip» tvorchestva homo credens // Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats. – Kharkiv : Khark. derzh. un-t mystetstv im.I.P.Kotliarevskoho, 2010. – Vyp.28. – S. 91-1

УДК 78.071.1.082.1 (430) “10/11”

Федорак Д.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА «SYMPHONIA ARMONIE CELESTIUM REVELATIONUM» ХИЛЬДЕГАРДЫ БИНГЕНСКОЙ В КОНТЕКСТЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МОНОДИИ

Федорак Д. Жанровая система «Symphonia harmonie celestium revelationum» Хильдегарды Бингенской в контексте средневековой литургической монодии. В статье рассмотрена специфика жанрового преломления литургической монодии в песнопениях Хильдегарды Бингенской в соответствии с римским официем. Выявлены дополнительные жанровые обозначения в рукописном тексте Святой. Классифицированы песнопения из собрания Хильдегарды Бингенской по тематическому признаку, охарактеризованы их жанровая принадлежность, интонационно-ритмические особенности хоралов различных жанровых групп. С точки зрения музыкальной риторики песнопения из «Симфонии небесных откровений» занимают уникальное положение в эволюции средневековой монодии. Их значительно усложненная структура, отталкиваясь от использования традиционных форм псалмодии, намечает перспективу обновления системы литургических жанров.

Ключевые слова: средневековая монодия, литургические жанры, хорал, Хильдегарда Бингенская.

Федорак Д. Жанрова система «Symphonia harmonie celestium revelationum» Хильдегарди Бингенської в контексті середньовічної літургійної монодії. У статті розглянуто специфіку жанрового перевтілення літургійної монодії в піснеспівах Хильдегарди Бингенської відповідно до римського офіція. Виявлено додаткові жанрові позначення в рукописному тексті Святої. Класифіковані піснеспіви із зібрання Хильдегарди Бингенської за тематичною ознакою, вказана їх жанрова приналежність, охарактеризовані інтонаційно-ритмічні особливості хоралів різних жанрових груп. З точки зору музичної риторики піснеспіви з «Симфонії небесних одкровень» займають унікальне положення в еволюції середньовічної монодії. Їх значно ускладнена структура, відштовхуючись від використання традиційних форм псалмодії, окреслює

перспективу оновлення системи літургійних жанрів.

Ключові слова: середньовічна монодія, літургійні жанри, хорал, Хільдегарда Бінгенська.

Fedorak Daria. Hildegard of Bingen's genre system of «Symphonia harmonie celestium revelationum» in the context of the medieval liturgical monody.

Background. In 1150s Hildegard of Bingen joint 77 monophonic liturgical hymns and the morality play «Ordo Virtutum», written to the author's text, at the collection called «Symphonia armonie celestium revelationum» (The Symphony of the Harmony of Celestial Revalation), apparently in order to ensure liturgical needs of her convent and neighbour communities. Hildegard's diversity of melodic hymns reflects a close acquaintance with the compositional practice and genres of the late Middle Ages.

Though the assembly mentioned above is considered to be a collection of psalms, a more differentiated approach appears to be eventual, with the object of chants' systematization on the thematic and genre levels. The revealed genre features of the Symphony, which seem to be discreet on the level of separate chants at first sight, at that are in general yielded to uniting, conjugated to the common spiritual idea, which makes it closer to the cycle.

Hence, the object of the work – is to reveal genre refraction specific features of the traditional liturgic monody in Hildegard of Bingen's chants. The main targets of the work are: the classification of Divine Office genre system, revealing and decoding of additional signs in the hadwritten text of the Saint, Hildegard of Bingen's chants' classification according to the theme, chants' genre determination, giving the characteristic of chorales intonation-rythmic features of different genre groups.

Results. Choral genre definitions of western liturgical practice are bound with their subject-matter, which context in return determines according to the Roman Church calendar. As is known the Church's year combines lots of celebrations, which divide into two main categories: the Proper of Time (Proprium de Tempore, Temporale) and the Proper of Saints (Sanctorale).

In Hildegard of Bingen's Symphony each chant has its own predestination according to the particular days and holydays of the Church's year. The chants in the assembly are grouped accordingly liturgical themes, - firstly the ones devoted to the Father, the Son, the Holy Spirit, the Virgin Mary and to her Son (regarding the category Proprium de Tempore). The ones referred to «Sanctorale» are the chants to the Heavenly choirs (to angels, disciples, patriarchs and prophets), the Saints (Disibod, Rupert, John, Martyrs, Matthias, Boniface, Maximin) and the Church. Concerning Hildegard's surrounding, special emphasis was laid on «female» subject: the Virgin Mary, Saint Ursula and her friends - 11000 virgins, and also widows and infants.

Applying for the study of liturgic genres in Hildegard of Bingen's works, there must be noted that more than a half of the chants belong to antiphons (41), a little bit more than a quarter belongs to responsories (17), and among other genres there can be found 7 sequences, 4 hymns, 1 Cantus song, 1 allelujah (of an antiphon type), 1 Kyrie, 1 versus and 2 symphonies (similar to sequences in their form and melodies). One can judge about the usage of Hildegard's chants in a monastic liturgical day of the Western Church, particularly in the main chapters of Divine Office church service, on various features, one of which is the chants, textologically singled out from the manuscript and joint with the mark «Laudes» (Matins).

In fact, Hildegard's musical architectonics anticipates the tendencies of the far future, though being in conflict with the medieval rules of musical aesthetics. It should be mentioned that not all the chants of the «Symphony» are equal in the meaning of the rhetoric and musical complexity.

The examples given in the article show the substantial difference between the works of dissimilar genre groups and the ones within separate groups.

Hildegard of Binden's assembly is melodically and poetically bright and vivid chants, which could be easily used in traditional Western liturgy, particularly in Divine Office chapters (after all it was the author who was the abbess of the monastery herself). Those chorales could accompany the performing of both traditional Bible psalms and some other paraliturgical genres of the Catholic traditions.

Conclusion. Hildegard uses common repeating melodic formulas which appear especially in the area of extensive melismatic chants, for the ones within one theme group and different in genre criteria. In that way they function as a kind of some musical (and rhetorical) motive which sums everything up and refers to the themes and images developed earlier. From the standpoint of that kind of musical rhetoric, Hildegard of Bingen's chants from the «The Symphony of the Harmony of Celestial Revalation» hold a unique position in the evolution of the medieval liturgical monody. Working backwards from the usage of traditional psalmody forms, their considerably complicated structure extends the ways of its further development tracing the prospects for the possibilities of the liturgical genres renewal.

Key words: medieval monody, liturgical genres, chorale, Hildegard of Bingen.

В 1150-х гг. Хильдегарда Бингенская объединила 77 одноголосных литургических песнопений и моралите «Ordo Virtutum», написанных на авторский текст, в собрание под названием «Symphonia harmonie celestium revelationum» («Созвучие мелодий небесных откровений»), по-видимому, с целью обеспечения богослужебных нужд её монастыря и соседних общин. В настоящее время невозможно точно

датировать все музыкальные композиции Хильдегарды, но предполагается, что большинство из них относятся к 1140–1160 гг. Разнообразие тематики и мелодическое богатство песнопений Хильдегарды отражают ее тесное знакомство с композиционной практикой и жанрами позднего средневековья.

Интересен термин «*symphonia*», употребляемый Хильдегардой в названии, объединяющем песнопения. В центре богословской и духовной мысли Святой было творение: она никогда не рассматривала человека и мир, тело и душу, природу и благодать как изолированные друг от друга сущности. Аналогично, и в музыкально-литургической сфере представлений, Хильдегарда не разделяла поэтическую и мелодическую стороны, но благодаря определенному семантическому замыслу, представляла их как «гармонию» целого, с помощью которой творения общаются, взаимно дополняя друг друга.

Хотя данное собрание принято рассматривать как коллекцию псалмов, представляется возможным более дифференцированный подход, с целью систематизации песнопений на тематическом и жанровом уровнях. Выявленные при этом жанровые особенности Симфонии в целом, которые, на первый взгляд, представлены дискретно, на уровне отдельных песнопений, также поддаются объединению, сопрягаясь с общей духовной идеей, что сближает данное собрание с циклом.

Таким образом, наша цель – выявить специфику жанрового преломления традиционной литургической монодии в песнопениях Хильдегарды Бингенской.

Данная цель предполагает необходимость решения следующих задач:

- 1) кратко систематизировать жанровую систему оффиция;
- 2) выявить и расшифровать дополнительные обозначения в рукописном тексте Святой, на основании чего можно говорить о ее системе жанров;
- 3) классифицировать песнопения Хильдегарды Бингенской по тематическому признаку;
- 4) определить жанры песнопений;
- 5) охарактеризовать интонационно-ритмические особенности хоралов различных жанровых групп.

Жанровые признаки хоралов западной литургической практики неразрывно связаны с их тематикой, специфика которой, в свою очередь, определилась согласно календарю римской Церкви. Последний, как известно, включает множество праздников, которые делятся на две основные категории: праздники Господа (*Proprium de Tempore, Temporale*), – к ним относятся воскресенья и события, посвященные жизни Иисуса Христа (Его рождению, смерти, воскресению и другие), и праздники Святых (*Sanctorale*), которые подразделяются на общие и особые праздники, посвященные отдельным святым или различным группам святых (мучеников, Отцов Церкви, непорочных дев и др.) [1, с. 9].

Каждое песнопение из Симфонии Хильдегарды Бингенской также имеет свое предназначение в соответствии с определенными днями и праздниками церковного календаря. В собрании напевы сгруппированы по определённым литургическим темам: это песнопения, посвященные Отцу и Сыну, Святому Духу, Деве Марии и ее Сыну (т.е. относящиеся к категории *Proprium de Tempore*). К санкторалу относятся песнопения Небесным хорам (ангелам, апостолам, патриархам и пророкам), Святым (Дизибоду,¹ Руперту,² Иоанну, Мученикам, Матиасу, Бонифацию, Максимино) и Церкви. Особое внимание, учитывая окружение Хильдегарды, уделялось «женской» тематике: деве Марии, Святой Урсуле и ее подругам 11000 непорочным девам, а также вдовам и младенцам. Таким образом, мы видим, что Хильдегарда, опираясь в своем творчестве на две основные категории праздников, строго следовала практике календаря Римской Церкви.

Литургический день Западной Церкви включает восемь служб, объединенных общим названием – официий и месса. Божественный официий предполагает разделение на определенные канонические часы (Матутин – заутреня, Лауды – утренняя, 1,3,6,9 часы, Вesper – вечерня и Комплеторий – повечерие) [1, с.12-13].

1. Святой Дизибод – основатель первой обители-монастыря Хильдегарды.
2. Святой Руперт – сын Берты из Бингена – наследницы герцогов Лотарингии, содействовавшей созданию женского монастыря под руководством Хильдегарды Бингенской.

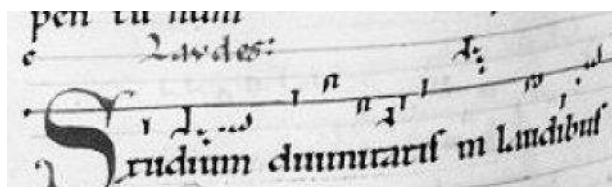
Основную смысловую нагрузку в структуре западного литургического богослужения несут псалмы и некоторые библейские песни. Они распределяются по тексту часов с тем расчётом, чтобы:

- а) в течение определённого периода был прочитан весь Псалтирь;

- б) текст псалма, по возможности, наиболее соответствовал дню и часу, когда он читается. В праздничные дни состав псалмов особый, подобранный в соответствии со смыслом праздника. Каждый псалом заканчивается славословием, то есть «Слава Отцу и Сыну и Духу Святому, как было в начале, ныне и всегда и во веки веков. Аминь» (эту практику ввёл Папа Дамас в IV веке). В начале и конце псалма поётся антифон, связывающий псалом со смыслом текущего дня или праздника (отсюда его название – псалмовый антифон) [2].

Помимо псалмов и антифонов, каждый канонический час также включает и другие литургические жанры песнопений (респонории, гимны, секвенции, кантики) и чтения (*lectio et capitulum*).

Об использовании песнопений Хильдегарды в монастырском литургическом дне Западной Церкви, в частности, в основных разделах служб Божественного Оффicia, мы можем судить на основании восьми выделенных в рукописи песнопений, объединённых пометкой «*Laudes*»:³

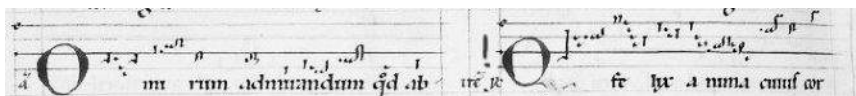


Эти восемь антифонов, очевидно, сопровождающие псалмы на утренней литургии, посвящены Святой Урсуле и её 11000 девам. Судьба этой мученицы особо волновала Хильдегарду. Она считала, что её поступки не воспевались должным образом и потому значительно расширила круг песнопений об Урсуле, объединив эту тему в отдельные канонические часы.

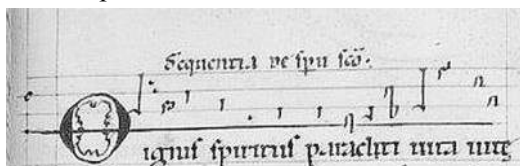
3. *Laudes* – литургическая молитва Утрени, входит в 8 служб Божественного Оффicia.

Обратимся к более детальному рассмотрению тех литургических жанров, которые присутствуют в собрании Хильдегарды Бингенской. Характеризуя их количественное соотношение в целом, отметим, что более половины песнопений относятся к *антифонам*⁴ (41), чуть больше четверти составляют *респонсории* (17), а из остальных жанров следует назвать: 7 *секвенций*, 4 *гимна*, 1 *песня-кантик*, 1 *аллилуйя-стих* (антифонного типа), 1 *Kyrie*, 1 *версус*⁵ и 2 *симфонии* (по форме и мелодике похожи на секвенции. Симфониями названы, возможно, символично: как итог всего цикла, гармония целого).

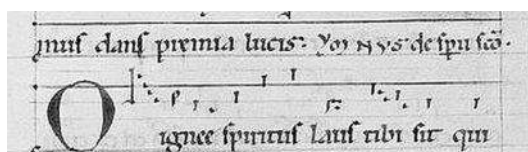
Как видим, жанровое определение литургических песнопений указано в самой рукописи. Так, антифоны и респонсории помечаются красными латинскими буквами «A» и «R» в начале песнопений:



Остальные жанры написаны полными словами на латыни:



(Секвенция)



(Гимн)

4. «Антифоон (с греч. — звучащий в ответ; откликающийся, вторящий): в католическом богослужении рефрен, исполняющийся до и после псалма или евангельских песен» [3]. Антифонное пение, по свидетельству Игнатия Антиохийского, введенного его в богослужение, символически передаёт пение ангелов, прославляющих Бога.

5. В Сен-Марсьяле в XI в. на основе тропов в монодии возникла латинская строфическая песня (оригинальный термин — *versus*). Считается, что этот экспериментальный, нелитургический, жанр тесно связан с позднейшим кондуктом.

Антифон (наряду с распевом псалмов) — наиболее употребительный жанр григорианского хора и самая распространённая форма в официи и мессе западного богослужения [2].

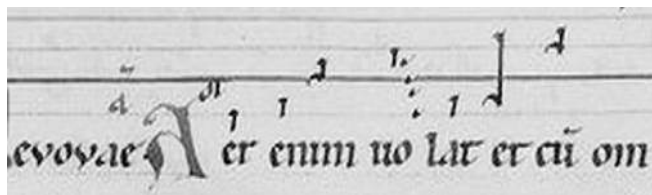
Возникновение антифонов связано с традицией пения псалмов и библейских песен, воспринятой христианами во II веке. С одной стороны, антифон служит для того, чтобы задать тон речитации псалма, с другой – для обращения особого внимания на главную тему соответствующего празднования. Антифонами называли также некоторые песнопения, возникшие в X-XII вв. и не всегда имевшие связь с псалмами (например, антифоны-посвящение, богородичные или процессионные⁶).

Жанр антифона в собрании Святой представлен в двух своих основных разновидностях – псалмовые и так называемые не-псалмовые (к которым относятся антифоны посвящения и процессионные), то есть не связанные непосредственно с текстом библейского псалма. За рубежом не-псалмовые антифоны называют также «вотивными». Не-псалмовые антифоны создавались по особому чину, «ради прославления того или иного аспекта тайны Бога, особого почитания Девы Марии, ангелов или святых», а также в особых «экстраординарных» случаях, которые могли быть не связаны с регулярным церковным календарем.

Как нам удалось выяснить из рукописи Хильдегарды, псалмовые антифоны (следующие за псалмом в качестве рефрена), помимо внешних мелодических признаков, идентифицируются по своему окончанию в виде стереотипной мелодической фразы-дифференции (в нотах обозначается аббревиатурой «euouae», включающей набор гласных заключительного фрагмента текста доксологии «*seculorum amen*» — «[во веки] веков аминь»), которая, очевидно, выступает связующим звеном между антифоном и псалмом.

Не-псалмовые антифоны такой концовки не имеют, однако от

6. Процессионные антифоны – приуроченные к праздникам церковного года (Вербное воскресенье, неделя перед Вознесением и др.) и специальным церковным службам (освящению храма, коронации, погребению и т. п., например, «*O virgo Ecclesia*», «*Nunc gaudeant*», «*O orzchis Ecclesia*», «*O choruscans lux stellarum*» и др.).



других жанров их отличает подчеркнута эмоциональная мелодическая подача, выраженная в широчайшем диапазоне, продолжительных мелизматических оборотах и особо высоком регистре.

В собрании Святой к псалмовым антифонам можно однозначно отнести 13 песнопений – 2 псалмовых антифона в тематическом контексте посвящены Святому Дизибоду, еще 2 – Святому Руперту, 1 – девам и 8 антифонов, относящиеся к Утрене.

Мелодии псалмовых антифонов, как правило, невелики по объёму (от 3 до 8 строф) и содержат незначительные распевы слогов (относятся к разновидности песнопений невменно-силлабического типа). Мелодическая интервалика напевов плавная и поступенная, без больших скачков (до кварты). Общий амбитус псалмовых антифонов, как правило, не превышает интервала октавы от основного тона. Кроме того, отличительной чертой этих антифонов служит особая «маркировка» их окончания – «eucuae». Необходимо заметить, что между антифонами могли вставляться псалмы, необязательно отмеченные в рукописи.

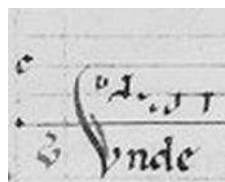
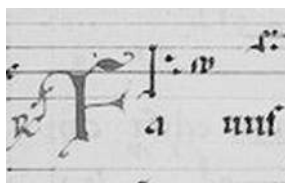
Антифоны-посвящения и другие не-псалмовые антифоны, напротив, отличаются протяжённостью изложения (до 16 строф – например, антифон «O spectabiles viri») и, в основном, написаны в мелизматическом стиле. Их мелодика характеризуется высоко развитой интерваликой нелинейного типа, особо широким диапазоном (в некоторых песнопениях достигает ундецимы от финалиса⁷) и выражена особой законченностью мелодики (выражающейся в повторах дифференциальных мотивов), что, вероятно, может предполагать их самостоятельное от других жанров исполнение во время различных литургий, в том числе, шествия.

7. См., например, антифоны «O Pastor animarum» и «O choruscans lux stellarum», с очень широким амбитусом и богатой мелизматикой.

Другой музыкальный жанр – *респонсории* – жанр монодического песнопения в католической церкви, сольный стих, чередующийся с хоровыми ответами.

Различают большой (лат. *responsorium prolixum* букв. «протяжённый респонсорий») и краткий респонсории (лат. *responsorium breve*). В большом респонсории чередуется хоровой (ансамблевый) рефрен (лат. *responsum* - ответ, отсюда название) и исполнение солистом (украшенного богатыми мелизмами) псалмового стиха (верса) в особом, так называемом респонсорном тоне. Краткий респонсорий – небольшого размера, в простой силлабике в обеих частях; после краткого респонсория обычно поётся формульный версикул [2].

Проанализировав респонсории в собрании Хильдегарды, можно сделать вывод относительно того, что все 17 песнопений относятся к «*responsorium prolixum*» (т. е. большим), поскольку они достаточно велики по объёму (до 19 строф), характеризуются наличием верса и чередуются в исполнении ансамблем и солистом (о чем свидетельствуют дополнительные обозначения в рукописи «R/» и «V»).



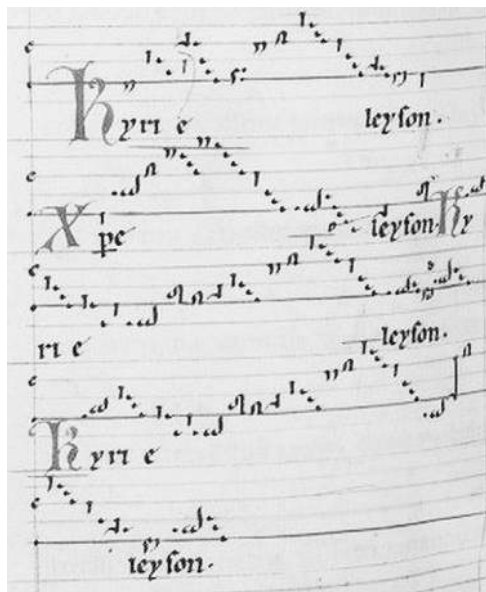
В своих респонсориях Хильдегарда обращается практически ко всем литургическим темам, упомянутым выше. По форме этот жанр масштабнее, нежели псалмовые антифоны, а по мелодическому высказыванию приближен к не-псалмовым («вотивным») антифонам. Поскольку больше всего респонсориюв относится к тематике, посвященной девам, а также ангелам, им свойственна мелизматичная мелодика, легко и изящно парящая в высоком регистре (например, диапазон респонсория «*O nobilissima viriditas*» достигает G2).

Секвенции, гимны и песнь в собрании Хильдегарды имеют общие черты. Все эти жанры отличаются от других куплетно-повествовательной манерой, повторностью мотивов, в связи с чем

песнопения этих жанров самые объемные в собрании – до 42 строф.⁸ Мелодическое движение этих песнопений характеризуется секундовой поступенностью и не имеет особого развития. Способ распева текста по большей части силлабический, с минимальными невматическими распевами. Однако песнь «O viridissima virga», единственную в собрании Хильдегарды, все же отличает одна деталь – широкий охват диапазона (децима от финалиса).

Невероятно самобытны и интересны в собрании Святой такие песнопения, как *Аллилуия-стих* («Alleluia! O virga mediatrix») и *Кирие*. В этих образцах особенно поражает сама по себе графика нотного текста:

Словно партитура современного композитора, эта запись уникальной авторской средневековой монодии, принадлежащей скромной аббатиссе из Бингена, способна доставлять эстетическое



удовольствие и при этом имеет свою визуальную логику. Хотя «Кирие» – литургический жанр, который принято традиционно рассматривать в качестве разделов месс, в данном случае он входит в Оффиций как разновидность литании, т.е. молитвенного прошения, состоящего из повторяющихся кратких молебных возгласов.⁹

«Кирие» Хильдегарды отличается как от других жанров в ее собрании

8. См., например, «O ignis Spiritus paracliti» характеризуется повествовательной простой мелодией силлабического типа со средним амбитусом (D - B), 25 строф.

песнопений, так и от других «Кирие» в современном ей григорианском репертуаре. Этому песнопению Хильдегарды присуща развитая мелизматика, построенная на смелых широких скачках, размашистых симметричных нисходящих и восходящих гаммообразных ходах из 4-6 звуков, подчеркивание I–V–VIII ступеней звукоряда, широчайший диапазон (дуодецима). Указанные особенности мелодики и особенно ее графическое отображение в данном «Кирие», несомненно, проливают свет на *риторическое* использование музыкальных структур, которые нацелены не только на акцентирование текста, но и, возможно, навеяны эмоциональным подъемом Хильдегарды: вдохновением от окружающей природы, горной рельефности Рупертсберга, где она открыла собственный монастырь, который стал началом нового жизненного периода. Так, музыкальная архитектура Хильдегарды, возможно, идя вразрез с правилами музыкальной эстетики средневековья, фактически предвосхищает тенденции далекого будущего. Однако, как уже было отмечено выше в связи с характеристикой различных жанров монодии, не все песнопения «Симфонии» равноценны в отношении риторики и музыкальной сложности, и, как показывают приведенные примеры, существует значительная разница между произведениями, принадлежащими к неоднородным жанровым группам и находящимся внутри отдельных групп.

Итак, собрание Хильдегарды Бингенской – это мелодически и поэтически яркие песнопения, которые вполне могли быть использованы в традиционной западной литургии, а именно – в разделах Оффития (ведь их автор сама являлась настоятельницей монастыря). Эти хоралы могли сопровождать исполнение как традиционных библейских псалмов, так и некоторых других, паралитургических жанров католической традиции.

9. В 529 году Везонский собор, в связи с введением в литургическую практику литании «Kyrie eleison», постановил: «Да будет поддержан сей красивый обычай провинций Востока и Италии. Пусть „Kyrie eleison“ будет исполняться на мессах, утрнях и вечернях, потому что это пение так мило и приятно, что продолжаясь оно хоть день и ночь без перерыва, не способно было бы породить отвращение или скуку» [3].

Особый интерес представляет их воплощение в связи со столь разнообразной тематикой в собрании Святой. Прежде всего, обращают на себя внимание отмеченные выше риторические особенности песнопений, обусловленные, возможно, не в последнюю очередь, самим эпидейктической направленностью жанра чтений (*lectio divina*)¹⁰ – и проповеди (*sermo absentium*)¹¹ римского оффиция. Об этом говорит характер авторских текстов песнопений Святой, отличающихся ярким, ораторски красноречивым стилем (в особенности, в таких крупномасштабных песнопениях, как секвенции и гимны).

В целом, характер мелодики песнопений Хильдегарды тесно взаимосвязан с тематикой, в связи с чем песнопения разных литургических жанров, объединенные, однако, общей тематикой, могут иметь и общие черты: высокую tessitura, более развитую мелодику и широкий охват диапазона (в песнопениях, посвященных Девам и ангелам), либо, напротив, аскетичные невменно-силлабические мотивы в низком регистре (в хорах, повествующих о Создателе, Апостолах и др.). Более детальное исследование поэтической и собственно музыкальной стилистики составляет перспективу дальнейшего исследования.

Таким образом, для различных по жанровым критериям песнопений внутри одной тематической группы, Хильдегарда использует общие повторяющиеся мелодические формулы, появляющиеся особенно в зоне обширных мелизматических распевов. Так они функционируют как тип некоего музыкального (а также риторического) мотива, подводящего итоги, отсылающего к ранее «сформулированным» темам и образам. С точки зрения этого вида музыкального риторики, песнопения Хильдегарды Бингенской из «Симфонии небесных

10. *Lectio divina* (Божественное чтение) – традиционная бенедиктинская практика чтения Писания, а также медитации и молитвы, предназначенные для содействия общению с Богом и повышения знаний Божьего Слова.

12. *Sermo absentium* (дискурс, проповедь) – речь, лекция, или беседа с членом религиозного учреждения или духовенства. В проповеди излагается библейская, богословская, религиозная тема, как правило, о типе веры, закона или поведения в прошлом и настоящем контексте. Элементы проповеди часто включают в себя экспозицию, призыв и практическое применение.

откровений», занимают уникальное положение в эволюции средневековой литургической монодии. Их значительно усложненная структура, отталкиваясь от использования традиционных форм псалмодии, расширяет пути ее дальнейшего развития, намечая перспективу возможностей обновления системы литургических жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – М.: Научно издательский центр «Московская консерватория», 2008 – 259 с.
2. Лебедев С. Н., Никитин С. И. Антифон / С. Н. Лебедев, С. И. Никитин // Большая российская энциклопедия. – М., 2005. – Т.2. – С. 61-62.
3. Москва Ю. Оффиций / Ю. Москва // Григорианский хорал. Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008.
4. International Society of Hildegard von Bingen Studies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hildegard-society.org/p/music.html>
5. Riesenkode, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Hs. 2 (ca. 1180-85) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[zoom\]=min&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[zoom]=min&set[mets]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml)

REFERENSEC

1. Kiurehian T. S., Moskva Yu. V., Kholopov Yu. N. Hryhoryanskyi khoral / T. S. Kiurehian, Yu. V. Moskva, Yu. N. Kholopov. – М.: Nauchno yzdatelskyi tsentr «Moskovskaia konservatoryia», 2008 – 259 s.
2. Lebedev S. N., Nykytyn S. Y. Antyfon / S. N. Lebedev, S. Y. Nykytyn // Bolshaia rossiyskaia entsyklopedyia. – М., 2005. – Т.2. – С. 61-62.
3. Moskva Yu. Offytsyi / Yu. Moskva // Hryhoryanskyi khoral. Uchebnoe posobye. М.: NYTs «Moskovskaia konservatoryia», 2008.
4. International Society of Hildegard von Bingen Studies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hildegard-society.org/p/music.html>
5. Riesenkode, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Hs. 2 (ca. 1180-85) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[zoom\]=min&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[zoom]=min&set[mets]=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml)

УДК 781.7

Ільяшенко Т.П.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П.Котляревського*

НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ТЕНДЕНЦІЯ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОНБАСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Ільяшенко Т. Неофольклористична тенденція у контексті музичної культури Донбасу другої половини ХХ – початку ХХІ століть. У статті розглянуто основні ознаки неофольклоризму. Проведено спеціальне дослідження фортепіанної музики композиторів Донбасу в контексті неофольклористичної тенденції. Висвітлюються особливості втілення фольклорної тематики в творчості видатних композиторів Донбасу О. Некрасова та О. Рудянского. Пропонується загальна характеристика обраних фортепіанних творів «Гуцульської» та «Карпатської» сюїт О. Некрасова, та мініатюр з фортепіанного альбому О. Рудянского «Го-го-го коза», «А наш жучок по дереві ходить», «Місяць на небі». Використання в проаналізованих творах елементів народних ладів, поспівкового тематизму, повторності та варіантності як прийомів розвитку тем, тембронаслідування народного інструментарію в поєднанні з поліладовістю, структурами, метричною свободою – все це відповідає базовим стильовим показникам неофольклоризму.

Ключові слова: неофольклоризм, фольклор, тенденція, фортепіанна музика, жанр.

Ильяшенко Татьяна. Неофольклористическая тенденция в контексте музыкальной культуры Донбасса второй половины ХХ – начала ХХІ веков. В статье рассмотрены основные признаки неофольклоризма. Проведено специальное исследование фортепианной музыки композиторов Донбасса в контексте неофольклористической тенденции. Освещаются особенности воплощения фольклорной тематики в творчестве выдающихся композиторов Донбасса А. Некрасова и А. Рудянского. Предлагается общая характеристика выбранных фортепианных произведений «Гуцульской» и «Карпатской» сюит А. Некрасова, и миниатюр из фортепианного альбома А. Рудянского «Го-го-го коза», «А наш жучок по дереву ходит», «Місяць на небі». Использование в проанализированных произведениях народных ладов, попевочного тематизма, повторности и вариантности как приема развития тем, тембрового

подражания народному инструментарию в соединении с полиладовостью, структурами, метрической свободой – все это отвечает базовым стилевым показателям неофольклоризма.

Ключевые слова: неофольклоризм, фольклор, тенденция, фортепианная музыка, жанр.

Ilyashenko Tatiana. New folkloristic tendency in the context of the Donbas musical culture of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries.

The term “new folkloristics” has firmly been established in Russian and Ukrainian musicology in the last decade (L. Khristiansen, G. Grigorieva, L. Nikitina, G. Konkova, E. Derevianchenko, etc.). And it means “a qualitatively new attitude to folklore – an interest in archaic, in complex unusual mode forms, and their application” [4; p. 65].

E. Derevianchenko, on the basis of summary style features, distinguishes the following typological features of the new folkloristics:

I. The selection of material for creativity is conditioned by dialogue with such folklore layers, which for various cultural and historical reasons were not accepted as elements of professional creativity (archaic – lyric – folklore, music of urban life, mass festivities, sounds on the verge and beyond music, folklore dialects).

II. Features of the thematic structure and ways of thematic development:

1. Kinds of thematic inventions: a) melodic thematic invention; b) figurative thematic invention.

2. Ways of thematic development: a) the principle of “openness of the theme” (G. Golovinsky) and techniques, that are its illustration; b) the development based on repetition and variance.

III. Characteristics of the parameters of musical texture and related techniques of expressiveness:

1. Activation of creative searches in the field of metrorhythm: a) metric instability; b) accent variation.

2. The mode-harmonic horizontal and vertical complications: a) the use of modes that do not fit within the major-minor system: the Old-Magyar pentatonic scale, the Romanian Lydian-Myxolidic system (with two tritones), the order of Indonesian music (pt – p.4 – pt), etc. b) the transfer of the effect of high-altitude change of degrees, is interpreted as a reflection of folk harmony or the result of variance and improvisation when intoning or playing, by B. Bartok – with the reproduction of mixed modes features; c) the technique of “open stagedness”; d) the development of poly-mode, poly-tone messages; e) horizontal and vertical integration according to the principle of intonational generality; f) the use of “chord parallelisms” and parallelisms of discordant intervals; g) the technique of the harmonious pedals formation like the folk way of harmonizing melodies pentatonic composition, defined by B. Bartok.

3. Dynamization of the texture-timbre factor: a) multilayers, “multireflection” of the musical texture structure; b) peculiarities comprehension of the national

bachground style, coordination of parties in folklore and ensemble performance; c) reproduction of texture variants that have as a prototype a certain situation of folklore music making; d) search for new timbres and their combinations; e) the revival of the original “grand-music” timbre forms (the cult of “percussion” and “ringing”) [4; p. 15–17].

New folkloristics emerges as an integral part of the Ukrainian cultural process of the XX-XXI centuries. A striking example of this trend in the works of the Donetsk composers is the piano pieces by Aleksandr Ivanovich Nekrasov, who is the representative of the older generation of modern Donetsk composers (born in 1946). A. Nekrasov is the author of music of various genres: for the symphonic orchestra and orchestra of folk instruments, choral and instrumental pieces (for pianoforte, harp, bayan, domra), vocal cycles, romances and songs for the words of the national poet of Azerbaijan, Nabi Khazri, the Ukrainian poets: V. Thea, P. Maha, M. Rybaki, M. Singhavskiyi, I. Strutsiuk, P. Tychyna, I. Chernetskiy, music for children and youth.

A. Nekrasov's piano creativity demonstrates a propensity for various searches in the sphere of musical style: he pays tribute to constructivism, gradually mastering the folkloric flow, and eventually finds certain manifestations of the neoclassical beginning. The song and dance ritual folklore of the Ukrainian people, as well as artistic and aesthetic views, contributed to the appearance of his two piano suites “Gutsulskaya” (1978) and “Carpathian” (1985). It was during this period when new folkloristics “continues to develop not only as a leading artistic move, but also finds peculiar aspects of the embodiment in the creativity of domestic composers, who are trying to synthesize an authentic intonational basis with modern compositional techniques – aleatorics, sonorics, serialism” [1; p. 95].

In the genre-playing sphere are the plays by A. Rudyanskiy “Go-go-go koza” and “A nash zhuchok po derevu khodit”. It is important to note that both miniatures are written on the basis of Ukrainian folk songs, hence the square structure of the compositions, the constant variation of the selected melodies. The brightly expressed national nature of the music of these plays is designed to deepen the children's ideas about the stylistic features of Ukrainian folk songs. To the type of lyrical plays belongs the miniature by A. Rudyanskiy “Mesiats na nebe”. It is interesting, because of its relatively harmonious freedom and colorfulness.

Key words: neofolklorizm, folklore, tendency, piano music, genre.

Постановка проблеми. Неофольклоризм постає невід’ємною складовою українського культурного процесу XX-XXI століть та відображає, на думку О. Дерев’янченко, «... загальну картину світу з її роздробленістю й внутрішньою конфліктністю і репрезентує такі провідні ознаки культури та мистецтва свого часу, як антиромантизм, ретроспективізм, актуалізація діалогічних спрямувань, реміфологізація,

тенденція до атомізації мислення, інтелектуалізація творчого процесу» [3; с. 15]. Найважливішою визначальною ознакою «нової фольклорної хвилі» є розширення кола фольклорних жанрів, а також прагнення композиторів «... розчутити зовсім вже архаїчні заклики, кличі, стогони, всі ті поліжанрові осередки, які <...> почнуть складатися в жанри звичної для нас будови» [1; с. 95].

Відродження ідей минулого потребує осмислення специфіки неофольклоризму в сучасному українському мистецтві, адже композиторська практика на даний момент вже має в своєму розпорядженні досить широкий перелік творів, що демонструють естетику неофольклоризму, а науково-теоретичні концепції, що обґрунтовують ці явища, знаходяться на стадії свого становлення і розвитку. Спроба розгляду неофольклористичної тенденції у фортепіанній музиці донецьких композиторів останньої третини ХХ століття визначає актуальність теми. Зосередженість саме на фортепіанних мініатюрах обумовлена тим, що ця галузь творчості сучасних донецьких авторів увиразнила розмаїття неофольклорних принципів і композиційних технік, жанрів і форм, які, на жаль, не отримали належної уваги і залишаються досі майже не вивченими.

Мета статті – дослідити втілення неофольклористичної тенденції у фортепіанних мініатюрах донецьких композиторів з точки зору їх функціонування у контексті стильових течій музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть.

Аналіз останніх публікацій за темою. Термін «неофольклоризм» міцно ствердився в музикознавстві останніх десятиліть (Л. Хрістіансен [10], Г. Григор'єва [2], Л. Нікітіна [7], Г. Конькова [6]). У сучасних українських дослідженнях неофольклоризм розуміється як «... тип музичного мислення сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу», за О. Дерев'янченко [3; с. 21]. У статті прийнята наступна дефініція терміна, що вивчається, – це «якісно нове ставлення до фольклору – інтерес до архаїки, до складних незвичайних ладових форм, їх застосування» [4; с. 65].

Виклад основного матеріалу. Неофольклоризм постає невід'ємною складовою українського культурного процесу ХХ-ХХІ

століть. Яскравим прикладом цієї тенденції у творчості донецьких композиторів слугують фортепіанні твори Олександра Івановича Некрасова, який є представником старшого покоління сучасних донецьких композиторів (нар. в 1946).¹ О. Некрасов є автором музики різних жанрів: для симфонічного оркестру та оркестрів народних інструментів, хорових та інструментальних творів (для фортепіано, арфи, баяна, домри), вокальних циклів, романсів та пісень на слова народного поета Азербайджану Набі Хазрі, українських поетів В. Гей, П. Маха, М. Рибалки, М. Сингаївського, Й. Струцюка, П. Тичини, І. Чернецького, В. Ладизця, музики для дітей та юнацтва.

Музика композитора часто виконується в Україні, вона звучала та набула визнання в Італії, Канаді, Латвії, Польщі, Росії. Його твори упродовж значного часу є в репертуарі багатьох провідних виконавців (хорових колективів, інструменталістів та співаків), з успіхом виконувались у концертах Національної Спілки композиторів України, під час хорових асамблей та олімпіад, неодноразово включалися у програми творчих звітів майстрів мистецтв різних регіонів України в Києві.

Фортепіанна творчість О. Некрасова демонструє схильність до пошуків нової стилістики: він віддає данину конструктивізму, поступово

1. Український композитор, науковець, педагог, музичний критик та громадський діяч. Член Національної спілки композиторів України (1979), Національної всеукраїнської музичної спілки (1992), Національної спілки журналістів України (2005); доцент (1991), заслужений діяч мистецтв України (1995), професор (1996); нагороджений медаллю (1970). Народився в Росії у м. Красний Кут Саратовської області. Фахову освіту як баяніст здобув на Волині в Луцькому музичному училищі (1963-1966, класи А. Н. Бідняка і В. А. Короля). Вищу освіту як концертний виконавець, викладач і диригент здобув у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка на відділі народних інструментів (1966-1971, класи М. Ф. Ремаренка та Г. М. Казакова). З 1966 р. працював викладачем, а з 1970 по 1973 – директором Турійської дитячої музичної школи, яку на Волині було засновано за його участю. 1973-1977 здобув другу вищу освіту у Львівській консерваторії на композиторському факультеті (клас композиції проф. Р. А. Сімовича). З 1977 працював в Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва, де пройшов шлях від викладача до професора кафедри теорії музики та композиції. В 1996-2007 роках був деканом виконавського факультету. З 2000 – професор кафедри композиції і сучасних музичних технологій.

освоює фольклорну течію. Пісенно-танцювальний обрядовий фольклор українського народу, художньо-естетичні погляди сприяли появі його двох фортепіанних сюїт «Гуцульської» (1978) і «Карпатської» (1985). Саме в цей період неофольклоризм, на думку Л. Гаккеля «продовжує розвиватися не тільки як провідний мистецький перебіг, але і знаходить своєрідні аспекти втілення у творчості вітчизняних композиторів, які намагаються синтезувати автентичну інтонаційну основу з сучасними композиторськими техніками – алеаторикою, сонорикою, серіалізмом» [1; с. 98]. О. Петренко зазначає, що О. Некрасов у своїх фортепіанних сюїтах «прагне освоїти певну тематику як безпосередньо-емоційне «імпровізаційне» втілення образів, не вдаючись у їх складну естетизацію» [8; с. 79].

Різнохарактерні п'єси відображають враження композитора, отримані від природи, історії, побуту Західної України. Так, в «Карпатській сюїті» за допомогою мелодико-ритмічних прийомів, ладів (лідійський, «гуцульський») та тембрової імітації звучання народних інструментів (трембіти, скрипки, «троїстих музик»), характерних для західноукраїнської музики, композитор втілює самотній звуковий колорит цієї культури.

Сюїта складається з трьох частин, кожна з яких позначена конкретною образністю, про що свідчать її програмні назви: «Плотогони», «Верховинка-витівниця», «Танець лісорубів». Яскравою композиційною ознакою стає остинатність повторення теми з послідовним динамічним наростанням, що, як вказує О. Петренко «успадковано з типових форм народно-інструментального музикування» [8; с. 80]. О. Некрасов активно використовує рондоподібні форми, мелодико-інтонаційну і фактурну варіантність, що служать способом розвитку музичної драматургії. Перша частина, написана в жанрі токати, є своєрідним «імпульсом» для розвитку всієї сюїти. Імпровізаційність, фонічні ефекти, що досягаються за допомогою поліладовості і політональності, гостре синкопування, метроритмічна і фактурна різноманітність, унаочнюють музичний пейзаж.

Якщо друга частина втілює образ пустотливої дівчинки («Верховинка-витівниця»), відрізняючись скерцозним тематизмом (спирається на мелодійну поспівку, колористичність звучання

паралельних тризвуків в супроводі), то фінал «Танець лісорубів» – ще одна картина народного побуту на тлі природи. Мелодика спирається на варіантність найпростіших поспівок і поєднується з квінтовими бурдонами, що звуконаслідують прийомам гри народних музик-інструменталістів.

У «Гуцульській» сюїті крім образів карпатської природи, побуту, представлені ще ліричні і героїчні сторінки минулого. Цикл з чотирьох частин також містить програмні підзаголовки: «Ранок у Карпатах», «Коломийка», «Сопілка Довбуша», «Опришки». Звукопис домінує в колористичній пейзажній замальовці («Ранок у Карпатах»), опора на романтично-піднесені інтонації, що походять від інструментального та пісенного карпатського фольклору, показова для монологів і відступів ліричного характеру («Сопілка Довбуша», середній розділ «Опришків»). На основі яскравого контрасту до даної образної сфери звучить «Коломийка», насичена скерцозністю, і «Опришки» з ритмічно загостреними танцювальними формулами богатирського характеру та інтонаціями пісенно-баладного походження.

Отже, поспівковий тематизм на основі повторності та варіантності, використання народних ладів, поліладові і політональні з'єднання, метрична свобода і нестабільність в «Карпатській» і «Гуцульській» сюїтах відповідають практично всім стильовим параметрам неофольклоризму, що взагалі є показовим для стилю О. Некрасова, про що свідчать його твори інших жанрів.

З ім'ям композитора *Олександра Миколайовича Рудянського*² пов'язана яскрава сторінка історії музичного мистецтва Донбасу. Представник старшого покоління сучасних композиторів (нар. в 1935

2. О.М. Рудянський – завідувач кафедри композиції і сучасних музичних технологій ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, заслужений діяч мистецтв України, професор, член Національної Спілки композиторів України, член Національної Всеукраїнської музичної Спілки, нагороджений медаллю «За трудову доблесть», Срібною медаллю Національної Академії мистецтв України, «Почесним Знаком» Міністерства культури і туризму України, лауреат обласної премії імені С. С. Прокоф'єва, лауреат республіканського фестивалю «Прем'єри сезону», лауреат республіканських пісенних конкурсів (Казахстан, Україна), донецького обласного конкурсу на кращу пісню про світ, дипломант міського конкурсу, присвяченого 130-річчю Донецька, дипломант всесоюзного конкурсу музичних вистав.

р.), він прийняв естафету від свого вчителя А. Хачатуряна, який, у свою чергу, увібрав і узагальнив досвід світового музичного мистецтва. Творча спадщина О. Рудянського зросла на взаємодії двох самобутніх культур – української та казахської, і являє собою зразок рідкісної глибини, оригінальності у вищому сенсі слова. Жанровий діапазон його спадщини надзвичайно широкий: опери, балети, твори для хору та симфонічного оркестру, увертюри, кантати, віолончельний концерт, струнний квартет, вокальні цикли, романси, музика до театральних вистав, і, безумовно, фортепіанна музика.

Прикладом неофольклористичної тенденції слугують твори, що належать до жанрово-ігрової сфери. Активний і чіткий ритмічний малюнок мелодій, проста фактура з постійними повторами і тонічним органічним пунктом у п'єсі «А наш жучок по дереві ходить» створюють бадьорий піднесений настрій. «Го-го-го коза» – приповідка про козу, добре відома дітям гра. Для окреслення образу кози композитор використовує несподівані акценти, форшлаги, контрастність динамічних відтінків. Фактура протягом всієї п'єси поступово ущільнюється: спочатку мелодія викладена одноголосно, потім до неї приєднується другий голос, а в кінці вже з'являється чотирьохголосся.

Важливо відзначити, що обидві мініатюри написані на основі українських народних хороводних пісень, звідси квадратна структура побудов, постійне варіювання обраних мелодій. Яскраво виражена національна природа музики цих п'єс покликана поглибити уявлення дітей про стильові засади українського пісенного фольклору.

До типу ліричних мініатюр належить п'єса О. Рудянського «Місяць на небі», цікава гармонійною свободою і барвистістю. Спокійний, розмірений темп, співуча, неквапливо розгорнута мелодія, заснована на ходах по звуках тонічного і домінантового тризвуків, доповнених м'якими оспівуваннями, створюють лірико-споглядальний характер. Регістрові зіставлення середнього (сопранового) і нижнього (баритонового) регістрів створюють відчуття діалогу дівчини і юнака, підсилюють ліричне сприйняття даної п'єси. Цей піднесено-поетичний настрій підкреслюється вальсовим метром (*Tempo di valse. Sostenuto*) і мірним ритмічним рухом. Завершеності п'єси сприяє обрамлення коротким вступом і заключенням – наче висновком, де композитор

створює ефект яскравого сяйва місяця на тлі темного неба, відбитого на «місячній доріжці» водної гладі, за допомогою високого регістру (2– а, 3–тя октави) і поступового ускладнення гармонійної вертикалі в заключних тактах мініатюри.

Висновки. Жанрово-стилістичний аналіз обраних п'єс підтвердив, що фортепіанна музика, створена донецькими композиторами, відрізняється широтою образного змісту, розмаїттям емоційних станів, різноплановістю жанрових вимірів, типів фактури, мелодико-гармонічних засобів. Неофольклористична тенденція залишається так званим «модусом оновлення художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації» (за С. Садовенко) [9; с. 4] у творчості композиторів Донбасу. Використання народних ладів і поспівкового тематизму, повторності та варіантності як прийомів розвитку тем, тембронаслідкування народного інструментарію в поєднанні з поліладовістю, структурами, метричною свободою – все це відповідає базовим стильовим показникам неофольклоризму.

Перспектива подальших розвідок проблематики спрямована на висвітлення неофольклоризму в творчому доробку донецьких композиторів О. Рудянського, О. Некрасова, а також поглибленні науково-теоретичної моделі його вивчення не лише на матеріалі фортепіанної творчості, а й інших жанрів, зокрема камерно-інструментальних творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. – М. : Сов. композитор, 1976. – 295 с.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М. : Сов. композитор, 1989. 206 с.
3. Деревянченко Е. Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и динамика развития в первой половине XX ст. : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2005. – 23 с.
4. Деревянченко Е. Неофольклоризм: к проблеме художественных систем // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. – Донецьк: Юго-Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 60–68.
5. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий

- вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 84–90.
6. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики (Симфонія, кантата, ораторія 60-70-х рр.) / Г. Конькова. – К. : Муз. країна, 1985. – 79 с.
7. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. – М. : Музыка, 1991. – 278 с.
8. Петренко О., Ревенко Н. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки ХХ ст.) // Композитор Олександр Некрасов: зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та комент. Т. Тукова. – Донецьк: ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 76–83.
9. Садовенко С. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/338-neofolklorizm-u-kontekstsi-muzichnoyi-kulturi-ukrayini-drugoyi-polovini-hh-pochatku-hhi-stolitja.html>
10. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. – М., 1972. Вип. 4. С. 198–218.

REFERENCES

1. Gakkel L. (1976). Fortepiannaya muzyika XX veka: ocherki. [Piano music of the twentieth century: essays]. Moscow: Sov. kompozitor. 295 p. (In Russian).
2. Grigoreva G. (1989). Stilevyie problemyi russkoyi sovetskoyi muzyiki vtoroyi polovinyi XX veka. [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century]. Moscow: Sov. kompozitor., 206 p. (In Russian).
3. Derevyanchenko E. (2005). Neofolklorizm v muzyikalnom iskusstve: statika i dinamika razvitiya v pervoyi polovine XX st. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya po spetsialnosti 17. 00. 03 – Muzyikalnoe iskusstvo. – Natsionalnaya muzyikalnaya akademiya Ukrainy im. P. I. Chaykovskogo, Ministerstvo kulturyi i iskusstv Ukrainy. [Neofolklorizm in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the XX century // The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of the candidate of art criticism on a specialty 17. 00. 03 - Musical art. – National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky, Ministry of Culture and Arts of Ukraine]. Kiev. (In Ukrainian).
4. Derevyanchenko E. (2004). Neofolklorizm: k probleme hudozhestvennyih system. Muzichne mistetstvo: [Zb. nauk. st.]. [Neofolklorizm: to the problem of artistic systems]. Donetsk: Yugo-Vostok., Vip. 4. P. 60–68. (In Russian).
5. Derevyanchenko E. (2004). Neofolklorizm kak faktor obnovleniya stilya v muzyike XX veka // Stil muzichnoyi tvorchosti: estetika, teoriya, vikonavstvo: Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovskogo: [Zb. st.]. [Neo-folklorizm as a factor in updating style in the music of the twentieth century // Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance: Scientific Herald of the National Academy of

Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky]. Kyiv. Vip. 37. P. 84–90. (In Russian).

6. Konkova G. (1985) Traditsiya i novatorstvo v rozvitku zhanriv suchasnoyi ukrayinskoyi muziki: (Simfonia, kantata, oratoriya 60-70-h rr.) [Tradition and Innovation in the development of genres in the future Ukrainian music: (Symphony, cantata, oratoria 60-70's)]. Kyiv: Muz. krayina., 79 p. (In Russian).

7. Nikitina L. (1991) Sovetskaya muzyika. Istoriya i sovremennost. [Soviet music. History and modernity]. Moscow: Muzyika. 278 p. (In Russian).

8. Petrenko O., Revenko N. (2007). Fortepianna tvorchist Oleksandra Nekrasova u konteksti rozvitku muzichnoyi kulturi Ukrayini (80–90-i roki XX st.) // Kompozitor Oleksandr Nekrasov: [zb. st. / uporyad., zag. red., avtor vst. ct. ta koment. T. Tukova]. [Alexander Nekrasov's piano work in the context of the development of the musical culture of Ukraine (80-90s of the XX century)]. Donetsk: TOV Yugo-Vostok, Ltd. P. 76–83. (In Ukrainian).

9. Sadovenko S. Neofolklorizm u konteksti muzichnoyi kulturi Ukrayini drugoyi polovini XX - pochatku XXI stolittya [Neo-folklorism in the context of musical culture of Ukraine in the second half of the 20th – the beginning of the 21st century] / [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/338-neofolklorizm-u-konteksti-muzichnoyi-kulturi-ukrayini-drugoyi-polovini-hh-pochatku-hhi-stolittja.html>. (In Ukrainian).

10. Hristiansen L. (1972) Iz nablyudeniya nad tvorchestvom «novoy folklornoy volny» // Problemy muzyikalnoy nauki. vyip. 4. [From observations on the creativity of the "new folklore wave"]. Moscow. P. 198–218. (In Russian).

УДК 78.082.071.1(477)

Щелканова С.А.

*Харьковского национального университета искусств
им. И.П. Котляревского*

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМФОНІЇ № 3 «ЕСХАТОФОНІЇ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Щелканова С.А. Композиционно-драматургические особенности Симфонии № 3 «Эсхатофонии» Валентина Сильвестрова. В статье предложен первый опыт онто-семантического анализа Третьей симфонии В. Сильвестрова. Путем выявления композиционно-драматургических особенностей произведения обоснована роль «Эсхатофонии» в контексте историко-стилевого генезиса жанра украинской симфонии второй половины XX века. Методология исследования базируется на специальных методах (историко-типологическом, жанровом, структурно-функциональном) и задействует междисциплинарный онто-семантический подход. Научная новизна состоит в намеченной перспективе научного постижения трансформации жанрового инварианта симфонии в украинской композиторской практике на примере исследования «Эсхатофонии». В концепции произведения представлены историзм как тип сознания (*homo historicus*) и категория времени в качестве базовой.

Ключевые слова: симфония, «Эсхатофония», симфонизм, онто-семантический подход, эсхатология, историческое сознание, категория времени.

Щелканова С.А. Композиційно-драматургічні особливості Симфонії № 3 «Есхатофонії» Валентина Сильвестрова. У статті запропоновано перший досвід онто-семантичного аналізу Третьої симфонії В. Сильвестрова. Шляхом виявлення композиційно-драматургічних особливостей твору обґрунтована роль «Есхатофонії» в контексті історико-стильової генези жанру української симфонії другої половини XX століття. Методологія дослідження базується на спеціальних методах (історико-типологічному, жанровому, структурно-функціональному) і задіює міждисциплінарний онто-семантичний підхід. Наукова новизна полягає в окресленні перспективи наукового осягнення трансформації жанрового інваріанта симфонії в українській композиторській практиці на прикладі дослідження «Есхатофонії». В концепції твору представлені історизм як тип свідомості (*homo historicus*) і категорія часу в якості засадничої.

Ключові слова: симфонія, «Есхатопонія», симфонізм, онто-семантичний підхід, есхатологія, історична свідомість, категорія часу.

The compositional-dramaturgic peculiarities of Symphony No 3: ‘Eschatophony’ by Valentyn Silvestrov. The aim of the paper is to ground the role of V. Silvestrov’s ‘Eschatophony’ within the frames of the historical-stylistic genesis of the Ukrainian symphony genre of the latter half of the 20th century by means of detecting its compositional-dramaturgic peculiarities. It is necessary to analyse the Third Symphony in order to clear up the nature of a drastic transformation of the genre invariant occurred in it, which reflected the author’s ontological concept. A consistent consideration of the mechanisms of the musical material organisation, the notation of musical scores, and structural peculiarities help to understand the image world of V. Silvestrov’s music.

Research methodology is based on both the historical-typological, systematic, and genre methods and on the structural-functional analysis and the onto-semantic approach.

Results. The Third Symphony continues the development of the successive realisation of V. Silvestrov’s avant-garde composer’s thinking. Along with already written symphonies such as ‘Spectra’, ‘Meditation’, and ‘Drama’, it belongs to the early period of his creativity. Guided by the programme, the author states that the ‘Eschatophony’ actualizes a philosophical discourse of time as a basic category of a man’s being. In contrast to the Second Symphony, where a category of space is realised as a sounding reality, ‘Eschatophony’ ascends to the historical consciousness and assumes allusions to eschatology. At that, it raises up a fundamental for the 20th century philosophy matter about a perception of time, its linear model and finiteness of history. In the Third Symphony, by means of the dichotomy ‘being–man’, the composer interprets the universe through the history and realises it as a contrast to the universe as nature. Three parts of ‘Eschatophony’ make an appeal to a language, logos, and are structured by the composer in the alphabetical order. A consistently realised Latin alphabet (alike to numbers in a classic music score) serves as a uniting structural principle as the composer uses two systems in the Symphony, namely a traditional and avant-garde (aleatoric-sonorant) ways to record a music text. V. Silvestrov also applied the ‘polyphony of the systems’ principle in his ‘Meditation’ for cello and chamber orchestra. In contrast to ‘Meditation’ where the purpose of the musical dramaturgy was to bring the systems to a certain unity, the Third Symphony shows a division and moving away from the equality of these unlike systems. The timbre dramaturgy plays an important role in the music composition. Bells and percussion are interpreted as a symbol of time (a mechanical rate of clock, a chime of bells and commemorative chime conveying vanity and frailty of human history).

‘Eschatophony’ is a manifest of the major ontological principles of V. Silvestrov’s writing style. This refers to the philosophy of a sound, the

immanent relation ‘the natural-the cultural’ (natura-cultura) as significant aspects in understanding of a musical sound. The etymological analysis serves as a key and helps to comprehend the matter of finiteness of a sound (taking into account the factor of historicism as a method to comprehend being), as well as to realise the composer’s creativity. The discourse of ‘silence’, experiments with the transition of a musical sound into noises and rustle, a careful listening to the birth of a sound out of silence, treating a sound as a phenomenon – this is the philosophy of a sound in ‘Eschatophony’ by V. Silvestrov. The elegiac mode of statement, applying to such genres as post-music, post-symphony, post-lude, and epitaph are genetically incorporated into the concept of the large-scale ‘apocalypse’ of a sound in the Third Symphony.

The study is novel as it reveals new possibilities in interpreting of the historical-stylistic genesis of the Ukrainian symphony and symphonism of the latter half of the 20th century using V. Silvestrov’s early creativity as an example. The analysis of the compositional-dramaturgic peculiarities of V. Silvestrov’s Third Symphony within the philosophy of a sound has been carried out for the first time. The concept of the Symphony represents historicism as a consciousness type (homo historicus) and a category of time as a basic one. The given analysis of ‘Eschatophony’ shows a transformation of the genre of the Ukrainian symphony in the mentioned period realised by means of the change in the vision of the ontological distance ‘man – being’.

Practical significance. The research results help to comprehend the deep processes of the development of Ukrainian symphonic music on its modern stage. They testify overcoming and transformation of the genre invariant of a symphony. The compositional-dramaturgic analysis which has been carried out, reveals a new vision of the scientific comprehension of both the avant-garde period of V. Silvestrov’s creativity and the evolution of the composer’s symphonic creativity in general. It testifies the change of the paradigm and reconsideration of the historical-typological principles in symphonism in Ukrainian music of the 20th - 21st centuries.

Keywords: symphony, ‘Eschatophony’, symphonism, onto-semantic approach, eschatology, historical consciousness, category of time.

Постановка проблеми и ее связь с важнейшими научными задачами. Авангардное творчество Валентина Сильвестрова открывает новые пути понимания концепции жанра симфонии,

преодолевая силовое поле жанрового инварианта и требуя исследовательской эмпатии, являясь благодатной почвой для переосмысления парадигмы музыковедческого анализа современной симфонии и симфонизма. Основная проблема при исследовании ранних симфоний В. Сильвестрова – в необходимости применения индивидуализированных аналитических подходов, поскольку каждое произведение мастера по-разному преобразует каноническую нормативность и находит свой путь выхода в новое пространство симфонизма, отличное от «метанарративов» большой симфонии. В контексте исследования особенностей авангардного периода, а также эволюции творчества композитора в целом, актуальным представляется постижение специфики композиционно-драматургических особенностей Третьей симфонии «Эсхатофонии» В. Сильвестрова, которая в настоящее время в музыкальной науке не стала предметом отдельного исследования. «Эсхатофония» относится к раннему периоду творчества, наряду с Первой (1963), Второй (1965) симфониями, «Спектрами» для камерного оркестра (1965), «Монодией» для фортепиано и симфонического оркестра (1965), «Гимном» для шести оркестровых групп (1967), «Медитацией» для виолончели и камерного оркестра (1972), являясь результатом последовательного воплощения авангардных принципов мышления автора. Решение поставленной задачи становится возможным благодаря задействованию специальных методов (историко-типологического, жанрового, структурно-функционального), и междисциплинарного, в частности, онто-семантического подхода. Исходя из авторского уточнения программы в жанровом имени симфонии, актуализируется философский дискурс. «Эсхатофония» восходит к историческому сознанию и предполагает аллюзии к эсхатологии, поднимая фундаментальный для философии XX века вопрос о восприятии времени, его линейной модели и конечности истории.

Анализ последних публикаций по теме. Проблема осмысления новаторского симфонического стиля Валентина Сильвестрова обусловила появление значительного историографического пласта научных концепций. Различным

аспектам симфонического творчества посвящены исследования Е. Зинькевич [4], Н. Герасимовой-Персидской [2], В. Задерацкого [3], Т. Фрумкис [8] и многих других ученых. В отечественном музыковедческом пространстве симфонии авангардного периода творчества композитора является наименее изученными. В данном контексте следует отметить фундаментальное исследование концепции Четвертой симфонии Е. Зинькевич [4] в рамках основных тенденций взаимодействия традиции и новаторства в развитии жанра украинской симфонии 70 80-х годов XX века, аналитический очерк В. Задерацкого [3] о Второй и Пятой симфониях как двух стилевых векторах творческого пути композитора. Последовательный обзорный анализ ранних симфоний В. Сильвестрова в контексте общей характеристики творчества осуществлен С. Павлишин [6], который на сегодняшний день является уникальным в связи с определенной сложностью в ознакомлении с партитурами произведений.

Цель статьи – обосновать роль «Эсхатофонии» В. Сильвестрова в контексте историко-стилевого развития жанра украинской симфонии второй половины XX века путем выявления ее композиционно-драматургических особенностей. Последовательное рассмотрение закономерностей организации звукового материала, графики нотного письма партитуры, структурных особенностей Симфонии способствует пониманию образного мира музыки В. Сильвестрова. Задействованный при исследовании «Эсхатофонии» онто-семантический подход обуславливает возможность осмысления природы коренной трансформации жанрового инварианта симфонии, отражая заложенную в музыкальном произведении онтологическую установку автора.

Изложение основного материала. В 1960-е годы очевидной стала тяга творцов к новой художественной информации, отличной от тенденций соцреализма, когда новые техники письма служили эмблематикой свободы. История появления на свет ключевого опуса для понимания всего творческого пути В. Сильвестрова весьма необычна в контексте советской композиторской практики середины 1960-х. Удивительным образом «киевскому авангарду» удалось пробиться сквозь железный занавес и о творчестве В. Сильвестрова стало известно в США благодаря содействию американского

композитора Джоэля Шпигельмана. Подробно о коллизиях истории создания Третьей симфонии раскрывает Т. Фрумкис: «сочинения Сильвестрова попали в Библиотеку Конгресса в Вашингтоне, откуда 6 сентября 1966 года на адрес Союза композиторов СССР поступило письмо о присуждении премии <...> Фонда Сергея и Наталии Кусевицких. Условием присуждения было предоставление Фонду пятнадцатиминутного сочинения. <...> Этим сочинением стала Третья симфония “Эсхатофония”, вскоре после этого исполненная» [8, с. 26]. Первая исполнительская интерпретация принадлежит итальянскому композитору и дирижеру Бруно Мадерне. «Эсхатофония» была исполнена в Венеции, а позже – в Дармштадте (сентябрь 1968 года). В декабре 2011 года Третья симфония впервые прозвучала на родине в исполнении Академического симфонического оркестра Львовской филармонии под управлением Игоря Блажкова. Так, благодаря удачному стечению обстоятельств, увидела свет одна из концептуальнейших симфоний В. Сильвестрова. Всего год отделяет ее от Второй симфонии, однако в ней композитором предлагается новое переосмысление онтологической дистанции «человек – бытие».

Программное название «Эсхатофония», с одной стороны, предполагает аллюзии к эсхатологии и поднимает фундаментальный для философии XX века вопрос о восприятии времени и конечности истории, а с другой – касается философии звука. Такая задача потребовала необычных для молодого Сильвестрова средств воплощения – композитор использует четверной состав оркестра с четырьмя группами ударных. Это единственный случай применения мощного исполнительского состава в ранних симфонических опусах, в которых очевидно тяготение к камерной трактовке оркестра. Также важным для драматургии произведения оказывается трехчастность как способ организации звукового материала. Такая структура совершенно закономерна для передачи процесса «прощания» с многовековой историей бытования музыкального звука в европейской музыкальной культуре, воплощения эсхатологического чувства неизбежности. Это понимание созвучно концепции С. Аверинцева, который трактует эсхатологию как метаисторию, как «самотрансцендирование ощутимо ускоряющегося хода истории» [1,

с. 520]. Она видится как учение о конечных судьбах человеческой истории и всего сущего в вечности, т.е. в самой определенной перспективе – за пределами истории, биографии, вообще «здешнего» мира.

Третья симфония в дихотомии «человек – бытие» выражает бытие через историю, понимаемую и осознаваемую в противоположность бытию как природе (*de natura sonoris* Второй симфонии), и эта новая онтологическая установка очень показательна для философского дискурса XX века. Она репрезентует качественно новый уровень познающего субъекта – *homo historicus*. Подтверждение находим в фундаментальном культурологическом исследовании О. Шпенглера о логике и метафизической структуре истории: «Помимо необходимой связи причины и действия – я назвал бы ее логикой пространства – в жизни есть еще органическая необходимость судьбы – логика времени. Это факт глубочайшей внутренней достоверности, факт, приковывающий к себе все мифологическое, религиозное и художественное мышление, составляющий сущность и ядро всякой истории в противоположность природе» [9, с. 131].

Три части «Эсхатофонии» апеллируют к слову-Логосу и структурированы по алфавитному принципу. Последовательно воплощенный латинский алфавит (подобно цифрам в классической партитуре) служит объединяющим структурным принципом, т.к. композитор оперирует в этой Симфонии двумя системами – традиционным и авангардным (алеаторно-сонорным) способом фиксации нотного текста. Такой принцип «полифонии систем» (определение В. Сильвестрова) композитор использовал также в дипломной Симфонии №1, (указывающей на внимание к симфоническому жанру еще в самом начале творческого пути), в трех частях которой – Сонате, Концерте и Фуге «композитор объединил <...> атональность (I ч.), додекафонию (II ч.) и политональность (III ч.)» [6, с. 13]. Также принцип чередования при нотировании организованного и свободного времени используется В. Сильвестровым в «Спектрах» [6, с. 16] и «Медитации» для виолончели и камерного оркестра. В отличие от «Медитации», где целью музыкальной драматургии являлось сведение этих систем к некоему единству, в Третьей симфонии происходит разграничение, уход от

тождества разнородных систем. Такая дифференциация продиктована авторским замыслом разграничения «сфер влияния» силы инерции классико-романтической традиции в трактовке звука и деконструкции этой инерции пост-культурой. В. Сильвестров поднимает вопрос не только о конечности звука внутри упорядоченной музыкальной системы, но и о границе композиторского высказывания. Показательно мнение композитора о том, что над современным автором довлеют тексты прошлого, и сила их так велика, что все менее становятся возможны тексты, начинающиеся «с начала», и на смену формам, отражающим жизнь, приходят формы, комментирующие ее [7].

Концепция эсхатофонии последовательно воплощена в трех частях Третьей симфонии. Первая часть является наиболее масштабной. Именно здесь происходит «борение» хаоса и логоса. Это соответствует традиции симфонической драматургии, в которой семантика первых частей симфоний трактуется как высшая степень активности и насыщенности действием. Однако не следует понимать прямо коннотации драматургической концепции «Эсхатофонии» к классическому сонатному циклу. Скорее, В. Сильвестров близок к такому пониманию двухкомпонентного «замеса», озвученному М. Мамардашвили: «культура не есть нечто, возникающее из хаоса. Хаос и бескультурие незади, не впереди, а окружают каждую историческую точку. Так же как в математике рациональные числа окружены иррациональными» [5, с. 143]. Так, первая часть, открывающаяся вступлением, содержит произвольное чередование относительной метрической системы и абсолютного времени «авангардного» текста.

Второй способ предполагает отказ от метра, размера, фиксации определенной звуковысотности, предлагая взамен хронометраж звучащего фрагмента, выраженный в абсолютных единицах времени, игру произвольных нот и глиссандо по графической модели в указанном регистре, атональную импровизацию. Общая структурная схема первой части, исходя из авторских обозначений в партитуре, выглядит следующим образом:

A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-O-P-Q-R-S-T-U-W

A1-B1-C1-D-1E1-G1-H1-K1-L1-M1-O1-P1-R1-S1-T1-U1-W1

A2-B2-C2-D2-E2- G2-H2-J2-K2-L2-M2-N2-O2-P2-Q2-R2-S2-T2

При этом форма трактуется свободно, повторение и варьирование отсутствуют. При такой семантической неопределенности организации звукового материала, когда отсутствуют узнаваемые элементы музыкальной речи, будем выделять наиболее важные дифференцирующиеся звуковые структуры. Таковой является тема у медных духовых, условно определяемая как тема трубного гласа (раздел S1 партитуры). Для нотирования этой темы партии медных духовых расписаны сначала на шести, а потом – на 12 нотных станах. Эта тема является кульминацией первой части как в драматургическом, так и в семантическом ключе. Эта тема воспринимается как некая точка-итог (базовая установка европейского сознания), которая стремительно выпрямляет циклическую модель времени и сообщает ему линейную направленность. Последующее «распыление», «рассыпание» звукового материала, преобладание 2-х 3-х звучных мотивов рождает ассоциации с композицией таинственных картин Иеронима Босха, где целое сокрыто за множественностью мелких деталей. Также важным аспектом тембровой драматургии в первой части является использование тембра колоколов, интерпретируемых как бой курантов и поминальный звон, сообщающий о тщете и бренности человеческой истории.

Вторая часть погружает слушателя в ностальгическую картину прошлого. Партитура прописана путем использования традиционных средств выразительности – автор использует определенную звуковысотность, темповую дефиницию ($\text{♩} = 100$), переменный метр ($4/8 - 3/8$). Приведем ниже авторскую схему второй части согласно партитуре :

A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-N O-P-Q-R-S-T-U

Преобладающая здесь образная сфера – своеобразный звуковой «портрет» золотого века музыкального европейского искусства – эпохи классицизма. Решается эта задача путем использования звуковых структур, семантически определяемых как имитация хода часов, боя курантов, «тиканья», игрушечности тембра музыкальных шкатулок. Именно для XVII–XVIII веков в контексте

механистической революции характерно понимание Творца как часовщика, а мира как часового механизма. И как раз в это время получили распространение в европейской повседневной культуре часы: «один из западных народов, именно немцы, изобрел механические часы, этот жуткий символ текущего времени. Бой часов, звучащий днем и ночью с бесчисленных башен Западной Европы, есть, может быть, самое чудовищное выражение, которое вообще способно дать себе историческое мироощущение» [9, с. 142-143].

Использование тембра колокольчиков и челесты, ажурная «вязь» партитуры, репетиционность, преобладание мелких длительностей вызывают в памяти «призрак» галантного стиля. Таким образом, «Эсхатофония» является важнейшей вехой творческого пути композитора, открывая характерный ностальгический модус высказывания. «Reverberation past» – так в своем фундаментальном исследовании «Modern Music and After» Пол Гриффитс [10] охарактеризовал стиль В. Сильвестрова, посвятив одну из глав его творчеству. При этом ностальгия понимается не в общем смысле – как жажда мифологического золотого века, а, скорее, в этическом смысле как тип моральной рефлексии.

Третья часть представляет собой сонорно-алеаторный комплекс. Согласно партитуре, структура ее такова:

A-B-C-D-E-F-G-H-J-K-L-M-N O-P-Q-R-S-T-U W
AI-BI-CI-DI-EI-FI-GI-HI-JI-KI-LI-MI-NI OI-QI

Интонация как базовая категория, темп (важнейший семантический показатель), метр, гармония как синтаксис – все эти смыслообразующие для музыкального произведения факторы – отсутствуют. Подобный «антинабор» выразительных средств наблюдается и во Второй симфонии как необходимость разрыва с традиционным для концепции симфонии антропоцентризмом и манифестацией бытия как объективной звуковой реальности. В «Эсхатофонии» же избранная композитором стратегия выразительности, как можно предположить, служит целью показать возможность выхода музыкального языка «за свои пределы». Прописанная в партитуре тотальная невозможность интонирования

для четверного состава оркестра является закономерным итогом развития драматургии цикла.

С точки зрения философии звука, Третью симфонию вполне можно причислить к финалоцентристской модели жанра, ибо ее финал ясно демонстрирует онтологическую установку гибели звука в контексте классико-романтической европейской музыкальной системы. По мысли С. Павлишин, эсхатофонию композитор трактует как «переход музыки от гибели к возрождению. В его понимании диалектическое единство деструкции и конструкции выражается в том, что посеянное зерно должно погибнуть, чтобы возникла новая жизнь» (курсив наш. – С.Щ.) [6, с. 19]. Темнота и плодородие «гумуса» хтонических глубин бессознательного обеспечивает возможность этого вечного коловорота. Звук как базовая онто-семантическая единица претерпевает трансформацию и не теряет способности к возрождению, подобно мифическому фениксу.

Выводы. Осуществленный композиционно-драматургический анализ Симфонии №3 «Эсхатофонии» открывает перспективы нового видения как авангардного периода творчества В. Сильвестрова, так и эволюции симфонического творчества композитора в целом. Предложенный онто-семантический подход в исследовании способствует постижению трансформации жанрового инварианта симфонии в украинской композиторской практике. «Эсхатофония» концептуально преодолевает типологическую нормативность жанрового инварианта. Эта трехчастная симфония декларирует историзм как тип сознания (*homo historicus*) и категорию времени как базовую. Знаковым оказывается обращение В. Сильвестрова к логосу как структурирующему драматургическому принципу, объединяющему разнородные музыкальные системы.

Заявленная автором в программном имени Симфонии высота философского охвата проблемы онтологии музыкального звука последовательно воплощена в драматургии произведения. И если первая часть при этом трактуется как точка невозврата, сообщающая линейность и выпрямляющая циклическую «пружину» архаического времени, маркируемая темой трубного гласа, а вторая часть – ностальгия по «золотому веку» европейской музыки с актуализацией измерения времени, то Третья часть осознается

слушателем как результат свершившегося факта гибели звука (понимаемого в контексте классико-романтической музыкальной системы), который в то же время является залогом потенциального возрождения звука в новом – ином – качестве.

Перспектива дальнейшей разработки темы. Актуальный для дальнейшего творчества композитора элегический модус высказывания (воплощенный, в том числе, в обращении к жанрам эпитафии, пост-музыки, пост-симфонии, пост-людии) становится возможным после масштабного «апокалипсиса» звука, декларированного 29-летним В. Сильвестровым в Третьей симфонии. Последняя стала свидетельством качественно нового этапа онто-стилевой динамики жанра симфонии и требует своего дальнейшего обоснования в серьезных научных дискуссиях, к которым только в настоящий момент созрела академическая наука.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. София – Логос. Словарь [Текст] / С. Аверинцев. – К. : Дух и литера. – 2006. – 912 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [Текст] / Нина Герасимова-Персидская. – К. : Дух и литера. – 2012 – 408 с.
3. Задерацкий В. Век XX. Звуковые контуры времени [Текст] / В. Задерацкий. – М. : Композитор. – 2014. – С. 415–431
4. Зинькевич Е. Динамика обновления : Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) [Текст] / Е.С. Зинькевич. – К. : Музична Україна. – 1986. – 184 с.
5. Мамардашвили М. Мысль в культуре [Текст] / Мераб Мамардашвили // Как я понимаю философию. – М. : Прогресс. – 1992. – С. 143-155
6. Павлишин С. Валентин Сильвестров [Текст] / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна. – 1989. – 88 с.
7. Сильвестров В. Дождаться музыки : Лекции-беседы [Текст] / Валентин Сильвестров. – К. : Дух и литера, 2010. – 368 с.
8. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы [Текст] / Татьяна Фрумкис // Музыкальная академия. – 2008. – №1. – С.23-35
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мировой истории. [Текст] / Освальд Шпенглер. – М. : Мысль. – 1998. – Т.1 Гештальт и действительность. – 663 с.
10. Griffiths P. Modern Music and After [Text] / Paul Griffiths. – New York : Oxford University Press. – 2010. – 456 p.

REFERENCES

1. Averinzev, S. (2006). Sofia – Logos. Slovar. [Sophia – Logos. Vocabulary]. Kiev : Dukh i litera. [In Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Muzika. Vremia. Prostranstvo. [Music. Time. Space]. Kiev : Dukh i litera. [In Russian].
3. Zaderatskiy, V. (2014). Vek XX. Zvukovye kontury vremeni. [Century of the 20th. The Sound Contours of Time]. Moscow : Kompozitor. [In Russian].
4. Zinkevich, Ye. (1986). Dinamika obnovlenia: Ukrainskaja simfonia na sovremennom etape v svete dialektiki tradicii i novatorstva (1970-e – nachalo 80-h godov). [Update of Dynamics : Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (70's - early 80's)]. Kiev : Muzichna Ukrayina. [In Russian].
5. Mamardashvili, M. (1992) Mysl v kulture. [Thought in culture]. Moscow : Progress. [In Russian].
6. Pavlishin, S. (1989) Valentyn Silvestrov. [Valentyn Silvestrov]. Kyiv : Musichna Ukrayina. [In Ukrainian].
7. Silvestrov, V. (2010). Dozhdatsya muzyki. [Wait for the Music]. Kiev : Dukh i litera. [In Russian].
8. Frumkis, T. (2008). Duh riskovanoj svobody. [Spirit of risky freedom]. Music Academy. vol. 1. pp. 23-35. [In Russian].
9. Spengler, O. (1998) Zakat Evropy. [The Decline of the West]. Vol.1. Moscow : Mysl. [In Russian].
10. Griffiths P. Modern Music and After [Text] / Paul Griffiths. – New York : Oxford University Press. – 2010. – 456 p.

УДК 78.071.1.087.68 : 78.01 (477)

Каменева А.С.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського*

МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ШУХА

Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. В статье осуществляется анализ хорового цикла М. Шуха «Из лирики А. Блока», который является ярким примером хорового стиля композитора. Выявлена взаимосвязь поэтической символики А. Блока с композиторской интерпретацией М. Шуха. Охарактеризованы индивидуальный тематизм произведения, специфика хоровой фактуры, тембровая палитра. Выразительное интонирование поэтического текста обнаруживает закодированный звукообразный символ как метод художественного мышления, который проявляется в каждой части и является основой драматургии цикла. Выполнен семантический анализ произведения на примере ярких звукообразов: колокола, темы любви к Родине, обращения к Богу, ворожба. Благодаря действию музыкально-поэтических символов в драматургии отмечен синтез светского и духовного миров.

Ключевые слова: музыкально-поэтические символы, светскость, духовность, звукообразы.

Каменєва А. С. Музично-поетичні символи в хоровій творчості М. Шуха. У статті здійснюється аналіз хорового циклу М. Шуха «Из лирики А. Блока», який є яскравим прикладом хорового стилю композитора. Виявлений взаємозв'язок поетичного слова та символіки А. Блока з композиторською інтерпретацією М. Шуха. Виразне інтонування поетичного тексту виявляє закодований звукообразний символ як метод художнього мислення, який проявляється у кожній частині та є основою драматургії циклу. Виконаний семантичний аналіз твору на прикладі яскравих звукообразів: колоколу, тема любові до Батьківщини, звертання до Бога, таємна ворожба. Завдяки дії музично-поетичних символів в драматургії відмічений синтез світського та духовного світів.

Ключові слова: музично-поетичні символи, світськість, духовність, звукообрази.

Kameneva A.S. Musically symbolics in choral work of M. Shukh. Works of the modern Ukrainian composer Mikhail Shukh attract huge interest of modern researchers as, on the one hand, his composer style is original, and with another – creativity – poorly studied. M. Shukh is one of repeaters of sacred music in the Ukrainian culture. The composer works in many genres, but sacred music is the priority direction in his creativity. Mikhail Shukh is a many-sided composer who thinks various, sometimes contradictory "sound images". He as the philosopher, doesn't strive for unambiguity of sense of the compositions, often synthesizing genres, forms, representing various conditions, moods of the lyrical hero of works. It isn't casual that many of his choral compositions have the hidden symbolics ciphered in musical sounds and the poetic word. Choral cycle "From A. Blok's lyrics" - the secular work, but with spiritual implication, having addressed a secular genre, the composer has enclosed in him sacral symbolics. In article it is described how by means of what ciphered musical means M. Shukh interpreted symbolical poetry of A. Blok which is also connected with the vocal beginning. It occurs thanks to the embodiment of musical and poetic symbols at the expense of which there is a synthesis of the secular and spiritual worlds.

The cycle consists of four numbers: "There the sky the clarified edge ...", "The girl sang in church choir", "Servus -Regine" and "Fortunetelling". In the first poem through lyrics of the Russian landscape the central theme of creativity of A. Blok – the Homeland subject reveals. In the poem "The Girl Sang in Church Choir" desire of the poet to console human souls minutes of grief, to ennoble suffering as one of the most strong feelings, to present to people hope that "joy will be" was reflected, and compositions of "Servus-Regine" and "Fortunetelling" are bright samples of love lyrics of A. Blok.

Touching such exceptional poems, M. Shukh on the one hand, acts as the successor of interpretation of the put symbols in Blok's poetry, with another, – introduces new, given rise from "spirit of music", "sound images".

The first number of the choral cycle "There the Sky the Clarified Edge ..." in M. Shukh's interpretation in many respects follows development of semantics by A. Blok. Slow rate, a minor inclination, a certain static character and smooth sound maintaining voices draw a sad image of homesickness. However, M. Shukh finds the hidden poetic symbols, creating new "sound images". In every line he hears as if sounding "ring" - an image of a bell, as tries to transfer by means of music, using long detainees of a cadence on a cluster chord in each phrase, takes place to be such performing stroke as singing of chorus of the sonorny concordant of "n", reception of mormorando. An image of a bell - the first symbol, the first stroke to "sacralization" of the composition promoting emergence of new sense.

In the second number "The Girl Sang in Church Choir" the prayful, sublime image of the girl who asks for all mankind acts into the forefront. However M. Shukh innovatively treats this image as an image of the Mother of God which acts as equivalent. It occurs due to emergence of new composer reception of application of verbal and musical "inserts" (as medieval sequences). Viscous sound

maintaining chorus by means of reception of mormorando is noticeable, there are detained cadences, as well as in the first part. Thus, semantics of a bell ciphered in music is again created.

The third number of a cycle "Servus-regine" is a culmination point of all composition, the sacral culmination. This address to the Mother of God and at the same time address to the terrestrial woman. Semantics of a bell is here too found in a musical tematizm of the third number, other – solemn, festive sounding. He is presented in verbal and musical "inserts" of the composer.

Special value is found by a final part "Fortunetelling" which is based on transformation - it is fortunetelling of the artist who creates musical and poetic fabric, the artist who has re-embodied a poetic plan of A. Blok. In spite of the fact that here the composer doesn't look for the spiritual beginning as a superimage, it is rather on the contrary – reveals the "dark" party, an image the suffering soul. However all-consuming love of the person with which it is impossible to cope, in this case, also a certain superforce that moves him. Thus, the same image, as well as in other parts is ciphered here, is an opposition of two forces – the person and superforce, supernatural. In the intonational and sound embodiment M. Shukh completely follows a thought of A. Blok, supplementing a mysterious image of fortunetelling, at the expense of "inserts", only not verbal and musical, but already purely performing on means of sounding of chorus which connects stanzas of the text by continuously moving interludes on a vowel "at", reception of mormorando that helps to create an ominous, gloomy image something fantastic – fortunetelling, guessing. The last part though isn't deification and the statement of sacral image as fundamental, here at last there is a merge of poetic and composer vision of the composition, that art integrity, a symbolical unification which was under construction at the expense of the ciphered symbols in other parts, constant transition from secular in spiritual and vice versa.

The image of a bell which penetrates practically all parts of a cycle acts as that uniting factor, "vertical" of musical fabric. He builds a spiritual image over secular. Therefore the choral cycle "From A. Blok's lyrics", seeming to secular, becomes sacral. The expressive intoning of the poetic text finds the coded sound figurative symbol as a method of art thinking which is shown in each part and is fundamentals of dramatic art of a cycle.

Key words: musically-poetic symbolics, sacredness, secularity, sound images.

Постановка проблемы. Творчество украинского композитора Михаила Шуха вызывает огромный интерес у современных исследователей: с одной стороны, его композиторский стиль является самобытным, а с другой – творчество как воплощенный стиль – малоизученным. Композитор работает во многих жанрах и направлениях – это и светская, и духовная музыка. Как философ

своего времени он неоднозначен в своём видении различных жанров, образов и смыслов в хоровых сочинениях. Стремление к изложению зашифрованных смыслов – одна из тех традиций, что были восприняты современным искусством (в том числе и музыкальным) от эпохи Барокко. Барочные шифры характеризовались закодированностью как словесной, так и, собственно, музыкальной информации.

Цикл «Из лирики А. Блока» является образцом светского направления в хоровой поэтике М. Шуха, однако имеет черты духовности, которые проявляются через музыкальное воплощение скрытых символов. Актуальность темы обусловлена малоизученностью проблемы композиторской интерпретации символов поэзии А. Блока в хоровом творчестве М. Шуха. Указанная проблема имеет методологическое значение и для музыковедческой практики, поскольку творческий метод многих композиторов вмещает в себя опыт кодировки/раскодировки «звукообразов» хорового искусства.

Анализ последних исследований и публикаций. Изучение интонационно-звуковой символики в хоровой музыке М. Шуха представляется репрезентацией теории музыкальной семантики (труды М.Арановского [1, 2], В.Медушевского [3, 4], В. Холоповой [6]). В условиях интертекстуальности, которая характеризует стиль культуры рубежа XX – XXI веков, музыкальный символ позволяет раскрыть смысл звучащего образа на основе специфики хорового искусства: его тембро-фонетического, фактурно-инструментального, вокально-интонационного уровней.

Цель статьи – выявить музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха на материале цикла «Из лирики А. Блока».

Изложение основного материала. Михаил Шух – многогранный композитор, который мыслит различными, порой противоречивыми «звукообразами». Будучи философом по складу натуры, он не стремится к однозначности смысла своих сочинений, часто синтезируя жанры, формы, представляя различные состояния, настроения лирического героя произведений. Не случайно, что многие из его хоровых сочинений имеют свою скрытую символику, зашифрованную в музыкальных звуках и поэтическом слове.

Хоровой цикл «Из лирики А. Блока» является ярким примером воплощения музыкально-поэтической мысли композитора. Образное содержание произведения многомерно, его пласты «сокрыты» от непосредственного восприятия. Обратившись к светскому жанру, композитор вложил в него сакральную символику, под «покровом» того известного, что в процессе композиторской интерпретации обретает значение неизвестного. Казалось бы, могут ли возникать некие вновь изобретённые символы в таких широко известных стихах Блока, как «Там неба осветлённый край...», «Девушка пела в церковном хоре», «Servus-regine» и «Ворожба»? В чём же заключается то таинство, которое обнаружил композитор Шух в шедеврах Блока?

Говоря о творчестве А. Блока, невозможно не отметить, что его стихотворения чрезвычайно музыкальны, а связи с музыкой многогранны и необычайно своеобразны. Как указывает Т. Хопрова: «у Блока огромную роль играло слуховое восприятие мира, его отражение в «звукообразах». «Музыка» Блока предстаёт как символическая категория, соответствующая некоему созидательному духовному началу жизни и раскрывается в поэзии чрезвычайно многогранно. Видное место в его творчестве занимают образы, связанные с музыкальными явлениями жизни. Часто поэт стремится воспроизвести различные звучания, встречающиеся в природе, быту, его звуковой мир составляют и интонации человеческой речи» [7]. И далее исследователь выявляет типологию музыкальных символов в поэзии Блока. «Первая группа связана с вокальным началом, с пением как проявлением человеческих чувств через вокальное интонирование. Вторая связана с танцем как стихией пластических движений, посредством которых также обнаруживаются различные эмоциональные состояния. Третья категория – это сфера инструментальных звучаний, где тембровые краски являются важным компонентом художественного образа» [7].

Стихотворения «Там неба осветлённый край...» (1901), «Девушка пела в церковном хоре» (1905), «Servus Regine» (1899) и «Ворожба» (1901) занимают видное место в творчестве А. Блока. В первом стихотворении через лирику русского пейзажа раскрывается центральная тема творчества Блока – тема Родины. Во втором

(«Девушка пела в церковном хоре») отразилось желание поэта утешить человеческие души в минуты скорби, возвысить страдание как одно из самых сильных чувств и подарить людям надежду, что «радость будет!» «Servus-Regine» и «Ворожба» являются яркими образцами любовной лирики Блока. Прислушиваясь к таинственным смыслам гениальных стихотворений поэта-символиста, М. Шух выступает как продолжатель барочной традиции шифрования символов, заложенных в поэзии и, в то же время, привносит новые звукообразы, рождённые из «духа музыки».

Первый номер хорового цикла «Там неба осветлённый край...» в интерпретации М. Шуха во многом следует развитию блоковской семантики. Медленный темп, минорное наклонение, некая статичность и плавное звуковедение голосов рисуют печальный образ тоски по Родине. Однако автор по-своему прочитывает главный смысл стихотворения, обнаруживая скрытые поэтические символы и создавая на их основе новые «звукосмыслы». В каждой строке – звучащий «звон», что и передано посредством музыки, используя продолжительные задержанные каденции на кластерном аккорде в каждой фразе. Имеет место такой исполнительский штрих, как пение хора сонорной согласной «н», приёмом *mormorando*. Хотя в самом стихотворении слово «звон» появляется лишь в конце, композитор увидел зашифрованный «звукообраз» (образ колокола) заранее и уже с первых тактов «рисовал» его в музыкальной ткани.

Таким образом, сначала возникает звучащий символ, а затем произошла его расшифровка (процесс шифровки и расшифровки в данном номере полностью исчерпывает себя). И композитор не зря выбрал данный образ в качестве лейтмотива: и в «инструментализме» Блока колокольность играет очень большую роль. Как указывает Т. Хопрова: «у поэта палитра колокольных тембров чрезвычайно разнообразна: назовем эпитеты «гулкий», «тонкий», «угрюмый», «звонкий», «праздничный», «размеренный», «медный», «большой». Они вызывают отчётливые звуковые ассоциации и являются действенным фактором в создании художественного образа» [7]. В данном случае картина природы озвучена тихим, «неуследимым» колокольным звучанием. И если для А. Блока звучание колокола в этом стихотворении – это выражение душевной смятенности и тревоги

за настоящее и будущее, то для М. Шуха данный образ – это духовное начало, которое он искал в каждом из своих сочинений. Таким образом, можно назвать образ колокола первым символом, первым шагом к «сакрализации» сочинения, способствующего появлению нового смысла.

Во втором номере «Девушка пела в церковном хоре» М. Шух ещё больше тяготеет к сакрализации. В стихотворении выступает на первый план возвышенный образ девушки, которая в своей молитве Богородице просит за всё человечество. Однако Шух новаторски трактует данный образ как символ Богоматери, который выступает как равноценный. Это происходит за счёт появления нового композиторского приема применения вербально-музыкальных «вставок» (по типу средневековых секвенций): «О, явися, Дева Святая, стань всем заблудшим заступницей». Данные «вставки» звучат после каждой стихотворной строфы, они медленнее по темпу основных фраз. Вновь заметно тягучее звуковедение хора посредством приёма *morimorando*, появляются всё те же задержанные каденции, что и в первой части.

Таким образом, вновь сформирована семантика колокола, зашифрованная в музыке. Можно констатировать приоритет духовной тематики в его творчестве, которую сам автор связывает с медитативностью, просветленностью, аллюзиями. В своём творчестве он стремится к единству и гармонии через духовность, молитвенность. Отметим, что композиторская трактовка поэтических образов выходит за пределы содержания блоковского стихотворения. С одной стороны, можно предположить, что образ девушки и Девы Марии – это один и тот же молитвенный образ, то есть композитор своими шифрами дополняет шифры поэтические. С другой стороны, эти два образа можно рассмотреть и как противоположные ипостаси – светское (образ девушки) и духовное (образ Богоматери). На наш взгляд, композитор тяготеет к более ясному разделению двух планов: за счёт композиторских «вставок» духовное начало становится наравне со светским, происходит диалектика двух несопоставимых миров.

Третий номер цикла «*Servus Regine*» является сакральной кульминацией цикла, к которой композитор тяготел с первой части.

Включение в цикл стихотворения с католической коннотацией является логичным для Шуха, так как одним из базовых принципов его композиторского метода является тяготение к синтезу православной и католической традиций. Однако в данном случае семантика стихотворения двояка. Действительно, Блок назвал своё сочинение «*Servus-regine*» (в переводе с латинского «слуга – Царице»): это молитва-обращение к Богородице. Логично полагать, что стихотворение содержит ясное указание на духовный прообраз. Однако поэт идёт по другому пути, соединяя в одном и том же образе как духовное, так и светское. Например, первая строфа – это молитвенное обращение к Деве Марии, а во второй и третьей строфах внезапно меняется поэтический строй: «И буду слушать приказанья, и робко ждать, ловить мгновенные свиданья, и вновь желать». Но ведь это уже обращение к земной женщине! Так обнаруживается внезапный переход от сакральности к светскости, любовь к Богу сопоставляется любовью к человеку. Напомним, что противостояние этих двух миров Шух представил ещё в предыдущем номере «Девушка пела в церковном хоре», где с помощью собственных «вставок» соединил, и в то же время сопоставил эти два образа – образ земной женщины и образ Девы Марии.

Ярко представлена в музыкальном тематизме третьего номера хорового цикла М.Шуха и семантика колокола, но уже иного – торжественного, праздничного – звучания. Он узнается в вербально-музыкальных «вставках»: это возгласы «*Servus-regine*», текст Блока и возгласы звучат попеременно, антифонно, за счёт чего возникает диалогизм/общение двух миров – светского и духовного. Другими словами, второй и третий номера имеют идентичные образы. Их можно назвать духовно-светским диптихом. И композитор, и поэт пытались синтезировать земное и небесное, с одной стороны, не отделяя одно от другого, а с другой – сопоставляя.

Особенное значение обретает заключительная часть «Ворожба», которая основана на перевоплощении – это ворожба художника, который создаёт музыкально-поэтическую ткань, художника, который перевоплотил поэтический замысел Блока. Ворожба – это как способ общения художника с творимым или как таинство творчества. Несмотря на то, что здесь композитор не ищет духовного начала как

сверхобраз, скорее наоборот – раскрывает «тёмную» сторону, образ метающейся, страдающей души. Однако околдованность, всепоглощающая человека любовь, с которой невозможно справиться, в данном случае, также некая сверхсила, что им движет. Таким образом, здесь зашифрован такой же образ, как и в других частях, – это противостояние двух сил – человека и сверхсилы, сверхестественного.

В интонационно-звуковом воплощении М. Шух полностью следует блоковской мысли, дополняя таинственный образ ворожбы, за счёт «вставок», только не вербально-музыкальных, а уже чисто исполнительских по средством звучания хора, который связывает строфы текста непрерывно движущимися интермедиями на гласную «у», приёмом *motomando*, что помогает создать зловещий, мрачный образ нечто фантастического – ворожбы, гадания.

Последняя часть хоть и не является апофеозом и утверждением именно сакрального образа, как основополагающего, здесь наконец происходит слияние поэтического и композиторского видения сочинения, та художественная целостность, символическое единение, которое строилось за счёт зашифрованных символов в других частях, постоянного перехода из светского в духовное и наоборот.

Выводы. Изучение хорового творчества М. Шуха выявило заметное стремление к объединению светского и духовного миров через шифрование различных символов, взаимопроникновение. Поэтому символизацию можно назвать одним из механизмов хорового стиля М. Шуха. Образ колокола, который пронизывает практически все части цикла, выступает объединяющим фактором, музыкально-сюжетной драматургии. Он возводит «духовную вертикаль» в психологическом пространстве произведения, способствуя сакрализации «профанного» действия. Поэтому хоровой цикл «Из лирики А. Блока», казавшийся на первый взгляд светским по содержанию и форме, оказывается сакральным. Через зашифрованные смыслы, символы выявлен метод метаморфозы – творческий метод, восходящий к эпохе Барокко. Через взаимопроникновение этих символов действует принцип дополнительности, слияния музыки и слова. Предложим определение музыкально-поэтическим символам в творчестве М. Шуха.

Музыкально-поэтический символ – это единство музыкально-поэтического смыслообраза, где слово определяет символ, а процесс музыкального развития приводит к трансформации в этой последовательности. Другими словами, музыкальная составная настолько динамична в интерпретации поэтической первоосновы, что способна поменять его смысл.

Перспектива исследования данной темы заключается в необходимости обоснования семантического анализа не только тех композиций, которые связаны с поэтическим символизмом эпохи серебряного века, но и в контексте других сочинений М. Шуха для хора. Семантический анализ духовных концертов «Возроди меня, утверди», «Откровения блаженного Иеронима», «Искушение Светлого Ангела»; Реквием «Lux aeterna»; Месса «И сказал я в сердце моем», согласно высказанной в данной статье гипотезе, должен подтвердить единство духовной и светской символики в хоровой поэтике и композиторском мышлении Михаила Шуха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – Л.: Композитор, 1991. – 356 с.
2. Арановский М. Тезисы по музыкальной семантике / М. Арановский [Электронный ресурс] / Марк Генрихович Арановский. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148>
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
4. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. Медушевский // Критика и музыкознание. – Вып. 2. – Л., 1980. – С. 5-16.
5. Михаил Шух [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.muzterapia.com/nasi-partnery/mihail-suh>
6. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
7. Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т. Хопрова. – Л.: Музыка, 1974. – 150 с.

REFERENCES

1. Aranovsky M. Musikalniy text. Struktura i svoystva / M. Aranovsky. – L.: Kompozitor, 1991. – 356 p.
2. Aranovsky M. Tezisy po musikalnoy semantike / M. Aranovsky [Electronniy

- resurs] / Mark Henrihovich Aranovsky. – Rezhim dostupa: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1148>
3. Medushevsky V. O zakonomernostyah I sredstvakh hudozhestvennago vozdeistviya muzyki / V. Medushevsky. – M.: Musica, 1976. – 254 p.
 4. Medushevsky V. O hudozhestvennoy tsennosti melodicheskogo nachala v sovremennoy muzyke / V. Medushevsky // Kritika I muzikoznanie. – Vip. 2. – L., 1980. – P. 5-16
 5. Mikhail Shukh [Electronniy resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.muzterapia.com/nasi-partnery/mihail-suh>
 6. Holopova V.N. Musika kak vid iskusstva: uchebnoe posobie / V.N. Holopova. – SPb.: Lan, 2000. – 320 p.
 7. Hoprova T. Musika v zhizni A. Blocka / T. Hoprova. – L. Musika, 1974. – 150 p.

УДК [792.54:782.8.087.68]:792.02

Михайлова Н.М.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РЕЖИССЕРСКО-ПОСТАНОВОЧНЫХ РЕШЕНИЯХ ХОРОВЫХ СЦЕН МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Михайлова Н. **Время и пространство в режиссерско-постановочных решениях хоровых сцен музыкальных спектаклей.** Статья посвящена определению роли и функциональности хора в пространственно-временной модели музыкального спектакля в зависимости от режиссерского видения сценической интерпретации литературного первоисточника. Анализируются композиционные уровни пространства спектакля, его временные характеристики, темпоритм сценической постановки на примере современных музыкальных постановок мюзикла «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. Выявлено, что зачастую именно массовые (хоровые) сцены становятся носителем темпоритма спектакля, основой временных характеристик художественного целого – всей постановки. Обращение же режиссеров к хоровой звучности позволяет рассматривать хор как источник комплексного воздействия на зрителя, а насыщенность драматургии хоровых сцен – в качестве новых, выразительно-изобразительных приемов, позволяющих проявить свое художественное лицо в поисках пространственно-временного эквивалента тому, что отличало бы театральную постановку от литературной первоосновы

Ключевые слова: хоровой компонент и его драматургические функции в музыкальном спектакле, пространственно-временные координаты спектакля, режиссерская интерпретация.

Михайлова Н. **Часопростір у режисерсько-постановочних рішеннях хорових сцен музичних вистав.** Стаття присвячена визначенню ролі та функціональності хору в просторово-часовій моделі музичної вистави в залежності від режисерського бачення сценічної інтерпретації літературного першоджерела. Аналізуються композиційні рівні простору вистави, її часові характеристики, темпоритм сценічної постановки на прикладі сучасних музичних постановок мюзиклу «Моя чарівна леді» Ф. Лоу. Виявлено, що саме масові (хорові) сцени найчастіше є носіями темпоритму вистави, тлом

тимчасових характеристик художнього цілого – усієї постанови. Звернення режисерів до хорової звучності дозволяє розглядати хор як джерело комплексного впливу на глядача, а насиченість драматургії хорових сцен – в якості нових, виражально-зображальних прийомів, що дозволяють віднайти своє художнє обличчя у пошуках просторово-часового еквіваленту тому, що відрізняло б постанову від літературного першоджерела.

Ключові слова: хоровий компонент і його драматургічні функції в музичній виставі, просторово-часові координати вистави, режисерська інтерпретація.

Mikhaylova N. Time and space in the stage-production decisions of choral scenes of musical performances. The article is devoted to the definition of the role and functionality of the choir in the space-time model of a musical performance, depending on the director's vision of scenic interpretation of a literary source. There are analyzed composition levels of performance space, its timing, tempo-rhythm of stage production on the example of modern musical productions of the musical "My Fair Lady" by Frederick Loewe.

The aim of the research is to reveal the dramatic fullness of the choral scenes in the context of the director's intention, which anticipates the conceptual idea of an integral space-time model of the play. Thus, the object of our research is the director's vision of the space-time coordinates of the play, and the object is its stage embodiment in the choral scenes of the theatrical production.

Results. Artistic space is not a constant magnitude of the play, it varies and depends on a multitude of components. One of them, of course, is the stage, moreover, according to some concepts, and the auditorium, which allows us to talk about the theater as a single artistic space in which a certain product of theatrical creativity is created and perceived. The scenery, lighting, actors, with their actions and reincarnations, the idea of general variability, which is laid in theatricality, leads to the fact that on the stage numerous instant changes in space are created, which, of course, impresses the viewer. The space in the theater closely interacts with time. Sometimes, due to spatial dimensions, time becomes, as it were, "visible and perceptible". Most often this happens when the artistic space changes (changing scenery, characters, etc.). Interacting, time and space create a certain tempo-rhythm of the performance, to which all actions and movements on the stage are subordinated, thanks to which artistic unity and unique style of production are achieved.

The impact of spectacular forms on the viewer prompts an active director's search for an unusual connection of sound, word, light, colour, the action of the real and conditional. A special role in the plays of this type is played by the choral component, the functionality of which is extremely diverse and directly depends on the priority of the director's choice.

The study of the choral component in the genre of the musical made it possible to discover its propensity to transform the mental structure of the play, which entails not only its genre modulations, but also makes adjustments to compositional

form-building principles. The temporal and event series, chosen by the author of the play, largely turns out to be revised, reconstructed. The director, accepting the play as the basis of the future production, often does not change, but only in a different way evaluates the circumstances proposed by the writer. They, depending on the director's production decision, regroup: numbers can be reduced or combined, eliminated or introduced as additional episodes to enhance emotional imagery. It is possible to change the sequence of performance of numbers, transfer of musical material from choral sonority to orchestral, etc. In other words, such a regrouping and reassessment of literary facts, dictated by the super-task of the performance, determines the composition of the production. Thanks to the scenic transposition, the literary primary source "comes to life" in the present time of the theatrical performance, acquiring new qualities-full life-likeness, concentration, saturation of artistic time and its particular features, that spectators become not only witnesses but also, as it were, accomplices in the formation of thoughts, feelings, actions of heroes.

Conclusions. The analysis of the performances revealed that it is often mass (choral) scenes that become the bearer of the tempo-rhythm of the performance, the basis for the temporary characteristics of the artistic whole-the entire production. The appeal of the directors to the choral sound allows us to consider the choir as a source of complex influence on the viewer, and the richness of the drama of the choral scenes - as new, expressive-visual techniques that allow us to show our artistic face in search of a space-time equivalent to what would distinguish the theatrical performance from literary basis. However, we emphasize that the diversity of artistic means is based on a stable combination of unconditional time and conventional space, or rather, on the continuity of the space-time coordinates of the theatrical performance. This is the reason for the artistic expressiveness of the existence of literary heroes on the stage.

The proposed problems of studying the choral component of a musical performance in musical and theatrical genres are productive in the further development of the problems of interaction between the components of the musical theater of the 20th and 21st centuries.

Keywords: choral component and its function in the dramatic musical performance, space-time coordinates of the play, the director's interpretation.

Постановка проблемы. Театральное искусство XX–XXI веков развивалось и развивается под мощным влиянием идеи взаимного обогащения искусств путем их взаимопроникновения, поиска новых средств выразительности за счет интегративной связи различных видов искусства, определением современной системы искусств, отображающей сложность и многообразность жизни общества и эстетических потребностей современного человека. Очевиден и факт

существования тенденции к сближению между отдельными видами творчества, что позволяет рассматривать синтез искусств как: возможность соединения различных искусств с целью усиления образной выразительности, как процесс взаимообогащения искусств при условии сохранения их автономности и как особый тип художественного творчества, выступающий в виде группы синтетических искусств – театра, кино, цирка и т. д. Подробнее затронутая тема освещена в статье А. Зись [4]

Театр, как синтетический вид искусства, занимает особое положение в классификации пространственно-временных видов искусства, поскольку сценическое действие разворачивается одновременно в двух измерениях – во времени и в пространстве. Обращение режиссеров к хоровой звучности связано со стремлением к обогащению традиционных возможностей драматической сцены и указывает на акцентуацию в современном театре именно режиссерских концепций.

Анализ исследований и публикаций. Многочисленная литература, отражающая спектр вопросов, затрагиваемых при изучении музыкального театра как явления музыкально – театрального искусства необычайно многообразна. Исследования явления музыкального театра XX века широко представлены в трудах С. Павлишин, М. Черкашиной-Губаренко, И. Драч, Е. Батовской, Н. Белик-Золотаревой, Л. Бутенко и др. Однако изучение хоровой составляющей музыкального спектакля представлено в большей степени с точки зрения оперного жанра, его же функционирование в других жанрах музыкального театра остается незамеченным.

Цель исследования – выявление драматургической наполненности хоровых сцен в контексте режиссерского замысла, предваряющего концептуальную идею целостной пространственно-временной модели спектакля. Таким образом, объектом нашего исследования является режиссерское видение пространственно-временных координат спектакля, а предметом – его сценическое воплощение в хоровых сценах театральной постановки.

Изложение основного материала. Художественное пространство – не постоянная величина спектакля, оно видоизменяется и зависит от множества компонентов. Одним из них,

конечно же, является сцена, более того, согласно некоторым концепциям, и зрительный зал, что позволяет нам рассуждать о театре, как о едином художественном пространстве, в котором создается и воспринимается некий продукт театрального творчества. Декорации, освещение, актеры, с их действиями и перевоплощениями, идея общей изменчивости, которая заложена в театральности, приводят к тому, что на сцене создаются многочисленные мгновенные изменения пространства, что, несомненно, впечатляет зрителя.

Пространство в театре тесно взаимодействует со временем. Иногда благодаря именно пространственным измерениям время становится как бы «видимым и осязаемым». Чаще всего это происходит при изменении художественного пространства (смена декораций, персонажей и т. д.). Взаимодействуя, время и пространство создают определенный темпоритм спектакля, которому подчинены все действия и движения на сценической площадке, благодаря чему достигается художественное единство и неповторимый стиль постановки. Таким образом, любой спектакль может быть музыкально организованным, независимо от наличия в нем музыкальных номеров. Именно поэтому понятие «музыкальный спектакль», широко применяемое в театральной среде, зачастую используется в качестве положительной рецензии удачной постановки.

В дальнейших рассуждениях, обращаясь к дефиниции «музыкальный спектакль» мы предлагаем подразумевать произведение театрального искусства, режиссерское решение и сценическое воплощение которого невозможно без соблюдения норм и закономерностей музыкальной драматургии. Более подробно проблематика сложности и многозначности определения музыкального спектакля рассматривается в статье автора «К вопросу дефиниции «Музыкальный спектакль» (на примере музыкально – театральной практики Харькова)» [7].

Музыка – неперемнная и существенная часть пространственно-временной структуры, драматургии всего спектакля. В силу своей ярко выраженной чувствительности и строгой метро-ритмической организации она все чаще становится активным эмоциональным началом, атмосферой спектакля, его дыханием и призвана раскрывать и дополнять сущность драмы. «Можно с полным основанием

утверждать, что музыка в любом драматическом спектакле (даже самом немзыкальном) – «третья строчка» его партитуры (если считать первой – слово, второй – пластику), определяющая его темпоритмическое строение. Музыка (мы имеем в виду так называемую «музыку от театра») еще теснее сплавляет сценическое пространство и время, цементирует их нерасторжимое единство в произведении театрального искусства», – мнение режиссера, театрального педагога, доктора искусствоведения О.Я. Ремез [9, С. 141].

Музыкальность постановки – одно из актуальных требований современного театра, так как именно музыка может придать ему необходимый ритм. Ее функциональность заключается отнюдь не в иллюстрации. Музыка высвечивает суть режиссерского замысла, как нельзя лучше выявляя жанровую природу спектакля.

Фигура режиссера – центральное связующее звено множества театральных коммуникативных цепочек. Режиссерское видение театральной постановки определяет необходимые сценические формы, сценографию, темпоритм, музыкальное и художественное оформление спектакля, что достигается через прочтение драматургического текста, знание возможностей и особенностей труппы при распределении ролей, выявление общей идеи сценического произведения, а также определение характера и рисунка мизансцен, пластики персонажей, динамической напряженности и т. д. – всего того, что создает художественное единство спектакля.

Воздействие зрелищных форм на зрителя побуждает к активному режиссерскому поиску неординарного соединения звука, слова, света, цвета, действия реального и условного. Особую роль в спектаклях такого типа играет хоровой компонент, функциональность которого необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора. Именно массовые хоровые сцены, зачастую, становятся носителем внутреннего ритма спектакля.

Коснемся вопроса драматургической наполненности хоровых сцен на примере наиболее популярного, имеющего несомненный успех у зрителя жанра музыкального спектакля – мюзикла.

Мюзиклам свойственна насыщенность действием и ритм его, чаще всего, создается блистательно выполненными массовыми сценами. Действенные, тщательно разработанные ансамблевые и хоровые

сцены по-новому трактуют драматургическую нагрузку хора в спектакле. Хор используется не только как «голос среды», в которой происходит действие, но и как средство ее (среды) характеристики, а также как характеристика самого места действия. Зачастую хоровой компонент задействован как драматургический способ отстранения действия перед кульминационным всплеском или осуществляющий функцию драматургического «усилителя» – контраста действию. Однако, с появлением в мюзикле режиссера-хореографа, хор приобретает новое качество, отличающее его от других жанров музыкального театра, – новую пластическую характеристику. Стремясь органично влить хореографию в массовые сцены, хореографы используют весь арсенал доступных средств, создавая танцы на основе движений, подмеченных в самой гуще жизни, а также движений, характерных для определенных профессий. Таким образом, к эмоционально-выразительной функции хора добавляется пластически-изобразительная.

Артист хора в мюзикле полноправный член театрального братства на сцене. Он двигается, танцует, поет также часто, как и все остальные участники спектакля, но делать это ему гораздо сложнее, так как он не один и добиться синхронности с остальными участниками действия в танце, как и чистоты унисона в вокале, очень сложно. Возможно, именно с этим связано некое упрощение хоровых партий в некоторых мюзиклах. Зачастую режиссерская концепция постановки мюзикла предполагает смену актерских амплуа артиста хора (трансформацию хорового компонента) и решение новых драматургических задач.

Рассмотрим пространственно-временной контекст режиссуры мюзикла «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу на примерах спектакля в постановке режиссеров А. Клейна на сцене Харьковского академического театра музыкальной комедии и Е. Гимельфарба на сцене Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева.

Постановка А. Клейна концептуально отличается от множества традиционных сценических воплощений мюзикла «Моя прекрасная леди». Режиссер вовлекает в театральное действие все художественное пространство театра. Актеры свободно

перемещаются по зрительному залу, плавно переходящему в сцену благодаря декоративным мостам, появляются на балконах, входят и уходят в фойе театра, создавая некую иллюзию перспективы происходящего за пределами видимости зрителей. Активно использована режиссером и световая палитра красок, позволяющая создавать игру светотени, создающая дополнительный объем декорациям. Все перестановки на сцене вплетены в действие, не нарушая его временной ход. Тщательно разработанные мизансцены массовых сцен, в основном с участием хора, позволяют воссоздать атмосферу Лондонских улиц, весенних скачек в Аскоте, бала в посольстве. Даже при отсутствии музыкального материала хор активно задействован на сцене в образе различных социальных групп: уличная толпа, слуги, высший свет. Темпоритм спектакля, изначально заложенный в массовых сценах активно поддерживается современной хореографией, сопровождающей каждый вокальный эпизод. Не является исключением и хор, с той лишь разницей, что все танцевальные движения исполняются артистами хора, а не танцевальной группой. Режиссер очень свободно интерпретирует музыкальную партитуру мюзикла, добиваясь ощущения временных скачков пространства за счет перестановки, сокращения или объединения вокальных номеров. Так №19, №22 значительно сокращены, а №4 объединен с №6 «Если повезет чуть-чуть...» и, несмотря на отсутствие хоровой партии в clavire в №4, режиссером добавлен хор, танцующий и подпевающий Альфреду Дулиттл с друзьями, подчеркивающий атмосферу праздности беззаботности и безопасности.

Еще одной особенностью постановки является задействование хора в образе бесстрастного комментатора происходящих событий, констатирующего течение времени («Ах, профессор Хиггинс!»). Для создания эффекта «стоп-кадра» на сценической площадке и параллельного продолжения действия режиссером использовано пространство двух балконов по обе стороны зрительного зала, на которых находятся группы хора. Следует отметить сложность исполнения хоровых партий в столь необычных акустических условиях. Использован в спектакле и такой прием как звучание закулисного хора «Еще совсем немного...» исполняемого смешанным

хором, (в клавире – однородный мужской). Как и в №4 режиссер дополняет вокальную партию Альфреда Дулиттл хоровым звучанием на протяжении всего номера. Хор, олицетворяя толпу, весело пляшет, подпевая герою, создавая веселое и непринужденное настроение.

К сожалению, остается загадкой отсутствие в этой постановке одного из самых известных и популярных номеров «Вот это было б здорово!», в котором немаловажную роль играет хор, дополняющий и обогащающий новыми тембральными красками характеристику главной героини Элизы Дулиттл.

Режиссерская концепция А. Клейна несомненно направлена на разрушение замкнутости сценического пространства, что в свою очередь позволяет вовлечь зрителя непосредственно в процесс самого действия, вызывая неподдельные эмоции и соучастие.

Очень необычен, на наш взгляд, спектакль «Моя прекрасная леди» в постановке режиссера Е. Гимельфарба на сцене Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева. Уникальность спектакля заключается в использовании особых, присущих только театру кукол средств художественной выразительности: различные системы кукол, подвижные детали костюмов и декораций, сценическое взаимодействие актёров-кукловодов с куклами.

Специфика театра кукол (отсутствие оркестра, локальность сценического пространства, камерность и ограниченность певческого диапазона актеров) внесла коррективы и в музыкальную составляющую спектакля. Музыка к спектаклю аранжирована Г. Гуриненко и звучит в записи. Большинство вокальных номеров исполняются под фонограмму («Вот это было б здорово...», «Если повезет чуть-чуть...», «Ах, профессор Хиггинс...»), однако использован и «живой звук» («Только женщину пусти...»), и чередование «живого» и фонограммного звучания («Подожди, Генри Хиггинс»). Небольшое количество актеров, задействованных в спектакле, позволяет говорить о, скорее, функциональности вокального ансамбля, нежели хора. Деактуализация хора как воплощения массовости действия приводит к его камернизации.

Однако драматургическая нагрузка ансамблевых номеров в спектакле практически неизменна: воссоздание атмосферы времени

и места действия (Лондонские улицы, скачки в Аскоте, бал в посольстве), характеристика различных социальных групп (уличная толпа, разносчики газет, слуги, высший свет), комментарии к событиям как видимым, так и невидимым зрителю (рассказ слуг о процессе обучения Элизы Дулиттл).

Ограниченность сценического пространства побуждает режиссера к применению весьма нестандартных приемов в области сценографии. Один из них – использование техники анимации (оживления предмета) – существенно увеличивает возможности художественного оформления спектакля. На сцене вдруг оживают декорации, переходя из пассивного состояния в активное, изменяя статус второстепенного вспомогательного компонента на ведущий. Широко использован прием пантомимы (иллюстрация мыслей главной героини «Подожди, Генри Хиггинс...»). Постоянно присутствующая на сцене труппа актеров (в качестве кукловодов, аниматоров, танцоров и т.д.), перевоплощаясь в те или иные образы, создает иллюзию постоянно изменяющегося пространства плавно вливающегося в общий временной поток сценического действия.

Следует отметить, что все музыкальные номера сопровождаются хореографией, создающей художественный образ посредством танцевальных движений или дополняющей вокальную характеристику действующих лиц пластической.

Интересно режиссерское решение развития образа главной героини – Элизы Дулиттл. Вначале спектакля – перчаточная кукла, в процессе обучения – марионеточная, по окончании обучения – тростевая и в момент выхода в свет – живой план. Эволюция куклы символизирует постепенное перерождение Элизы из уличной цветочницы в великосветскую даму.

Подчеркнем, постановка мюзикла в сценических условиях театра кукол нуждается в особой актерской «универсальности», поскольку предполагает быструю смену сценических амплуа: задействование актера в качестве кукловода, драматического актера, танцора, исполнителя сольных и ансамблевых номеров. Уменьшение же количества музыкальных номеров, упрощение зрелищной стороны спектакля позволяет говорить о жанровой модуляции: из мюзикла – в музыкальную комедию.

Выводы. Таким образом, изучение хорового компонента в жанре мюзикла позволило обнаружить его склонность к преобразованию ментальной структуры спектакля, что влечет за собой не только его жанровые модуляции, но и вносит коррективы в композиционные формообразующие принципы. Временной и событийный ряд, избранный автором пьесы, в значительной мере оказывается пересмотренным, перестроенным. Режиссер, принимая пьесу как основу будущей постановки, зачастую не изменяет, а лишь по-иному оценивает предложенные писателем обстоятельства. Они, в зависимости от режиссерско-постановочного решения перегруппировываются: номера могут быть сокращены или объединены, исключены или введены как дополнительные эпизоды для усиления эмоциональной образности. Возможно изменение последовательности исполнения номеров, перенос музыкального материала из хоровой звучности в оркестровую и т. д. Иными словами, такая перегруппировка и переоценка литературных фактов, продиктованная сверхзадачей спектакля, и определяет композицию постановки. Благодаря сценическому переложению литературный первоисточник «оживает» в настоящем времени театрального представления, приобретая новые качества – полное жизнеподобие, концентрированность, насыщенность художественного времени и той еще его особенности, что зрители становятся не только свидетелями, но и как бы соучастниками процесса формирования мыслей, чувств, поступков героев.

Анализ спектаклей выявил, что зачастую именно массовые (хоровые) сцены становятся носителем темпоритма спектакля, основой временных характеристик художественного целого – всей постановки. Обращение же режиссеров к хоровой звучности позволяет рассматривать хор как источник комплексного воздействия на зрителя, а насыщенность драматургии хоровых сцен – в качестве новых, выразительно-изобразительных приемов, позволяющих проявить свое художественное лицо в поисках пространственно-временного эквивалента тому, что отличало бы театральную постановку от литературной первоосновы.

Однако подчеркнем, что все многообразие художественных средств базируется на устойчивом сочетании безусловного времени

и условного пространства, вернее, на неразрывности пространственно-временных координат театрального спектакля. Именно этим обусловлена художественная выразительность существования литературных героев на сценической площадке.

Перспектива дальнейшей разработки темы. Представленный анализ музыкальных спектаклей, несомненно, будет интересен не только театральным режиссерам, но и театроведам и искусствоведам, поскольку отражает жанровую ситуацию в современном музыкальном театре. Предложенная проблематика изучения хоровой составляющей музыкального спектакля в музыкально-театральных жанрах продуктивна в дальнейших разработках проблем взаимодействия компонентов музыкального театра XX – XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія мої») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.М. Батовська. ? Одеса, 2005. ? 16 с.
2. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80 – 90-х років XX ст. / Н. А. Белік. ? Харків : Крок, 2003. ? 208 с.
3. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. М. Бутенко. ? Київ, 2001. ? 16 с.
4. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись // Взаимодействие и синтез искусств : [сборник / ред. кол.: Д. Д. Благый и др.]. — Л., 1978. — С. 5 – 20.
5. Лоу Ф. Моя прекрасная леди [клавир] /Ф. Лоу; муз.комедия в 2 д., 18 к. по пьесе Б.Шоу «Пигмалион»; либр. и стихи А.Дж.Лернера, русский текст Р.Сефа Г.Алперс и В.Луи, текст песен Р.Сефа. — М. : Музыка, 1967. — 268 с.
6. Межибовская Р. Играем мюзикл. — М. : Сов. Россия, 1988. — 96 с.
7. Михайлова Н.М. До питання дефініції «музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова) / Н.М.Михайлова // Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського [Науковий журнал; гол.ред.В.ІРожок]. — К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. — №3 (4). — С. 36 – 42.
8. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1980. — 212 с.
9. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учеб. пособие для студентов теат. вузов и ин-тов культуры. / О. Я. Ремез. — М.:

Просвещение, 1983. — 144 с.

10. Сахновский В. Г. Работа режисера / В. Г. Сахновский; ред. Н. Зограф. ? М. : Л. : Искусство, 1937. ? 286 с.

11. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю. О. Станішевський ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; ред. Л. І. Козленко. — К. : Наукова думка, 1982. — 279 с.

12. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М. Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал / [редкол.: В. І Рожок (гол. ред.)]. — К., 2009. — № 3 (4). — С. 17–22.

REFERENCES

1. Batovs'ka O. M. Dramaturhiya khorovykh stsen v operakh V. Hubarenka (na pryklady «Zahybel' eskadry», «Pam'yatay mene», «Viy», «Zhadayte, bratiya moyi») : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / O.M. Batovs'ka. ? Odesa, 2005. ? 16 s.

2. Byelik N. A. Operno-khorova tvorchist' ukraïns'kykh kompozytoriv 80 – 90-kh rokiv XX st. / N. A. Byelik. ? Kharkiv : Krok, 2003. ? 208 s.

3. Butenko L. M. Funktsiya khoru v dramaturhiyi suchasnoho opernoho spektaklyu : avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / L. M. Butenko. ? Kyiv, 2001. ? 16 s.

4. Zys' A. Teoretycheskye predposylky synteza yskusstv / A. Zys' // Vzaymodeystvye y syntezy yskusstv : [sbornyk / red. kol.: D. D. Blahoy y dr.]. — L., 1978. — S. 5 – 20.

5. Lou F. Moya prekrasnaya ledy [klavyr] / F. Lou; muz.komedyya v 2 d., 18 k. po p'ese B.Shou «Pyhmalyon»; lybr. y stykhy A.Dzh.Lernera, russkyy tekst R.Sefa H.Alpers y V.Luy, tekst pesen R.Sefa. — M. : Muzyka, 1967. — 268 s.

6. Mezhybovskaya R. Yhraem muzykl. — M. : Sov. Rossyya, 1988. — 96 s.

7. Mykhaylova N.M. Do pytannya defynitsiyi «muzychnyy spektakl'» (na pryklady muzychno-teatral'noyi praktyky Kharkova) / N.M.Mykhaylova // Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im.P.I.Chaykovs'koho [Naukovyy zhurnal; hol.red.V.I Rozhok]. — K. : NMAU im. P.I.Chaykovs'koho, 2009. — №3 (4). — S. 36 – 42.

8. Pavlyshyn S. Zarubezhnaya muzyka XX veka. Puty razvytyya. Tendentsyy / S. Pavlyshyn. — K. : Muz. Ukrayina, 1980. — 212 s.

9. Remez O. Ya. Masterstvo rezhyssera: Prostranstvo y vremya spektaklya. Ucheb. posobyе dlya studentov teat. vuzov y yn-tov kul'tury. / O. Ya. Remez. — M.: Prosveshchenye, 1983. — 144 s.

10. Sakhnovskyy V. H. Rabota rezhysera / V. H. Sakhnovskyy; red. N. Zohraf. ? M. : L. : Yskusstvo, 1937. ? 286 s.

11. Stanishevs'kyy Yu. O. Rezhytura v suchasnomu ukraïns'komu muzychnomu teatri / Yu. O. Stanishevs'kyy ; Ін-т. mystetstvoznavstva, fol'kloru ta etnohrafiiyi

im. M. T. Ryl's'koho ; red. L. I. Kozlenko. — K. : Naukova dumka, 1982. — 279 s.

12. Cherkashyna-Hubarenko M. R. Deyaki tendentsiyi rozvytku suchasnoho opernoho teatru / M. R. Cherkashyna-Hubarenko // Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho : nauk. zhurnal / [redkol.: V. I Rozhok (hol. red.)]. — K., 2009. — № 3 (4). — S. 17–22.



РОЗДІЛ II.

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ:
ИНТЕРПРЕТОЛОГИЧНИЙ
ВИМІР

УДК 78.071.1: 78.03 (430) “18”

Иванова И.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА В ФОКУСЕ ОЦЕНОЧНЫХ СУЖДЕНИЙ

Иванова И. Периодизация творчества Роберта Шумана в фокусе оценочных суждений. В статье отмечается дискуссионность научно-познавательной ситуации, связанной с решением данной проблемы, выявляются причины ее возникновения. Автор рассматривает различные исследовательские подходы к оценке художественных достижений Р. Шумана на разных этапах композиторской эволюции, а также к периодизации его творчества и предлагает собственный. При двухфазном делении его эволюции остается открытым вопрос о годах, которым можно было бы присвоить наименование «зрелый период», поскольку за «ранним» сразу следует «поздний». Опыт теоретического анализа опусов Р. Шумана 1830-х годов и последующих 15 лет свидетельствует о единстве шумановского стиля при множестве путей его воплощения на разных этапах творчества.

Ключевые слова: Р. Шуман, периодизация, ранний и поздний стили, композиторское творчество, немецкий музыкальный романтизм.

Иванова І. Періодизація творчості Роберта Шумана у фокусі оціночних суджень. У статті відзначається дискусійність науково-пізнавальної ситуації, пов'язаної з рішенням даної проблеми, виявляються обставини її виникнення. Автор розглядає різноманітні дослідницькі підходи до оцінки художніх досягнень Р. Шумана на різних етапах його стильової еволюції, а також до періодизації його творчості та пропонує власний. При двофазовому розподілі його еволюції залишається відкритим питання про роки, котрим можна було б присвоїти найменування «зрілий період», оскільки за «раннім» одразу йде «пізній». Досвід теоретичного аналізу опусів Р. Шумана 1830-х років та наступних 15 років свідчить про єдність шуманівського стилю при множинності шляхів його втілення на різних етапах творчості.

Ключові слова: Р. Шуман, періодизація, ранній та пізній стилі, композиторська творчість, німецький музичний романтизм.

Ivanova Iryna. Periodization of works by Robert Schumann regarding evaluative opinions. Creative career of R. Schumann differs from usual way of

composer's development – a way that is resembled by first, largely traditionalist works with occasional sparks of author's originality followed by the search of unique means of music expression leading to creation of a complete style system that is only slightly adjusted by the hand of a skillful master. Contrary to the common smooth and gradual transition from one stage to another one, evolution of R. Schumann's creativity consists of tugs, and that causes a problematic cognitive situation. Different musicological approaches to the solution of the pronounced problem are based on three fundamental questions regarding: artistic and aesthetic qualities of R. Schumann's works from 1840 until 1854, starting point of periodization, and names of periods. The first question has two contrary solutions. According to the first one, piano works of the 1830s are the culmination of composer's creativity followed by decrease of creative energy with eventual artistic accomplishments (D. Zhytomirskiy, 1964, N. Nikolaeva, 1990). According to another one, merits of works of different years are not just equal, but even have tendency to increase through the composer's life (G. Ganzburg, 2004, 2005, E. Romanova, 1997). Periodization by N. Nikolaeva consists of such stages as the 1820s, the 1830s, and period from 1840 until 1854; and last 15 years are divided into the "Leipzig" (until 1844) and "Dusseldorf" (since 1844) phases. G. Ganzburg and E. Romanova lean towards two-phase division of R. Schumann's creative life, dubbing the 1830s as "early" stage, and the following years as "late". Accepting general evaluations of two mentioned authors on composer's works belonging to both stages of his evolution, we can't accept this periodization unreservedly. While missing of R. Schumann's youth out from this periodization can be explained by fact that the composer wasn't a wunderkind, usage of terms "early" and "late" as names of two periods doesn't seem to represent their style features properly. Obviously, the term "early" implies that results of the creative process are not of the highest artistic values as well as author's individuality is somewhat obscure. This is not relevant to R. Schumann's piano works of the 1830s, marked by brightness and clarity of author's individuality, a fact providing a possibility to create the conception of "two Schumanns", favouring "Schumann of the 1830s". And stylistic features of composer's works in the following years do not match the features of a late style determined by M. Druskin and N. Savytskaya. One shouldn't disregard the fact that R. Schumann was only 46 years when he died, while two mentioned scholars explain common for artists phenomenon of "late style" by age-driven psychophysiological changes of artist's mind. Moreover, the two-phase periodization does not provide information about composer's professional maturity, because "early" stage is followed by "late".

Critical approach to regarded periodization and observance on constantly changing image of musical realm of R. Schumann's works allow us to suggest a new periodization considering existing conceptions, that consists an aim of this research. For its fulfilling, all the traditional methods of historical musicology were used. Given that constructing of one's own individuality as well as of unique artistic personality is a form of expression of creative intentions, it seems reasonable

to consider youth years (the 1820s) as the first period of R. Schumann's creative life, according to a standpoint proposed by N. Nikolayeva. These years result in quick progress of composer's piano works of next decade, involving recent interest in literature as a basis for R. Schumann's own type of program music. In the 1830s R. Schumann acknowledged the genre of piano sonata, creating all 3 of his Sonatas. In these works classical rules of composition coexist with R. Schumann's unique principles of construction of musical form. Sonatas also show an incredible variety of possibilities of composer's methods of creation and modification of musical themes. These tools were mastered and used with perfect skill in sonata-allegro form of Piano concerto – a piece not belonging to the second period. Schumann's intensive usage of different music genres and forms shows composer's increasing interest in cultural inheritance of the past. One can regard this as development of idea used in Sonatas, the idea of revival of artistic possibilities of existing traditions and simultaneous enrichment of it by new language, compositional, and dramaturgical innovations – approach, in Late Romantic music associated with the method of J. Brahms. This is a third period of R. Schumann's creative life, and it lasts until 1848, a year described as a turning point. This third phase ends with creation of “Genoveva”, a work summarizing all composer's innovations made since 1840 and beginning last, fourth period. Fourth period (1848-1854) leads to artistic and aesthetic ideas of last stage of German Romantic music in 19th century. Works created between 1848 and 1854 are marked by significant changes and innovations of harmonic language, unprecedented concentration of musical thoughts, tendency to the creation of new genres as well as to the usage of traditional genres and forms, and all these features allow us to say that Schumann's creative potential in his last years was not exhausted. As a result of this paper, thesis that R. Schumann's artistic evolution is inseparable and whole process is confirmed. In conclusion, derived from stated above, we can say that R. Schumann's creative life consists of four periods: the 1820s – formation of artistic principles, the 1830s – crystallization of author's style, 1840-1848 – expansion of style system and its enrichment, and 1848-1854 – innovations similar to mainstream tendencies in German Romanticism in its last phase.

Постановка проблемы. Современная музыкально-историческая наука не располагает единой, общепризнанной периодизацией творчества Р. Шумана, чему есть ряд объективных причин. Главная из них заключается в причудливости параболы движения креативных идей и стилевых установок немецкого романтика, обусловившей кажущийся разрыв между инновационными устремлениями композитора в 1830-е годы и «компромиссом» со сложившимися традициями впоследствии. Неожиданный поворот от решительного пересмотра сложившихся в музыкальной классике нормативов к

«примирению» с ними побуждает исследователей сделать вывод о снижении уровня композиторских интенций (Д. Житомирский [4], Н. Николаева [5]), переходе на путь «умеренного», рационально-взвешенного новаторства (Е. Романова [6]), либо, напротив, видение «подлинного» Р. Шумана в сочинениях, созданных после периода «Sturm und Drang» 1830-х годов (Г. Ганзбург [1;2]). В результате обнаруживается полемическая заостренность вопроса о сути и алгоритме эволюции шумановского творчества, оценки художественных качеств сочинений композитора, написанных на разных ее этапах и, соответственно, периодизации, вне решения которого объективно-научная концепция феномена музыкального искусства Р. Шумана, его целостного «образа» невозможна. В необходимости разработки проблемы периодизации творчества композитора для достижения названного результата видится актуальность избранной темы.

Цель предлагаемой статьи заключается в выявлении дискуссионности вопроса о периодизации творчества Р. Шумана, явствующей из научной литературы, и поиска путей ее преодоления.

Методы исследования. В статье применены классические методы исторического музыкознания. Периодизация – один из основных инструментов музыкально-исторической науки – становится объектом рассмотрения.

Анализ последних публикаций по теме. Говорить о «вале» научного интереса к вопросу периодизации творчества Р. Шумана на сегодняшний день не приходится. Однако время от времени появляются публикации, авторы которых так или иначе на него отвечают. Предложенный срез музыковедческих работ последних 20 лет позволил обнаружить взгляды на названную проблему, принадлежащие четырем ученым. Речь идет о суждениях относительно сути стилевых преобразований в произведениях Р. Шумана разных лет и соответствующих периодизациях, изложенных в статьях Н. Николаевой [5] и Г. Ганзбурга [1; 2], исследованиях Н. Савицкой [8] и Е. Романовой [6, 7]. Несмотря на существенные расхождения в установлении внутренних границ композиторской эволюции Р. Шумана, подходах к ее периодизации и сравнительных оценках художественных достоинств сочинений разных десятилетий,

названные авторы исходят из представления о крутом выраже в движении творческой мысли немецкого романтика, в результате которого возник совершенно иной облик его музыки.

Несколько особняком стоят наблюдения Н. Савицкой, которая упоминает о нем в числе других авторов в связи с созданной ею концепцией возрастных аспектов композиторской жизнедеятельности. Возражая сторонникам трактовки шумановской эволюции под знаком «разрыва» либо резкого перехода к иным художественным ориентирам, заметим, что опыт музыкально-теоретического анализа опусов Р. Шумана 1830-х годов и последующих 15 лет свидетельствует о единстве эстетического идеала композитора, получающего различные воплощения на разных этапах его становления. Такой ракурс освещения эволюционного вектора шумановского творчества требует построения новой познавательной модели посредством периодизации как универсального инструмента музыкально-исторической науки.

Изложение основного материала. Музыкальное наследие Р. Шумана неизменно притягивает к себе внимание исследователей, чему в немалой степени способствует затрудненность, а подчас и невозможность применить к нему устоявшиеся аналитические клише. Сказанное не в последнюю очередь касается периодизации творчества немецкого романтика, проблема которой вплоть до настоящего времени сохраняет дискуссионный характер. Причины сложившейся познавательной ситуации кроются, во-первых, в неоднозначности оценок эстетики и поэтики композитора в последние 15 лет его активной деятельности (1840-1845); во-вторых, в своеобразии эволюции шумановского стиля в целом, вследствие чего к ней мало применимо обычное деление композиторского пути с понятийными обозначениями: ранний, зрелый и поздний периоды. Например, Н. Николаева выделяет в качестве вех эволюции романтизма композитора 1820-е годы – формирование его идейно-эстетических взглядов в контакте с литературно-мировоззренческим опытом Жан-Поля, представителей йенской школы, Э. Т. А. Гофмана; «штюрмерские» 1830-е, считая их бурной кульминацией этого процесса; середину и до конца 1840-х, связанные «... с известным отходом от романтических позиций»; начало 1850-х, когда этот отход

становится особенно очевидным [5, с. 107]. Нетрудно убедиться в том, что Н. Николаева разделяет концепцию «затухания» креативных проявлений шумановского гения, согласно Д. Житомирскому [4]. Не менее показателен ее отказ от понятий раннего, зрелого и позднего стилей по отношению к периодизации творческого пути композитора. Несколько далее Н. Николаева уточняет предложенные характеристики, отмечая неоднородность стилевых проявлений музыки Р. Шумана в 1840-е годы, препятствующую их осмыслению в качестве единого периода. Здесь различаются лейпцигский (до поездки в Россию в 1844 г.) и дрезденский (1844-1850) периоды. В первом сосуществуют продолжающая линию творчества предшествующего десятилетия лирико-романтическая направленность и обнаружившийся интерес к классическим формам, объективизации тематики и образного строя. Во втором, дрезденском, периоде последняя тенденция усиливается; в параллель возникают новые искания в области гармонии и композиции, перекликающиеся с вагнеровскими и устремленные в поздний романтизм [5, с. 124-126]. От внимания Н. Николаевой не ускользает факт возникновения нового витка инновационных интенций Р. Шумана, которому, согласно ее представлениям, не было суждено получить продолжение, поскольку последние годы деятельной жизни композитора – дюссельдорфский период – (1850-1854) прошли «под знаком <...> борьбы творческого начала и угасания духовных сил» [5, с. 128].

Если следовать логике автора, «драматургия» композиторского пути Р. Шумана складывается из пяти этапов: формирование художественно-эстетического сознания (1820-е годы); кульминация этого процесса (1830-е); отход от крайностей субъективно-авторского волеизъявления в параллель с сохранением романтических стилевых тенденций – своего рода переходный период (1840-1844); пересмотр эстетических ориентиров в сторону расширения зоны соприкосновения с классическими традициями с одновременным открытием новых горизонтов музыкального искусства (1844-1850); спад духовно-творческой продуктивности, обусловленный ухудшением психического состояния.

Рациональное зерно данной периодизации видится в отмечаемой Н. Николаевой диалектике шумановской эволюции, отражающей, на

наш взгляд, более общие закономерности развития немецкого музыкального романтизма. Так, 1830-е годы правомерно считать кульминацией в его самоопределении как особого типа художественно-эстетического сознания, «снятия» опыта национальной литературы в пору формирования и закрепления ее мировоззренческих основ, ставшей своего рода «подкорковым» образованием для немецкого музыкального искусства вплоть до оперного театра Р. Вагнера, открытий К. М. Вебера, Ф. Шуберта и, вероятно, Л. Шпора. Мотивацией высказанного суждения может служить музыкально-поэтический характер фортепианных сочинений Р. Шумана 1830-х годов с их ясно выраженным «литературоцентризмом», густой сеткой всевозможных словесных комментариев и ассоциаций. Именно ссылкой на образцы, принадлежащие этому периоду, Е. Царева подкрепляет исходный тезис своих научных рассуждений: «...музыка Шумана окружена словами со всех сторон – и, прежде всего, его собственными словами» [9, с. 16]. Несмотря на то, что и в эту пору Р. Шуман никогда не «хоронил музыку под цветами литературы» (согласно метафоре И. Стравинского-антивагнерианца), его музыкальная фантазия все же существенно стимулировалась внемузыкальными факторами, независимо от того, происходило ли это сознательно или интуитивно. В то же десятилетие Ф. Мендельсон разрабатывает тип программной симфонии и вводит слово в «микстовый» жанр симфонии-кантаты «Lobgesang», а Л. Шпор пишет свою нашумевшую «Историческую симфонию», основанную на приеме стилизации, примененном в масштабах всего цикла. Столь динамичный всплеск аклассических тенденций потребовал поиска новых форм их гармонизации с классическими, то есть вне отказа от новаторских завоеваний, более того –обогащения традиционных жанров и форм – путь, который определит облик «лейпцигской» ветви позднего романтизма, прежде всего, стиль И. Брамса.

Начиная с 1838 года, Ф. Мендельсон быстро возрождает свой былой интерес к камерно-инструментальным ансамблям, модернизируя струнный квартет, фортепианное трио, смычковую сонату в границах жанрового канона, а после завершения «Шотландской симфонии» в 1842 г., над которой он работал в 1830-е

годы, более к программной симфонии не обращается. Л. Шпор, не оставляя экспериментов в сфере симфонии, колеблется между ее программным и «чистым» вариантами. В русле наметившегося направления немецкого музыкального романтизма эволюционирует и творчество Р. Шумана, апробирующего возможности обновления традиционных жанров и форм – струнного квартета, фортепианных квинтета и квартета, а затем и трио, смычковой сонаты, симфонии. На фоне музыкальной продукции двух названных композиторов сочинения Р. Шумана 1830-1840-х годов выделяются благодаря характерным для него последовательности, бескомпромиссности и максимализму в воплощении художественно-эстетических идей. В результате общестилевые тенденции меняющего свой облик на разных этапах развития немецкого музыкального романтизма получают в персональной рефлексии Р. Шумана рельефные, обостренно репрезентативные формы, что порождает феномен параболичности его творческого пути, вызывающий разноречивые исследовательские истолкования. В 1830-е годы Р. Шуман настолько смело и дерзновенно распахивает неведомые художественные миры, возносит к небывалым высотам фантазии и погружает в глубины своей личности, что мнимое примирение с традиционно-известным в последующее десятилетие начинает казаться изменой самому себе, чуть ли не переходом на те позиции соблюдения композиторских «приличий», с которыми он так рьяно сражался прежде. Показательны намеки Е. Романовой (в целом не разделяющей концепции «угасания» гения Р. Шумана) на обусловленность его стилового перелома изменившимися жизненными обстоятельствами – долгожданном воссоединением с Кларой, стабилизацией общественного положения, – которые привели к ослаблению нонконформистского пафоса, изменению эмоционально-психологического строя и формообразующих принципов создаваемой музыки [7, с. 146-147]. Между тем, в ближайшей исторической перспективе достигнутое композитором неустойчивое равновесие между традиционным и инновационным обнаруживает поисковые и даже прогностические свойства шумановского стиля в 1840-х и последующих годах, намечая ту двухвекторность развития немецкой музыки, которая связана «лейпцигской» и «веймарской» школами. На рубеже 1840-1850-х годов

современниками Р. Шумана становятся поздние романтики: в 1848-м Р. Вагнер заканчивает работу над новаторским по оперной драматургии «Лоэнгрином», а в 1851-м И. Брамс открывает список своих опусных сочинений.

Синхронизированная во времени с общими тенденциями немецкого музыкального романтизма эволюция творческих намерений Р. Шумана обусловлена не только ими, обладая собственной внутренней логикой. Присущая его личности и художественному мышлению «полифоничность», множественность подчас противоположных явлений порождает ситуацию двойничества не только в плане персонификации разных «я» посредством всевозможных масок, но и сосуществования разнонаправленных устремлений на протяжении всей творческой жизни. На разных ее этапах в сознании и созидательной практике Р. Шумана берет верх то один, то другой «голос» этого «контрапункта», но ни один из них не умолкает надолго. Так, Е. Романова отмечает в его юношеских эстетических воззрениях поиск «золотой середины», тоску по «гармоничному распределению всех духовных сил» (выражения Р. Шумана), получающие отклик в произведениях 1840-1850-х годов. «Стилевой поворот, – делает вывод автор, – воспринимается таким образом как вполне логичное и закономерное событие...» [6, с. 4]. Вместе с тем, в последние 15 лет творческой продуктивности Р. Шуман не предаёт забвению обретения «бурных» 1830-х годов. Находят свое продолжение устоявшиеся индивидуальные методы работы с тематическим материалом, многосоставность фактуры, принципы формообразования на основе прогрессирующего образно-тематического контраста, ладотональный полицентризм. Все это получает претворение в разных жанрах в соответствии с их природой и авторским пониманием. Очевидно, поливариантность реализации композиторских средств и приемов в условиях расширения жанровой палитры и стремительного возрастания мастерства их применения позволяет Е. Романовой говорить о «новой стилиевой системе, сложившейся у Шумана в 40-е годы» [6, с. 3].

Отмечаемая названным исследователем тенденция современного музыкознания к «уравнению в правах» разных периодов в жизни Р. Шумана, к «снятию ценностной дифференциации» между ними [6, с.

4] последовательно прослеживается во взгляде на периодизацию творчества композитора, принадлежащем Г. Ганзбургу. Категорически возражая против представлений о снижении его креативного потенциала после 1840 года, ученый относит Р. Шумана к тому типу композиторов, чья созидательная динамика характеризуется «постепенным прогрессированием, нарастанием творческого потенциала». Причем этапы их становления и эволюции взаимообусловлены и сопровождаются «мутациями стиля <...>, что связано с нормативными для людей любой профессии ростом мастерства и достижением личностной зрелости» [1, с. 108]. Одновременно Г. Ганзбург видит в стилевом переломе 1840-1850-х годов проявление существенной метаморфозы музыкальной эстетики Р. Шумана – «не только на уровне жанровых приоритетов», но и в «общей иерархии искусств», совпадая с переломом в «эстетических позициях музыкального романтизма как направления» [1, с. 107]. Фактически солидаризируясь с научной позицией Е. Романовой в вопросе о пересмотре ценностных характеристик сочинений Р. Шумана 1840-1850-х годов и в понимании логики эволюции его творчества, Г. Ганзбург по-иному мыслит соотношение разных ее этапов. В противовес Е. Романовой, явно считающей их паритетными по уровню художественности результатов, музыковед склонен отдать предпочтение тому из них, который открывается «годом песен». Показательно полемически заостренное название одной из его статей: «Поздний период творчества Р. Шумана: упадок или расцвет?» [2]. Отвечая на этот вопрос, автор резюмирует, что, не желая «преуменьшить достоинства Шумана раннего периода», поскольку все егоopusy, «разумеется, тоже Шуман», следует, тем не менее, признать фортепианный стиль не только не претендующим на исчерпанность постижения духовно-художественного мира композитора, но и не составляющим его лучшую часть [2, с. 92]. Таким образом, между понятиями «фортепианный стиль» Р. Шумана и его «композиторский стиль» не следует ставить знак равенства, поскольку первое из них лишь конкретизирует второе, но не тождественно ему.

Представление о крещендирующем характере эволюции творчества Р. Шумана, по-видимому, разделяет и Н. Савицкая; во

всяком случае, она причисляет его к тому типу композиторов, «... чия передчасна смерть перервала лінію еволюційного сходження у кульмінаційній точці» [8, с. 4].

В рассмотренных работах Е. Романовой и Г. Ганзбурга периодизация творчества Р. Шумана мыслится авторами как двухфазная: ранний период (1830-е годы) и поздний (начиная с 1840-го); 1820-е годы остаются за скобками этой периодизации. Очевидно, такой подход обусловлен тем обстоятельством, что Р. Шуман, в отличие от В. А. Моцарта и Ф. Мендельсона, не был композитором-вундеркиндом. Как известно, в отрочестве и ранней юности он лишь определялся в выборе сферы творческой деятельности, то мечтая о карьере пианиста-виртуоза, то грезя о литературном поприще. Попыты музыкального сочинительства в эту пору немногочисленны и, согласно хронографу, помещенному в книге Д. Житомирского, активизируются уже к 1827-1828 годам, причем жанровые предпочтения в них не выявлены [4].

Что касается определений «ранний» и «поздний» периоды, то они вызывают ряд возражений. Понятие «ранний» применительно к первому этапу становления любого художественного явления подразумевает компромиссность своего и чужого, вызванную процессом овладения сложившимися законами музыкального искусства как неперемennого условия для формирования композиторских умений, а также для усвоения современных веяний в области музыкального сочинительства, выработки собственного отношения к ним. Напротив, фортепианные опусы Р. Шумана 1830-х годов демонстрируют вполне сложившуюся индивидуально-стилевую систему, свидетельствующую о состоявшейся самоидентификации автора. Это, разумеется, не «весь Шуман» и не «лучший Шуман», если воспользоваться фразеологизмами Г. Ганзбурга [2, с. 92], но, несомненно, «вполне Шуман».

Не менее спорным кажется присвоение творчеству композитора 1840-1850-х годов статуса позднего периода. М. Друскин, размышляя о последних сочинениях И. Стравинского, закономерно поднимает вопрос о связи поздних стилей со «старческой» психофизиологией творчества, чем предвосхищает направленность исследовательских интересов Н. Савицкой [8]. Среди примет позднего стиля М. Друскин

на первое место выдвигает утрату щедрости «мелодического изобретения» – носителя непосредственно эмоционального начала [3, с. 223-224]. Отбросив фактор возрастной старости по причине достижения Р. Шуманом в 1840-м году тридцатилетия – момента вступления любого человека в наиболее продуктивный период жизни, отметим, что его музыка никогда не утрачивала мелодического обаяния, идет ли речь о песнях, крупных инструментальных циклах или пьесах для камерных ансамблей разного исполнительского состава, не говоря уже об опере «Геновева». Что касается других свойств позднего стиля, отмеченных М. Друскиным (возрастания доли тематической, контрапунктической техники «и прочих композиционно-конструктивных факторов», детализации музыкального рисунка, камерности «при склонности к умозрительному, отвлеченному складу мышления» [3, с. 223-224]), – то некоторые из них вполне применимы к сочинениям Р. Шумана 1840 – 1850-х годов, за исключением разве что «чистого» умозрения. Однако в иных формах и, быть может, более интуитивно, чем осознанно, они прослеживаются и в фортепианных опусах того периода, который Е. Романова и Г. Ганзбург называют «ранним». Заметим, что Н. Савицкая, подобно М. Друскину, связывает феномен позднего стиля с возрастными категориями [8], что дает право именовать последний этап, скажем, Ф. Листа и И. Брамса «поздним». Как видим, ни по возрастным, ни по стилевым критериям Р. Шуман не входит в число композиторов, завершивших свой творческий путь «поздним стилем». Немаловажно, что при двухфазном делении его эволюции остается открытым вопрос о годах, которым можно было бы присвоить наименование «зрелый период», поскольку за «ранним» сразу следует «поздний».

Обобщение результатов предпринятого обзора научных источников по проблеме периодизации творчества Р. Шумана позволяет прийти к ряду выводов. На протяжении всей своей активной деятельности немецкий романтик неустанно искал способы обновления музыкального искусства во всех его проявлениях, но избирая при этом разные пути. В 1830-е годы то был путь обретения исторически новой стилевой парадигмы как ознаменование персональной самоидентификации и самопознания, эпохальных

сдвигов в мировоззрении и реалиях немецкой ветви художественной культуры. Решение этой задачи и связанное с ним исчерпание возможностей «воинствующей фортепианности» авторского стиля, а также эволюция самого музыкального романтизма в сторону расширения творческого кругозора и установления тесных контактов с прошлым музыкального искусства не в ущерб инновационным устремлениям актуализировали иные формы проявления авторской рефлексии Р. Шумана, определившие облик его искусства в 1840-1850-е годы – внешне отличный от прежнего, но по существу сохраняющий те же легко узнаваемые черты. Так образуется диалектическое сопряжение единства шумановского стиля и множества путей его воплощения, если иметь в виду не только видимую двухфазность его эволюции, но и неоднородность в горизонтальном срезе совокупности музыкальных опытов последних 15 лет творческой жизни.

Здесь возникает любопытная параллель с логикой и характером стилевого движения И. Стравинского. Как пишет М. Друскин, смена «манер» русского мастера происходила совершенно естественно и пластично, хотя и внешне неожиданно. Исчерпав определенные художественные задачи, И. Стравинский «избирал другую тенденцию, что обуславливалось не прихотью творца ?...?, а внутренним процессом развития его личности» [3, с. 67-68]. И еще одна параллель: этот же ученый констатирует, что «юношеское» созревание героя его книги «было очень недолгим, а взлет оказался столь стремительным, что, в отличие от биографий многих других композиторов, первый же творческий период Стравинского, который открывается “Жар-птицей”, явился периодом зрелости» [3, с. 69-70]. Правда, русский композитор обладал к этому времени несколько большим творческим опытом, чем его немецкий «собрат», но при всей пространственно-временной, национальной, идеологической и языковой их удаленности друг от друга такого рода аналогии кажутся правомерными. Впрочем, есть и еще одна: каждый из них в своем культурно-историческом измерении выступает наиболее последовательным носителем парадоксального мышления и связанного с ним игрового принципа композиторской рефлексии, каким он предстает в художественных культурах XIX и XX столетий.

С учетом критических замечаний по поводу обнаруженных в научных источниках периодизаций творчества Р. Шумана и изучения сочинений композитора на разных этапах его стилевой эволюции предлагается один из возможных вариантов решения данной проблемы. Исходя из того, что творчество композиторского гения явлено не только в его музыкально продуктивной форме, но и в созидании собственной художнической индивидуальности, целесообразно, вслед за Н. Николаевой, включить в «драматургию» эволюционного становления Р. Шумана 1820-е годы, то есть время отрочества и ранней юности, когда, с одной стороны, сознание быстро впитывает духовные флюиды, излучаемые современной культурой (в данном случае, немецкой романтической эстетикой и литературой), с другой – рождается острое ощущение собственного личностного пространства.

Итогом реализации обретенной в 1830-е годы индивидуальности становится создание уникальной стилевой системы, плотно спаянной с жанрами фортепианной музыки как наиболее адекватного способа личностного самовыражения. Внутри этого второго периода выделяется «лабораторное испытание» прочности создаваемого стиля – три сонаты, над которыми Р. Шуман работал параллельно в 1833-1835/36 годах (новый финал Второй g-moll сочинен в 1838-м). В каждой из них происходит «прививка» вновь открытых языковых и композиционно-драматургических средств к «древу» классического жанра. На том этапе эволюционного движения Р. Шумана такой симбиоз не получил развития, но именно он во многом определил облик «классических» образов, созданных после 1840 г.

Среди сонат выделяется третья f-moll, сонатное allegro которой предстает квинтэссенцией шумановских принципов темо- и формообразования, которая приводит (уже за пределами этого периода) к поэмной композиции Фортепианного концерта a-moll (одночастная версия 1841 г.).

Третьим периодом эволюции творчества Р. Шумана правомерно считать 1840-1848-е годы. Он ограничен «годом песен» и завершением работы над «Геновевой». В это десятилетие сложившаяся стилевая система корректируется включением в нее в качестве гармонизирующего и дисциплинирующего начала

классических музыкальных форм, опредмечиваясь в ранее не задействованных композитором нефортепианных сочинениях. Вторжение стилевых свойств, выработанных в фортепианной музыке, в зону иноприродных жанров, тембров, исполнительских составов придало творчеству Р. Шумана новые смысловые обертоны, явив иного Р. Шумана, в сущности – раскрыв еще неизведанные грани его художественного облика.

Переломный 1848 год определяет переход к четвертому периоду творчества композитора, не столько завершающегося, сколько обрывающегося в 1854-м. В жанровом отношении он ознаменован новой волной интереса к вокальной музыке, причем не только в ее сольных, но и ансамблевых формах. Новое измерение получает шумановская инструментальная пьеса: теперь она широко представлена разнотембровыми, нерегламентированными классической традицией камерными ансамблями. Р. Шуман последовательно осваивает возможности хорового звучания; в «Рейнской» и возрожденной Четвертой симфониях апробирует различные подходы к композиции цикла. Мощный выброс креативной энергии порождает жанротворческие интенции, берущие начало в «Манфреде» (1848) и определяющие художественную форму последующих музыкально-драматических опусов, в том числе «Реквиема по Миньоне» (1849), «Странствий Розы» (1851), «Сцен из “Фауста” Гете» (1853), хоровых балладах.

Выводы. Отсутствие единодушия в суждениях ученых относительно периодизации творчества Р. Шумана вызвано укоренившимся представлением о внезапности изменения его стилевых ориентиров после новооткрытий 1830-х годов. В результате возникает впечатление о существовании разных ипостасей Р. Шумана – пламенного давидсбюндлера и продолжателя классических традиций «умеренного» романтика. Вместе с тем, есть все основания для видения в шумановских произведениях разных лет претворения единого эстетического идеала, получающего воплощение во множестве разнообразных художественных форм, независимо от времени их возникновения и жанрового решения. С таких позиций путь Р. Шумана в музыкальном искусстве предстает последовательной реализацией тех идей, которые Шуман-критик

высказывает в своих многочисленных статьях на страницах созданного им музыкального журнала. Не только в 1830-е годы, но и вплоть до последних лет творческой жизни композитору было присуще то духовное беспокойство, которое побуждало его к непрерывным поискам новых миров, что определило логическую взаимообусловленность и закономерность смены различных этапов его стилового становления, в том числе – последних, вызвавших раскрытую в настоящей статье научную полемику.

Таким образом, целенаправленный музыкально-теоретический анализ сочинений Р. Шумана 1840-х – первой половины 1850-х годов позволил выработать научно-объективную оценку творчества композитора, и, наконец, решить вопрос о периодизации его наследия.

Перспектива дальнейшего развития темы связана с разработкой новой познавательной модели – периодизации как универсального инструмента музыкально-исторической науки. От сочинений четвертого периода тянутся нити к театрализации вокального цикла в условиях позднеромантического стиля (к «Итальянским песням» Г. Вольфа, «Чудесному рогу мальчика» Г. Малера, «Песням Гурре» А. Шенберга). Нетиповые жанровые решения перебрасывают арку к композиторским новациям XX века; аналогичные параллели возникают и в связи с разработкой камерно-ансамблевой музыки для разнотембровых индивидуализированных составов; гармонические и интонационные находки в произведениях разных жанров оказываются созвучными листовским и вагнеровским. Вступив в четвертый период своего творчества, Р. Шуман оказывается провозвестником музыки будущего – не в вагнеровском, а культурно-историческом значении этого понятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. №1. С. 106-119.
2. Ганзбург Г. И. Поздний период творчества Р. Шумана: упадок или расцвет? // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: зб. наук. праць / упорядник М. П. Калашник; за ред. В. М. Алтухова. Харків : Основа, 2004. С. 84-93.
3. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009. Т.4. 584 с.
4. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка,

1964. 880 с.

5. Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика и стиль // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 : учеб. пособие / под ред. Т. Цытович. М. : Музыка, 1990. С. 107-128.

6. Романова Е. В. Классицистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 1998. 21 с.

7. Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилиевой эволюции) // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. научных трудов / сост. Г. Ганзбург. Харьков: РА – Каравелла, 1997. С. 144–147.

8. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського / Київ, 2010. 36 с.

9. Царева Е. М. Слово в музыкальном тексте призываний Роберта Шумана / / Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. научн. трудов / сост. Г. Ганзбург. Харьков : РА – Каравелла, 1997. С. 16 -20.

REFERENCES:

1. Ganzburg G. Pesennyi teatr Roberta Shumana // Muzykalnaya akademiya. 2005. №1. S. 106—119.

2. Ganzburg G. I. Pozdnyi period tvorchestva R. Shumana: upadok ili rastsvet? // Formuvannya tvorchoi osobistosti v informatsiynomu prostori suchasnoi kulturi : zb. nauk. prats / uporyadnik M. P. Kalashnik; za red. V. M. Altukhova. Kharkiv : Osnova, 2004. S. 84—93.

3. Druskin M. S. Igor Stravinskii // Sobraniye sochineniy: v 7 t. / red.-sost. L. G. Kovnatskaya; Ros. in-t istorii iskusstv; SPb. GK. SPb. : Kompozitor, 2009. T. 4. 584 s.

4. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M. : Muzyka, 1964, 880 s.

5. Nikolayeva N. S. R. Shuman. Tvorcheskii oblik kompozitora. Estetika i stil // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 : ucheb. posobiye / pod red. T. Tsytovich. M. : Muzyka, 1990. S. 107—128.

6. Romanova E. V. Klassitsistskiye i romanticheskiye tendentsii v tvorchestve Roberta Shumana pozdnego perioda (na primere zhanra simfonii) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Sankt-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova / SPb., 1998. 21 s.

7. Romanova E. V. Muzykalnaya estetika Roberta Shumana (k probleme stilevoy evolyutsii) // Robert Shuman i perekrestye putey muzyki i literatury : sb. nauchnykh trudov / sost. G. Ganzburg. Kharkov: RA – Karavella, 1997. S. 144 —147.

8. Savitska N. V. Vikovi aspekty kompozitorskoi zhittetvorchosti : avtoref. dis. ... d-ra mistetstvovnavstva: 17.00.03. NMAU imeni P. I. Chaykovskogo / Kiïv, 2010. 36 s.

9. Tsareva E. M. Slovo v muzykalnom tekste pryzvedeniy Roberta Shumana // Robert Shuman i perekrestye putey muzyki i literatury : sb. nauchn. trudov / sost. G. Ganzburg, Kharkov : RA – Karavella, 1997. S. 16 —20

УДК 792.5 + 792.2 :929

Кохан Л.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ПЕРШИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ГУРТOK У КИЄВІ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ М. СТАРИЦЬКОГО ТА М. ЛИСЕНКА (1871–1882)

Кохан Л. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (1871–1882). У статті висвітлено спільну діяльність М. Старицького та М. Лисенка зі створення аматорських музично-драматичних вистав. Визначено, що завдяки орієнтації на музичну творчість М. Лисенка та режисерську діяльність М. Старицького в аматорському гуртку під їх керівництвом увиразнено музично-драматичне спрямування і переважання в репертуарі жанрів музичного театру – музичної драми, музичної комедії, оперети. Доведено, що вистави першого музично-драматичного гуртка, очолюваного М. Старицьким та М. Лисенком, були провісниками справжнього професійного українського театру. Вже у цей період М. Старицький виявляє себе як талановитий драматург, лібретист, режисер музичної вистави, блискучий організатор і керівник театрального процесу, а М. Лисенко – як талановитий композитор, піаніст та диригент.

Ключові слова: музично-драматичний гурток, репертуар, музичний театр, жанри музичного театру, М. Старицький, драматург, режисер, антрепренер, М. Лисенко, композитор, піаніст, диригент.

Кохан Л. Первый музыкально-драматический кружок в Киеве под руководством М. Старицкого и Н. Лысенко (1871–1882). В статье освещена совместная деятельность М. Старицкого и Н. Лысенко по созданию любительских музыкально-драматических спектаклей. Выявлено, что благодаря ориентации на музыкальное творчество Н. Лысенко и режиссерскую деятельность М. Старицкого в любительском кружке под их руководством отчетливо проявляется музыкально-драматическое направление и преобладание в репертуаре жанров музыкального театра – музыкальной драмы, музыкальной комедии, оперетты. Обосновано, что спектакли первого музыкально-драматического кружка, возглавляемого М. Старицким и Н. Лысенко, были предвестниками настоящего профессионального украинского театра. Уже в этот период М. Старицкий проявляет себя как талантливый драматург, либреттист, режиссер

музыкального спектакля, блестящий организатор, руководитель театрального процесса, а Н. Лысенко – как талантливый композитор, пианист и дирижер.

Ключевые слова: музыкально-драматический кружок, репертуар, музыкальный театр, жанры музыкального театра, М. Старицкий, драматург, режиссер, антрепренер, Н. Лысенко, композитор, пианист, дирижер.

Kokhan L. The first musical and drama club in Kyiv under the leadership of M. Staritsky and M. Lysenko (1871-1882). The article analyzes the joint activity of M. Staritsky and M. Lysenko on the creation of amateur musical and dramatic performances and it is determined that due to the orientation towards M. L. Lysenko's musical work and M. Staritsky's directorial work in the amateur club, their musical and dramatic direction clearly manifests itself under their guidance and the predominance in the repertoire of the genres of the musical theater – musical drama, musical comedy, operetta. In addition, it was discovered that due to the lack of the Ukrainian repertoire, M. Staritsky started to write original pieces or interpreted existing dramatic works, compulsory components of which are the musical elements – both folk and author's (operetta "Chernomortsy", vaudeville "With a sausage and a glass, then the quarrel will end").

The article clarifies that the operetta "Christmas Night" which was the summit of the joint work of M. Lysenko and M. Staritsky's amateur period, was almost immediately transformed into a full-scale opera. The preparation of the performance "Christmas Night" was given broad public attention, not only the participants of the performance came to the rehearsal, but also venerable scholars, historians, ethnographers, who made comments to the authors about particular texts, household details and sound of musical pieces. "Lysenko's choir performs such a fundamental school, technique and discipline that it cannot be considered an amateur choir. With such a choir it cannot be scary to set up any opera", – the conductor of the Kiev Opera I. K. Altani stated after the production of "Christmas Night".

The article proves that the performances of the first musical and drama club under the leadership of M. Staritsky and M. Lysenko were the forerunners of a real professional Ukrainian theater. Exactly during this period M. Staritsky manifests himself as a talented playwright, a librettist, a musical performer, a brilliant organizer and director of the theatrical process, and M. Lysenko – as a talented composer, pianist and conductor.

Key words: musical and drama club, repertoire, musical theater, musical theater genres, M. Staritsky, playwright, director, entrepreneur, M. Lysenko, composer, pianist, conductor.

Постановка проблеми. Культурне відродження в Україні актуалізувало проблеми вивчення генези різних видів національного мистецтва, зокрема театрального та музичного. Звичайно рушіями

культурно-мистецьких процесів виступали видатні особистості. Чільне місце в становленні українського театру та в піднесенні його на найвищий рівень театрального мистецтва належить М. Старицькому та М. Лисенку. Схожість поглядів на шляхи розвитку національного театру та плідна співпраця з М. Лисенком протягом досліджуваного періоду зумовили музичну спрямованість майже всієї драматургічної і сценічної творчості М. Старицького в майбутньому.

Аналіз актуальних досліджень. Хоча вивчення творчості М. Старицького було започатковане ще в кінці XIX ст. і продовжувалось у XX ст., проте науковці оцінювали переважно його літературний доробок, у тому числі в жанрі драматургії. Щодо театральної (режисерської та антрепренерської) діяльності М. Старицького, то її глибоке, всебічне, неупереджене дослідження почалося лише в останні десятиліття. Різні його аспекти висвітлювали театрознавці П. Кравчук [8], А. Лягушенко [10], Р. Пилипчук [12], Ю. Станішевський [15] та музикознавці Л. Архимович [1], О. Гранат [2], М. Загайкевич [3], О. Ізваріна [4; 5], О. Шреєр-Ткаченко [20], О. Шубравська [21].

Мета статті – аналіз спільної діяльності М. Старицького та М. Лисенка зі створення музично-драматичних вистав в аматорському гуртку в Києві й вивчення впливу плідної співпраці з М. Лисенком протягом досліджуваного періоду (1871–1882 рр.) на спрямування майже всієї драматургічної та сценічної творчості М. Старицького в майбутньому, що, у свою чергу, стало одним із чинників формування жанрово-стильових особливостей українського театру.

Виклад основного матеріалу. Після закінчення університету М. Лисенко та М. Старицький не залишили спільної творчої діяльності, розпочатої ще в студентські роки. Тож коли вони знову опинилися в Києві, то стали ініціаторами об'єднання київських аматорів театрального мистецтва вже поза межами університету: від 1871 р. почав діяти домашній театр, вистави якого відбувалися в помешканні великих шанувальниць театру і музики сестер Марії та Софії Ліндфорс. Наступного 1872 р. на його основі було організовано перший музично-драматичний гурток міста Києва, що розгорнув широку виконавську діяльність. До складу гуртка входили такі діячі української культури, як П. Чубинський, М. Драгоманов, Л. Марковський, Д. Багалій, О. Русов. Прем'єрними спектаклями цього гуртка були одноактна п'єса

російського драматурга П. Ободовського «Боярское слово, или Ярославская кружевница» та оперета «Чорноморці». Вистава відбулася у 5 грудня 1872 р. у великій залі приватного помешкання сестер Ліндфорс – Марії Федорівни і Софії Федорівни (пізніше – Русової), що містилося на вулиці Фундуклеївській (тепер – Б. Хмельницького) навпроти міського театру.

Оперету «Чорноморці» М. Старицький переробив із «малоросійської опери» Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані». М. Лисенко написав музику, що була пройнята народнопісними мотивами. Усю режисерську працю з аматорами здійснював М. Старицький. Для того, аби забезпечити постановку такого музично-драматичного жанру, як оперета – йдеться про «Чорноморці» – режисерові потрібні були виконавці, які б мали не лише акторські здібності, а й володіли майстерністю співаків, як сольних, так і хорових. Тож «... скоро у великій залі панночок Ліндфорс залунали молоді, веселі голоси. ... Скільки молодого завзяття, веселощів вибухало на сих репетиціях, коли шановний режисер М. П. Старицький, покручуючи вуса, навчав так щиро кожного якнайкраще виконати свою чи велику, чи маленьку роль, аби усе суцільне враження було забезпечено» [14, с. 150].

Щодо російської п'єси «Боярское слово», то вона складалася з нечисленної кількості дійових осіб, і там не було хору. Тож п'єса П. Ободовського не викликала такої зацікавленості, як «Чорноморці». Їхній успіх був таким великим і беззаперечним, що стимулював ініціаторів постановки «закласти постійний артистичний гурток, утворити технічну комісію для найкращого улаштування вистав», і виставляти вони планували переважно україномовні п'єси. Однак український репертуар на той час був надзвичайно обмежений. Л. Ф. Стеценко зазначає, що на початок 1870-х років «... українська драматургія, за даними відомого бібліографа М. Комарова, вже мала 132 п'єси. Проте тільки деякі з них («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці» «Шельменко-денщик», «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм») належали до справді мистецьких творів і складали нечисленний тоді «золотий фонд» української драматургії. Решта п'єс не витримувала жодної критики і не привертала уваги антрепренерів. Навіть такі, як «Сава Чалий» і «Переяславська

ніч» М. Костомарова, «Чорноморский побит на Кубані» Я. Кухаренка і «Чари» К. Тополі, що підносилися над десятками інших драм і комедій, не були поставлені в жодному театрі через свою сценічну недосконалість» [18, с. 329–330]. Оскільки обмежений український репертуар заганяв театралів у «глухий кут», М. Старицький узявся до драматургічної творчості. Він добре розумів, що лише словесних засобів недостатньо для того, аби достовірно відтворити весь колорит українського життя, тому він активно вводить до своїх творів музичні елементи, як фольклорні, так і авторські. Завдяки орієнтації на музичну творчість М. Лисенка та режисерську діяльність М. Старицького в аматорському гуртку під їх керівництвом виразно виявляється музично-драматичне спрямування і переважання у репертуарі жанрів музичного театру – музичної драми, музичної комедії, оперети, опери, водевілю. Так, перший із оригінальних творів М. П. Старицького – написаний 1872 р. широковідомий водевіль на одну дію «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», був дозволений до вистави цензурою у квітні 1873 р. Того ж таки року водевіль був поставлений на домашній сцені в будинку Ліндфорсів у Києві аматорським гуртком під керівництвом автора.

В основу сюжету п'єси «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицький поклав анекдотичний, але дуже характерний конфлікт між двома українськими панками, взятий, як зазначено у виданні 1890 року, «зі старої події». Художня сила цього водевілю, звичайно, не в сюжетній основі, а в цілій, хоч і невеликій системі колоритних образів; крім того, вдале використання українського пісенного та розмовного фольклору надає реалістичному творові цікавого, дотепного характеру.

Великий успіх вистав та популярність гуртка спонукають М. Лисенка та М. Старицького до створення повномасштабного полотна. Вершиною спільної творчості цих майстрів у досліджуваний період (1871–1882) стала оперета «Різдвяна ніч», написана на основі оповідання М. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Як згадує С. Русова, «...в талановитих руках Старицького усяка праця горіла, і за дуже короткий час лібрето було виготовлено, але не так скоро могла посуватися творча робота Лисенка. ...Ціле літо пішло на се, і восени розпочали знов розучувати «Різдвяну ніч». ...до режисерства на

допомогу Старицькому запрохано було Павла Платоновича Чубинського. З двома режисерами, звісно, добра вистава була забезпечена, але скільки виникало тут конфліктів, гумористичних подій між обома режисерами і артистами: один вимагає, щоб Оксана в нестямі, побачивши Вакулу, стояла на скрині – і покорно весела завше Ольга Олександрівна [Лисенко] легенько скакала на стіл, що мав бути замість скрині; другий режисер, навпаки, вважав це неможливими ефектами і ховав красуню в гущу хористів; один додавав Солосі занадто грівуазности, другий давав їй якусь поважну витриманість. Але усі ці конфлікти, суперечки не впливали на загальний захоплений настрій, а лише додавали жвавості...» [14, с. 151]. Більше того, підготовці вистави «Різдвяна ніч» надавалося широкої громадської уваги: на репетиції приходили не лише учасники вистави, а й поважні вчені, історики, етнографи, які робили авторам зауваження щодо окремих текстів, побутових деталей і звучання музичних номерів.

Прем'єра оперети «Різдвяна ніч», що відбулася 15 лютого 1873 р. (і повторена 17 лютого 1873 р.) на домашній сцені сестер Ліндфорс, стала видатним явищем в українському літературно-мистецькому житті. Оскільки помістити усіх охочих ознайомитись з цією, за висловом очевидців, «грандіозною», виставою у приватному помешканні не було просто фізичної можливості, то у М. Старицького та О. Русова виникла ідея показати «Різдвяну ніч» на великій сцені міського театру. Драматург вирішив удосконалити двоактну оперету: він розширив її текст у п'ятиактну музичну комедію, увівши в неї окремих актів з персонажем Пацюком. Один із учасників постановки, виконавець ролі першого парубка Орест Іванович Левицький (визначний знавець української історії й побуту) у листі до своєї нареченої С. Яценко від 29 грудня 1873 р. після однієї з репетицій писав: «Був я сьогодні в театрі. У нас, бач, тепер аж голова у кожного ходором ходить, бо всі ми по шию влізли в іскуство, або, як у нас кажуть, – “заласся”. Пробі із шкури лізем, щоб поставити на велику сцену наше чадо – “Різдвяну ніч”. Тепер цю “Різдвяну ніч” переробили протів торішнього; зробили з неї настоящу велику оперу у чотирьох діях, додали до неї таку музику, що справді, як ми себе розважаємо, що такої музики ще й зроду на світі не було. Той же Лисенко написав

таку музику у цім кусочкові, яку справді не можна рівнодушно слухати» [18, с. 330].

Показ «Різдвяної ночі» на сцені Київського міського театру відбувся у першій половині січня 1874 р. Подія не залишилася поза увагою тодішньої київської преси, яка характеризувала виставу як таку, що йшла в етнографічно-достовірному оформленні, а в постановці виконували ролі аматори, з якими над музично-вокальними епізодами довго й наполегливо працював сам М. Лисенко. Режисура М. Старицького відзначалася рисами професіоналізму.

О. І. Левицький у листі до С. Яценко від 23 лютого 1874 р. писав про прем'єру музичної комедії «Різдвяна ніч»: «Пройшла вона, наша голубка новорожденна, так удачно і щасливо, як гадати було трудно. Цілих 4 представлений було, і всі вони мали громадний успіх. Зроду не видано, щоб коли публіка київська приходила в таке одушевлення, як тоді. За три-чотири дні до спектакля не можна було ні за які гроші достати білета в великому театрі... А що робилось в театральній залі во врем'я спектаклів, то й розказати не можна. Бувало таке, що публіка чисто сходила з ума, приходила в такий екстаз, що ламала стулья в театрі, заставляючи повторяти яке-небудь місце...» [9, с. 331]. Як згадували очевидці «Різдвяної ночі», вистава вражала мальовничістю, злагодженим виконавським ансамблем, життєвою правдивістю побутово-етнографічних деталей та всього декораційного оформлення. Аби досягти етнографічної достовірності, із багатой колекції збирача української старовини В. Тарновського було використано «запорозьке вбрання, зброю, сідло, килими, посуд і все, що потрібне було, щоб прибрати хату Пацюка» [7, с. 191].

Життєво-мистецького колориту виставі надавали мальовничі масові народні сцени. З погляду акторського виконання «Різдвяна ніч» була поставлена бездоганно, хоч виконавцями були аматори (окрім С. Габеля), однак усі вони – дуже талановиті й освічені люди, квіт української інтелігенції: Чуб – Василь Новицький, Оксана – Ольга Лисенко, Вакула – Олександр Русов, Одарка – Надія Булах, дяк – Антон Матвеев. Загальні симпатії глядачів завойовувала Ольга Лисенко (перша дружина М. Лисенка) у ролі красуні Оксани: «Здавалося, що власне таку полтавську дівчину-“чарівниченьку” уявляв собі Гоголь, малюючи постать Оксани в “Ночи перед

Рожеством”: надзвичайна краса, чарівний погляд карих очей, зальотний усміх, знадливість усього поводитіння химерної вродливиці! Власне такою вродливицею була Ольга Олександрівна, така принада була в кожному її рухові! Здавалося, що за таку Оксану сердешний Вакула дійсно міг “і чортові душу віддати!”» – згадувала О. Пчілка [13, с. 90].

Важливу роль у створенні загального враження від вистави відігравав хор. З хористами ретельно і наполегливо працював М. Лисенко. Хоча учасниками хору були переважно студенти і семінаристи і хор був численний – налічував понад 50 осіб, проте він був прекрасно зіспіваний і демонстрував дуже високий виконавський рівень. «Лисенків хор виявляє таку солідну школу, техніку й дисципліну, що його не можна вже вважати за аматорський хор. З таким хором не страшно виставити хоч яку оперу», – стверджував після постановки “Різдвяної ночі” диригент Київської опери І. К. Альтані» [7, с. 224]. Як зазначає М. Загайкевич, «провідна роль і високий рівень хору в одній з перших українських музичних постановок – явище знаменне. Це було вагоме утвердження особливостей національної оперної школи, і її прагнення зобразити народні маси, тяжіння до розгорнутих і дійових хорових сцен» [6, с. 312]. Загальна тональність звучання «Різдвяної ночі» відповідала тонкому гоголівському сміхові та мала гумористичне забарвлення. Автори постановки щасливо уникали фарсу і буфонадного натуралізму. М. Старицький у спогадах про М. Лисенка писав, що музична комедія «...“Різдвяна ніч” пройшла блискуче, чи краще сказати, сприйнята була публікою з неймовірним ентузіазмом...» [17, с. 53].

Про цей період спільної діяльності М. Старицького і М. Лисенка залишила свідчення і С. Тобілевич – друга дружина Івана Карповича Тобілевича (І. Карпенка-Карого): «...То був щасливий час їхньої спільної діяльності – 1872 рік, про який мені розповідала О. П. Косач (тобто Олена Пчілка). <...> Саме в цей час Старицький утворив у Києві драматичний аматорський гурток. Від Михайла Петровича я чула, що, дійсно, аматорський гурток зазнав такої слави, що всі учасники його і керівництво вирішили працювати далі і перетворити його на справжню трупу». А свідок тих подій Олена Пчілка підкреслювала, що перша постановка «Різдвяної ночі» на великій

оперній сцені – се було справді велике свято. Згодом, 1882 року, подивившись прем'єру вже опери «Різдвяна ніч» у Харкові, куди вони їздили з авторами М. Лисенком і М. Старицьким, вона напише: «Оперні артисти не “провалили” опери... “Не провалили”... Але в мене все ворухиться в думці той спогад: яка була прекрасна Оксана (дружина Лисенка О. Коннор-Лисенко), які чудові були інші виконавці в “Різдвяній ночі”, коли вона йшла тоді в Києві, ще оперетою...» [19, с. 35].

Наведемо ще одне принципово важливе для нашого дослідження свідчення Л. Кобилянського: «Спектаклі “Різдвяної ночі” викликали в Києві велику сенсацію ... українське свідоме громадянство і українська молодіж святкували велике свято, бо розуміли, що в історії культурного відродження української нації сталася подія великої ваги й великого значення – народилася національна українська опера!» [7, с. 194].

Успіх «Різдвяної ночі» сприяв продовженню драматургічної діяльності М. Старицького. 1875 року вдруге він перероблює для сцени своїх «Чорноморців» (за п'єсою Я. Кухаренка), які виставляють у Біржовому залі. Він розширює свої творчі масштаби і пише велику драму під назвою «Не так склалося, як жадалося», яка була надрукована під назвою «Не судилося».

Але весь процес розвитку українського театру і, зокрема, діяльність аматорського драматичного гуртка пригальмовується 1876 р., коли на підставі Емського указу було заборонено будь-які вистави або концертні виступи українською мовою. Що ж стосується «драматичного гуртка у Ліндфорсів», то він припинив свою діяльність ще раніше – 1874 року, коли дирекція міського театру в Києві змушена була відмовити українським аматорам у подальших виступах на сцені. До того ж з'явилася об'єктивна причина: Микола Віталійович Лисенко з дружиною Ольгою Олександрівною подався до Санкт-Петербурга для продовження навчання у консерваторії (1874–1876).

Усупереч несприятливим обставинам М. Старицький продовжує писати, зокрема: «завершує два нові драматичні твори, притому обидва за прозою М. Гоголя – лібрето до опер М. Лисенка «Тарас Бульба» (1880) і «Утоплена» (1880)» [11, с. 204], закінчує працю над оригінальною драмою на тему кохання панича з селянською дівчиною «Не судилось» (1881), про яку вже говорилося вище, та разом з М.

Лисенком за творами М. Гоголя створює оперету «Сорочинський ярмарок» (1883). Щоправда сценічна реалізація цих опер була здійснена не відразу, оскільки лібретист М. Старицький працював значно швидше, ніж композитор М. Лисенко. «Утоплена» вперше була показана 26 жовтня 1884 р. в Харкові українською професійною трупю під керівництвом М. Старицького; а робота над музикою до опери «Тарас Бульба» була завершена лише 1890 р.

Згадуючи про цей період (від 1876 до 1881 рр.), Людмила Старицька-Черняхівська відзначила: «...прилюдних вистав неможливо було організувати, тож створили вистави для тісного кола глядачів. Однією з таких вистав була вистава “Гамлет” В. Шекспіра українською мовою, в перекладі батька. Було це в 1878 році. Відбулася вистава вперше в помешканні М. В. Лисенка, вдруге в будинку О. Я. Кониського. Виставляли не всю трагедію, а тільки три сцени – сцену Гамлета з матір’ю, сцену божевілья Офелії, відому сцену Полонія з Лаертом і Офелією і монолог “Жити чи не жити?”. Я добре пам’ятаю ту виставу – вона на мене справила велике враження» [16, с. 69]. Олена Пчілка назвала постановку «Гамлета» В. Шекспіра в українським перекладі М. Старицького «видатним явищем артистичного життя подружжя Лисенків» й уточнила, що «...музику до співів Офелії та ще до кількох номерів тієї трагедії написав М. Лисенко. Музика та, особливо до співів Офелії, була дуже гарна, поетична» [13, с. 95].

Висновки. Незважаючи на короткочасне існування, перший музично-драматичний гурток під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка відіграв значну роль у становленні національного театру. Він викликав пожвавлення інтересу до українських вистав, сприяв піднесенню акторської, вокальної, режисерської та диригентської майстерності на найвищий рівень світового театрального мистецтва і став провісником появи українського професійного театру. Вже у цьому гуртку М. Старицький яскраво заявляє про себе як драматург, лібретист, режисер музичної драматургії, блискучий організатор і керівник театрального процесу, а М. Лисенко – як талановитий композитор, піаніст і диригент. Результати дослідження діяльності аматорського гуртка під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (у період 1871–1882 рр.) дають підстави стверджувати, що завдяки

природній музичній обдарованості та творчій співпраці з М. Лисенком М. Старицький у своїй подальшій драматургічній і сценічній творчості орієнтується переважно на музичний репертуар, закладаючи тим самим підвалини музично-драматичного напрямку в українському театрі.

Перспектива подальшого розвитку теми. Подальші дослідження в межах обраної теми мають значні дослідницькі перспективи. Так, важливим вбачається вивчення спільної діяльності М. Старицького та М. Лисенка над сценічною реалізацією оперних творів у першому українському професійному театрі (1883–1885) та в музично-драматичному театрі під керівництвом М. Старицького (1885–1891).

ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л. Українська класична опера: історичний нарис / Л. Архимович. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 319 с.
2. Гранат О. Б. Витоки українського музично-драматичного театру / О. Б. Гранат // Культура і сучасність: альманах / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтва. – К., 2009. – № 1. – С. 90–94.
3. Загайкевич М. П. Українська музична культура / М. П. Загайкевич // Історія української культури. – К. : Наук. думка, 2005. – Кн. 2. – Т. 4. – С. 207–284.
4. Ізваріна О. М. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини XIX – першої третини XX століття : монографія / Олена Миколаївна Ізваріна. – К. : НАКККиМ, 2011. – 236 с.
5. Ізваріна О. М. Інценування оперних творів українських композиторів першої чверті XX ст. / О. М. Ізваріна // Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартальний наук. журнал. – 2012. – № 2. – С. 360–366.
6. Історія української музики : в 6 т. – Т. 2 // Т. П. Булат, О. С. Олійник, А. К. Терещенко. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 223–321.
7. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка (з приводу перших роковин смерті батька української музики) / Люцій Кобилянський // Микола Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 185–224.
8. Кравчук П. Михайло Старицький – режисер / Петро Кравчук // Наук. вісник: зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2012. – С. 195–216.
9. Лист О. І. Левицького до С. Яценко // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 330–331.
10. Лягушенко А. Михайло Старицький – видатний організатор театральної справи / Андрій Лягушенко // Науковий вісник / Київ. нац. ун-т театру, кіно і

телебачення. – Київ, 2012. – Вип. 10. – С. 217–225.

11. Новіков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія / Анатолій Новіков. – Харків : Сага, 2011. – 408 с.

12. Пилипчук Р. Я. Театр в Україні / Р. Пилипчук // Історія української культури : у 5 т. – Київ, 2001. – Т. 3. – С. 1006–1028.

13. Пчілка О. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки) / Олена Пчілка // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – Київ, 2003. – Т. 1. – С. 90–95.

14. Русова С. Спомини про перший театральний гурток у Києві / Софія Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 150–151.

15. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю. О. Станішевський. – К. : Наук. думка, 1982. – 305 с.

16. Старицька-Черняхівська Л. М. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) / Людмила Старицька-Черняхівська // Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – Київ : Наук. думка, 2000. – С. 630–740.

17. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка / Михайло Старицький // М. В. Лисенко у спогадах сучасників [упоряд. О. Лисенко, ред. та коментарі Р. Пилипчука]. – К. : Музична Україна, 1968. – 153 с.

18. Стеценко Л. Ф. Драматургія М. П. Старицького / Л. Ф. Стеценко // Історія української літератури : у 8 т. [ред. колегія: В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін.]. – К. : Наук. думка, 1969. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 327–359.

19. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. – 476 с.

20. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики [заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко]. – К. : Муз. Україна, 1969. – 588 с.

21. Шубравська О. Ідейно-естетичні функції пісні в п'єсах М. П. Старицького / О. В. Шубравська // Нар. творчість та етнографія. – 1990. – № 6. – С. 55–62.

REFERENSEC

1. Arkhymovych L. Ukrainska klasychna opera: istorychnyi narys / L. Arkhymovych. – K. : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury, 1956. – 319 s.

2. Hranat O. B. Vytoky ukrainskoho muzychno-dramatychnoho teatru / O. B. Hranat // Kultura i suchasnist: almanakh / Derzh. akad. ker. kadriv kultury i mystetstva. – K., 2009. – № 1. – S. 90–94.

3. Zahaikevych M. P. Ukrainska muzychna kultura / M. P. Zahaikevych // Istoriiia ukrainskoi kultury. – K. : Nauk. dumka, 2005. – Kn. 2. – T. 4. – S. 207–284.

4. Izvarina O. M. Ukrainske operne mystetstvo v istorii natsionalnoi khudozhnoi kultury druhoi polovyny KhKh – pershoi tretyny KhKh stolittia : monohrafiia / Olena Mykolaivna Izvarina. – K. : NAKKKiM, 2011. – 236 s.

5. Izvarina O. M. Instsenuvannia opernykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv pershoi chverti KhKh st. / O. M. Izvarina // Visnyk Derzh. akademii kerivnykh

kadriv kultury i mystetstv: shchokvartalnyi nauk. zhurnal. – 2012. – № 2. – S. 360–366.

6. Istoriiia ukrainskoi muzyky : v 6 t. – T. 2 // T. P. Bulat, O. S. Oliinyk, A. K. Tereshchenko. – K. : Naukova dumka, 1989. – S. 223–321.

7. Kobylianskyi L. Spomyny pro M. V. Lysenka (z pryvodu pershykh rokovyn smerty batka ukrainskoi muzyky) / Liutsii Kobylianskyi // Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv. – K. : Muz. Ukraina, 2003. – T. 1. – S. 185–224.

8. Kravchuk P. Mykhailo Starytskyi – rezhyser / Petro Kravchuk // Nauk. visnyk: zb. nauk. prats / Kyiv. nats. un-t teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. – K., 2012. – S. 195–216.

9. Lyst O. I. Levytskoho do S. Yatsenko // Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv : u 2 t. – K. : Muz. Ukraina, 2003. – T. 1. – S. 330–331.

10. Liahushchenko A. Mykhailo Starytskyi – vydatnyi orhanizator teatralnoi spravy / Andrii Liahushchenko // Naukovyi visnyk / Kyiv. nats. un-t teatru, kino i telebachennia. – Kyiv, 2012. – Vyp. 10. – S. 217–225.

11. Novikov A. Ukrainska dramaturhiia y teatr: vid naidavnishykh chasiv do pochatku KhKh st. : monohrafiia / Anatolii Novikov. – Kharkiv : Saha, 2011. – 408 s.

12. Pylypchuk R. Ya. Teatr v Ukraini / R. Pylypchuk // Istoriiia ukrainskoi kultury : u 5 t. – Kyiv, 2001. – T. 3. – S. 1006–1028.

13. Pchilka O. Mykola Lysenko: zhyttia i pratsia (spohady i dumky) / Olena Pchilka // Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv : u 2 t. – Kyiv, 2003. – T. 1. – S. 90–95.

14. Rusova S. Spomyny pro pershyi teatralnyi hurtok u Kyievi / Sofiia Rusova // Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv : u 2 t. – K. : Muz. Ukraina, 2003. – T. 1. – S. 150–151.

15. Stanishevskyi Yu. O. Rezhysura v suchasnomu ukrainskomu muzychnomu teatri / Yu. O. Stanishevskyi. – K. : Nauk. dumka, 1982. – 305 s.

16. Starytska-Cherniakhivska L. M. Dvadsiat piat rokiv ukrainskoho teatru (Spohady ta dumky) / Liudmyla Starytska-Cherniakhivska // Starytska-Cherniakhivska L. Vybrani tvory. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. – Kyiv : Nauk. dumka, 2000. – S. 630–740.

17. Starytskyi M. Do biohrafii M. V. Lysenka / Mykhailo Starytskyi // M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv [uporiad. O. Lysenko, red. ta komentari R. Pylypchuka]. – K. : Muzychna Ukraina, 1968. – 153 s.

18. Stetsenko L. F. Dramaturhiia M. P. Starytskoho / L. F. Stetsenko // Istoriiia ukrainskoi literatury : u 8 t. [red. kolehiia: V. S. Buriak, O. Ye. Zasenka ta in.]. – K. : Nauk. dumka, 1969. – T. 4. – Kn. 2. – S. 327–359.

19. Tobilevych S. Moi stezhky i zustrichi / Sofiia Tobilevych. – K. : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1957. – 476 s.

20. Shreier-Tkachenko O. Istoriiia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky [zah. red. O. Shreier-Tkachenko]. – K. : Muz. Ukraina, 1969. – 588 s.

21. Shubravska O. Ideino-estetychni funktsii pisni v piesakh M. P. Starytskoho / O. V. Shubravska // Nar. tvorchist ta etnohrafii. – 1990. – № 6. – S. 55–62.

УДК 78.071 (477.54-25)

Плющенко М.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ВЕКТОРИ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА НАЗАРЕНКА: ВІД ВИКОНАВСТВА ДО КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Плющенко М. Ю. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської інтерпретації. У статті вперше в українському музикознавстві запропоновано визначення критеріїв аналізу творчості відомого українського музиканта-баяніста Олександра Івановича Назаренка у розмаїтті її проявів. Розглядаються такі напрямки його професійної діяльності як виконавство, диригування, композиція, педагогіка у динаміці взаємодії – від виконавської до композиторської інтерпретації, від сольного концертування та керівництва оркестрами народних інструментів до складання авторських та двоавторських творів – оригінальних композицій і переробок чужої музики, які поповнюють сучасний репертуар як окремих виконавців так і виконавських колективів. Виявлено композиторські принципи О. Назаренка, що домінують у його творчості як результат усіх її напрямків.

Ключові слова: виконавство, композиторська творчість, перекладення, транскрипція, критерії та принципи творчості.

Плющенко М. Ю. Векторы творчества Александра Назаренко от исполнительства к композиторской интерпретации. В статье впервые в украинском музыковедении предложено определение критериев анализа творчества известного украинского музыканта-баяниста Александра Ивановича Назаренко в разнообразии ее проявлений. Рассматриваются такие направления его профессиональной деятельности как исполнительство, дирижирование, композиция и педагогика во взаимодействии, динамика которой следует от исполнительской к композиторской интерпретации, от сольного концертирования и руководства оркестрами народных инструментов к составлению авторских и двоавторских произведений – оригинальных композиций и переделок чужой музыки, которые пополняют современный репертуар как отдельных исполнителей так и исполнительских коллективов. Выявлены композиторские принципы А. Назаренко,

доминирующие в его творчестве как результат всех ее направлений.

Ключевые слова: исполнительство, композиторское творчество, переложение, транскрипция, критерии и принципы творчества.

Pliushchenko M. Yu. The oeuvre vectors of Alexander Nazarenko from artistic performance to the composer's interpretation. In the article, for the first time in Ukrainian musicology, a definition of criteria for the analysis of the creativity of the famous Ukrainian musician-bayan player Alexander Ivanovich Nazarenko was suggested in the variety of its manifestations. We consider such directions of his professional activity as artistic performance, conducting, composition and pedagogy in interaction, the dynamics of which follows from performance to composer interpretation, from solo concertation and conducting of hillbilly bands to the compilation of author's and two-authored works – original compositions and orchestrations of other's music, which replenish contemporary repertoire of both singers and performance groups. We also analyze here the A. Nazarenko's composer's principles prevailing in his oeuvre as a result of all its directions. Let's summarize each one.

Being a brilliant concert artist, A. Nazarenko was a soloist of the Kharkiv Regional Philharmonic, a participant in international festivals and concerts on Republican radio and television. He is the first performer of the works not only of his teacher (V. Podgornyi), but also of the works of F. Bogdanov, A. Zhuk, V. Bibik. It is the executive practice of A. Nazarenko contributed to the development of his own composer's and transcriber's ideas. In order to expand his own repertoire and later - the repertoire of his students, the author selects music from the records, and begins the fruitful work of other's music arrangement – creates arrangements, transcriptions, and so forth. In addition, in performance repertoire, and now in his own teaching work, Alexander Nazarenko pays much attention to the popularization of the music of the Kharkiv composers.

As for the pedagogical field of A. Nazarenko's oeuvre, it should be noted that his outstanding teacher – a representative of the Kharkiv bayan school – V. Podgornyi and his followers – in the development of the sound expressive bayan system, they relied on the violin manner of sound extraction. The representative of the Kyiv bayan school – L. Gorenko, whose name is associated with the opening of the bayan class in Kharkiv Music Institute (1951) began from the specifics of piano recovery. A. Nazarenko, being a student of V. Podgornyi, continues the first tradition. At summarizing the Nazarenko's students impressions, the following characteristics of the educational activities of the musician can be distinguished: extending the instrument paint palette, subjecting the artistic content of music to the artistic performance of the play, the striving for the multiplicity of bayan and accordion expression (simulation of orchestral groups or individual instruments), the perspicuity of the articulation and the removal of the instrument from the everyday perception of the play («harmonica» play). Another important pedagogical principle of A. Nazarenko is the enhancement of the technical

capabilities of the performer (the strength and dexterity of fingers, the development of the various tricks of the controlled windbags drive).

Another area of A. Nazarenko's activity is related to his conductor practice. For his creative life, he was able to become the leader and mentor of many collectives, and now his conductor's work is closely linked to the Bayan Orchestra of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, established as early as in 1993. The orchestra's repertoire consists of both academic and entertainment works. But it is undeniable that the unique flavor of this collective is the involving in the repertoire of the author's opuses of A. Nazarenko. Here are some features of the musician's creative approach to work with the collective. For example, he imagines the orchestral groups similarly to the symphonic orchestra. For instrumentation symphonization, Alexander Nazarenko often includes instruments of the symphonic orchestra – violin, tromba, timpano and others. The oboe and the flute are present in the orchestra permanently. Among the musicians' demands to the orchestra participants are the expressiveness of the parties, the performance of all the dynamic nuances, and well coordinated communication in the ensemble (picking up roll-calls, the «hearings» of the partner). The orchestra also pays great attention to the tonality of other instruments (diversity of violin dashes and techniques, such as violin pizzicato, imitation of organic legate, etc.).

The composer's vector of Nazarenko's oeuvre is represented both by creation of his own opuses and by orchestrations, fantasies, and transpositions for bayan and accordion, in which the musician arranges the music of other writers. It is notable that the area of the others' works orchestration is very common in the oeuvre of the Kharkiv musician. They can be differentiated by such groups according to the source of arrangement: instrumental arrangements and fantasies of folk and entertainment songs, and arrangement of entertainment and academic instrumental works. The unifying factor of these groups of works are the key features of the composer's style of A. Nazarenko – an extraordinary virtuosity that has undoubtedly been influenced by the performance talent. In the presence of expressive melodic thematism, the musician prefers a complex polyphonized texture, in which several melodic lines and even strata forming colorful harmonies and multichannel chording structures intertwine. This leads to a rich orotund facture.

It should be noted that Alexander Nazarenko's coming into being as composer and music transcriber began with a simple representation of piano works in which he still has little intruded in the text. Further, during the creative evolution and exploration, the musician began to lean toward transcriptions with modification of the material, with the enrichment of harmony, texture, and the form towards its complication. The main task of the Kharkiv artist's transpositions and transcriptions is extending the musicians' view and their performance repertoire. One of the evidence of the recognition and popularity of A. Nazarenko's works is their involvement in the repertoire by many musicians.

So, among the author's main principles, which he follows in the process of creating

the transpositions and transcriptions, there are three different methods of musical material arrangement: 1) the desire to reproduce the style of the original work; 2) search for new intonation, harmony, counterpoints capable of adding new content to the source; 3) introduction of new facture solutions in the original text that reinforce the expressiveness, in particular, of the instrument's virtuosity.

Key words: artistic performance, composer's oeuvre, transposition, transcription, oeuvre criteria and principles.

Постановка проблеми. Вибір теми даної статті зумовлений необхідністю розкриття різних векторів творчості відомого українського баяніста, диригента, композитора і педагога – Олександра Івановича Назаренка, що не отримали достатнього висвітлення в сучасному українському музикознавстві. Вивчення кожного з творчих векторів діяльності музиканта створює необхідність подальшого їх окремого розгляду. Так, наприклад, педагогічний напрямок діяльності харківського музиканта можна розглянути з точки зору як діалектики розвитку баянно-акордеонної школи Харкова, так і як самостійну сферу творчості. У ланцюжку розвитку цієї школи, відомо, що її засновник Л. Горенко опирався на фортепіанну манеру гри, його учень – В. Подгорний – відштовхувався більше від скрипкового звучання, а учень В. Подгорного – О. Назаренко, вочевидь, увібрав обидва принципи гри на баяні та акордеоні й, таким чином, став черговою ланкою в розвитку харківської школи виконавства на народних інструментах. Отже, актуальність теми засвідчує пропонована аналітика творчого доробку талановитих українських митців.

Мета статті – виокремлення векторів діяльності Олександра Назаренка в аспекті визначення критеріїв її аналізу.

Аналіз останніх публікацій за темою. За останній час актуалізувалися питання пов'язані з генезою та подальшим розвитком українського баянно-акордеонного мистецтва. Вони здобули своє висвітлення у різноаспектних зрізах: чи то виконавська творчість, чи то репертуарна політика, особливості становлення регіональних шкіл, аналіз творчості окремого митця і т. п. Зокрема, питання творчості, її жанрової специфіки у представника харківської школи О. Назаренка епізодично розглядаються в роботах Ю. Дяченка [2], Н. Костенко, Л. Мандзюк, Ю. Ніколаєвської [3], С. Пташенка [5], І. Снедкова [7].

Виклад основного матеріалу. Олександр Іванович Назаренко – авторитетний харківський музикант-баяніст, заслужений діяч мистецтв України, професор (1992), член національної всеукраїнської Музичної спілки, а також видатний педагог, виконавець та диригент. Він широко відомий в Україні та за її межами не тільки як автор оригінальних баянних опусів, але і як творець транскрипцій та обробок для баяна і акордеона, а також для оркестру баяністів. У 1962 році О. Назаренко закінчив ХІМ імені І. П. Котляревського по класу баяна у видатного українського музиканта, професора В. Я. Подгорного та по класу диригування – у професора К. Л. Дорошенка. З 1961 року він викладає у Харківському музичному училищі, з 1967 року і по сьогоднішній день являється викладачем класу баяна та акордеона ХІМ (зараз ХНУМ) імені І. П. Котляревського, а також читає курс «інструментування» для студентів університетської кафедри народних інструментів України. Як бачимо, у творчості Олександра Івановича яскраво представлені кілька напрямків професійної діяльності – виконавство, педагогіка, диригування та композиція.

Як блискучий концертний виконавець він був солістом Харківської обласної філармонії, учасником міжнародних фестивалів «Баян та баяністи» 1988 і 1998 років у місті Москва, концертів на республіканському радіо та телебачення. Результатом такої активної концертної сторінки життя українського музиканта стали фондові записи на Українському радіо (зокрема, відомий Вальс із опери «Війна та мир» С. Прокоф'єва у авторському перекладенні). Характеризуючи стильові аспекти гри харківського митця, сучасники звертають увагу на артикуляційно-штрихову культуру. Зокрема, його колега І. Снедков відзначає, що «...виконавська чарівність музиканта ґрунтується на вишуканій манері звуковидобування (звідси – випуклість, рельєфність фактурних планів). Це легкість, витонченість, невимушеність, гнучкість виконання. При цьому технічна сторона і віртуозний блиск не затуляють глибини і змісту музики» [7, с. 22]. У виконавському репертуарі, а зараз у власній викладацькій роботі, Олександр Іванович багато уваги приділяє популяризації музики харківських композиторів, адже сам є першим виконавцем творів не тільки свого викладача (В. Подгорного), але також і творів Ф. Богданова, О. Жука, В. Бібіка. В якості виконавця-соліста брав участь у авторських концертах відомих

харківських композиторів – К. Ковача, Г. Фінаровського, Н. Юхновської. У 1964, 1982, 1987 роках він також виступав на Пленумах композиторів України.

З бесіди з музикантом стало відомо, що на початку свого творчого шляху він дуже багато творів підбирав по слуху з платівок, що явилось для нього своєрідною творчою майстернею. Таким чином багато п'єс музикант взяв із репертуару тріо Бориса Векслера. Про це сам Олександр Іванович говорить наступне: «Тріо Векслера робили записи на гнучких платівках. Я з них підбирав і записував їхні твори (“Молдавські ескізи”, “Іспанське болеро” з к/ф “Карнавальна ніч”). По прийому та по реакції публіки я відчував, що це дійсно своєчасно, життєво і хвилює слухача» (з інтерв'ю автору статті. – М.П.). Зі слів музиканта, дізнаємося, що саме виконавська практика сприяла розвитку його власних композиторських і транскрипторських ідей: «...я працював у філармонії і солістом, і акомпаніатором. Мене запрошували на концерти, тоді й виникло питання пошуку репертуару. Після закінчення консерваторії у мене “в руках” були “Циганські наспіви” Сарасате, “Марш Ракоци” Ліста і т. п. Потім я зрозумів, що для простого слухача сприймати подібну музику “важко”. І почався пошук репертуару. Так, один з перших творів, який я підібрав з платівки, називається “Тремтяче листя” Пауля Норбака. Саме його я часто грав на гастролях». Доречі, відзначимо, що згодом О. Назаренко зробив транскрипцію даної п'єси.

Якщо говорити про педагогічну лінію творчості О. Назаренка, слід відмітити, що його видатний вчитель – представник харківської баянної школи – В. Подгорний та його послідовники – в розвитку звукової виражальної системи баяна спиралися на скрипкову манеру звуковидобування. Представник же київської школи баяністів – Л. Горенко, з чийм ім'ям пов'язано відкриття класу баяна в ХІМ (1951 р.), учнем якого, доречі, був В. Подгорний, відштовхувався від специфіки фортепіанного звуковидобування. О. Назаренко як учень В. Подгорного продовжує першу традицію, але вже з урахуванням інших надбань в галузі виконавства. Виконавська та педагогічна школи О. Назаренка знайшли продовження в творчій діяльності його випускників, серед яких такі талановиті музиканти, як В. Губанов, М. Сукач, П. Зуєв, Є. Іванов, В. Плужніков, Ю. Лошков, В. Кириченко, Т.

Пасічинська (Липчанська), Б. Нестеренко, А. Безрук, Ю. Дяченко та ін. Серед них – численні лауреати, а сам Олександр Іванович є діючим членом колегії журі національних та міжнародних конкурсів.

Узагальнюючи враження учнів, колег О. Назаренка та автора статті (оркестрова практика), означимо основні характерні риси педагогічної діяльності музиканта: розширення технічних можливостей виконавця (сила та рухливість пальців, освоєння різних прийомів гри, контрольоване міховедення), збагачення палітри барв інструмента, підпорядкування художнього змісту музики художнім можливостям виконавської гри, прагнення до багатогранності вираження баяна та акордеона (імітування оркестрових груп чи окремих інструментів), проникливості звуковидобування та виведення інструмента з буденності сприйняття («гармошечна» гра). Також серед педагогічних установок О. Назаренка його випускник Ю. Дяченко виокремлює наступні: «...точність інтонування музичного матеріалу, велика різноманітність артикуляційних сполучень та видів звукоутворення, гнучкість та динамізм виконання музичної фрази при загальній цілісності твору, оркестральність музичного мислення...» [2, с. 377].

Інша галузь діяльності О. Назаренка пов'язана із диригентською практикою. Він керував багатьма колективами у різні роки – студентським науково-творчим гуртком на секції народних інструментів ХІМ, ансамблем баяністів ДК ХТЗ, оркестром акордеоністів ДМШ №9. На даний момент його диригентська діяльність тісно пов'язана з Оркестром баяністів ХНУМ ім. І. П. Котляревського (створеним ще у 1993 р.), з яким він виступає в Україні та за її межами. Репертуар оркестру складають як академічні, так і естрадні твори. У числі перших назовемо музику європейських композиторів – «Курка», «Менует» і «Тамбурін» Ж. Рамо, Органна прелюдія f-moll Й. С. Баха, «Полька-піцикато» Й. Штрауса, Прелюдія d-moll С. Рахманінова, «Маленька увертюра» із балету «Лускунчик» П. Чайковського, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, «Готична сюїта» Л. Бельмана, «Маленький віденський марш» та «Прелюдія у стилі Пуньяні» Ф. Крейсlera, увертюра до к/ф «Овід» Д. Шостаковича, «Арієта» А. Скулте, «Скоморохи при дворі» В. Золотарьова. З естрадної музики – це твори західноєвропейських,

латино-американських та українських авторів – «Танго» І. Стравінського, «Ноктюрн» А. Індри, «Violentango» А. П'яццолли, «Пішла б на музики» Л. Колодуба та ін.

Виходячи з власного досвіду гри в оркестрі під керівництвом О. Назаренка, хотілося б відзначити деякі особливості творчого підходу музиканта до роботи з колективом. Так, оркестрові групи він мислить по аналогії з симфонічним оркестром. Для симфонізації складу Олександр Іванович часто включає інструменти симфонічного оркестру – скрипка (Ф. Крейслер «Прелюдія та алегро у стилі Пуньяні»), труба (Е. Рознер «Блакитний прелюд»), литаври (Д. Шостакович Увертюра до к/ф «Овод») та ін. Гобой і флейта присутні в оркестрі постійно. Серед вимог музиканта до учасників оркестру – виразність партій, виконання всіх динамічних нюансів, злагоджена комунікація в ансамблі (підхоплення перегуків, «слухання» партнера). Дійсно, важливість «музично-виконавської емпатії» є основоположним явищем в будь-якому колективі, особливо, в музичному, де «відчуття» свого партнера (партнерів) – невід'ємна частина успішного виконання будь-якого твору. М. Різоль у своєму нарисі про особливості роботи баяніста в ансамблі підкреслює, що важливо, щоб «кожен його учасник виховував у собі якості, які сприяли б спільній плідній роботі; власне я кожного виконавця має об'єднатися у колективне ми – тільки в цьому випадку ансамбль досягне певних результатів у своїй діяльності» [6, с. 41].

Велика увага в оркестрі приділяється наслідуванню тембрів інших інструментів (різноманітність скрипкових штрихів і прийомів, наприклад, скрипкового піцикато, імітація органного легато та ін.). Це й не дивно, так як можливості інструменту (баяна, акордеона) в області виражальних засобів, зокрема, тембрових імітацій, досить великі. М. Давидов відзначає, що на баяні «одні тембри імітують звучання інструменту симфонічного оркестру <...>, інші – специфічні, наприклад, вібрафон. Таким чином, сучасний баян володіє значним запасом тембрових засобів і потенційних акустичних можливостей...» [1, с. 22]. Далі автор звертає увагу на те, що «відрізняючись по динаміці від фортепіано, баян має багато спільного з духовими інструментами і зі скрипкою. Загальним з духовими є тривалість звуку, динамічна гнучкість протягом усього звучання, можливість різного атакування

і закінчення, а також деяку схожість тембру»[там само].

З діяльністю диригента пов'язана і композиторський доробок О. Назаренка, адже він поповнює репертуар оркестру своїми власними творами, серед яких – «Тихо над річкою», «Ліричний хоровод» на тему української народної пісні «Ой у гаю, при Дунаю» та ін. Практика розширення репертуару авторськими опусами і обробками йде ще від настанов викладача – В. Подгорного. Так, в інтерв'ю О. Назаренко говорить: «Коли я займався у В. Подгорного, він налаштував мене не повторювати програми, а оновлювати репертуар новими творами. Працюючи у дев'ятій музичній школі в якості керівника оркестру акордеоністів, я ставив перед собою мету робити хоча б одну нову інструментовку в рік. Серед перших таких спроб була обробка невідгадливої п'єски – “Петрушка” В. Косенка».

Композиторський вектор творчості О. Назаренка містить як у створенні власних опусів, так і обробок, фантазій, а також перекладень і транскрипцій для баяна та акордеона, в яких музикант опрацьовує музику інших авторів. Останнє являється не лише цінним вкладом в збагачення баянного репертуару, а й поштовхом до освоєння виконавцями виражального та технічного потенціалу інструмента, оскільки, як вважає О. Міщенко, «...перекладення сприяють також підвищенню професійної майстерності баяністів, спонукають їх до пошуку специфічних прийомів гри, які наближають баянне звучання до оригіналу, розширюють виражальні можливості баянного ансамблю, прилучають широку слухачську аудиторію до скарбниці музичного мистецтва» [4, с. 4].

Першу групу (оригінальні зразки) складають наступні твори: «Ноктюрн у формі вальсу», «Гра хвиль», «Елегійний вальс», «Полька», «Провінційний вальс», «Експромт», «Циганський дивертисмент», «Ретро-мозаїка». Другу групу утворюють обробки, перекладення, транскрипції та фантазії. Відзначимо, що галузь переробок чужих творів є дуже поширеною у творчому доробку харківського музиканта. Так, І. Снедков зазначає: «...діапазон творчих уподобань О. І. Назаренка досить широкий. Для своїх оригінальних транскрипцій він звертається до творів різних за стилем композиторів не тільки європейського, а й латиноамериканського континентів, яскраво відображуючи характерні стильові ознаки музики цих країн» [7, с.

21]. Твори даної групи можна диференціювати згідно з джерелом обробки – чи то народна, естрадна пісня, або цілком естрадна композиція за моделлю готового чужого авторського твору, чи за готовим академічним твором європейських композиторів:

1) інструментальні обробки та фантазії на теми народних та естрадних пісень: «Випадковий вальс» транскрипція на тему М. Фрадкіна, «Тонкая рябина» фантазія на тему російської народної пісні та ін.;

2) обробки інструментальних творів:

– естрадного напрямку: «Тремтяче листя» транскрипція вальсу П. Норбака, «Джерело» В. Харра, Танго «Будь ласка» і Танго № 2 із сюїти для двох гітар А. П'яццолли, Самба на тему С. Абреу «Тіко-тіко», «Концертна самба» на тему «Аморато» Е. Асеведо, вальс «Пушинка» Б. Тихонова, «Новелетта» на тему Р. Лагідзе, редакція обр. Л. Горенко «Їхав козак за Дунай», «Волзькі наспіви» А. Шалаєва;

– академічного спрямування (для скрипки соло, для скрипки з фортепіано, для квартету, для фортепіано та ін.): Скерцо «Щедрик» Д. Клебанова, «Вічний рух» К. Бома, Каприс № 2 П. Роде, «Perpetuum mobile» О. Новачека, Канцона-серенада з циклу «Забуті мотиви» М. Метнера, «Іспанський танець» М. де Фалья, «Танець клоунів» із балету «Таврія» В. Нахабіна, «Цар Горох» із балету «Коник-Горбоконик» Р. Щедріна, Вальс із опери «Війна та мир» С. Прокоф'єва, Романс із музики до фільму «Овод» Д. Шостаковича, Два танці з балету «Тропою грому» Кари Караєва.

Поєднуючим чинником цих груп творів є ключові ознаки композиторського стилю О. Назаренка – надзвичайна віртуозність, на яку, безумовно, вплинула виконавська лінія дарування. При наявності виразового мелодичного тематизму, музикант віддає перевагу складній поліфонізованій фактурі, в якій переплітаються кілька мелодичних ліній та навіть пластів, що утворюють колористичні гармонії, багатозвучні акордові структури. Це призводить до насиченої повнозвучної фактури.

Наведемо два характерних приклади. Це оригінальний твір «Ноктюрн у формі вальсу» та транскрипція вальсу П. Норбака «Тремтяче листя». Між двома п'єсами наявні спільні стильові ознаки, що характеризують О. Назаренка як виконавця-віртуоза та

композитора. Два зразка насичені за фактурою – хоматизовані віртуозні пасажі, глісандування, багатоелементні звукові вертикалі з кількох шарів, де кожен з них відносно самостійний за тематизмом, фігуративний малюнок музичної тканини, ритмо-акордові та мелодичні фігурації; різноманітна ритміка – ритмічне варіювання тематизму, включаючи повторені розділи, особливі форми ритміки – тріолі, квінтолі, секстолі, що, з одного боку, підкреслюють жанрові ознаки вальсу, з іншого – вуалюють ці ознаки, перетворюючи ці п'єси на концертні імпровізації; виразовість мелодичного тематизму, гармонічного змісту – різноманіття гармоній, їх кольорове значення, насиченість хроматикою, динамізація форми, завдяки варіюванню репризних побудов, наявності фрагментів імпровізаційного та каденційного характеру, наскрізного розвитку. Ці особливості змісту п'єс вказують на вплив виконавства, що підтверджує також розвинута динамічна драматургія – зміна динаміки фактично у кожному реченні та навіть фразі, агогіці, артикуляції.

Олександр Іванович, згадуючи про своє становлення як композитора та транскриптора, зазначає, що все починалося з простого перекладання фортепіанних творів, в яких він ще мало впроваджувався в текст. У процесі ж творчої еволюції і пошуків, за словами музиканта, він почав схилитися до транскрипцій з видозміною матеріалу, із збагаченням гармонії, фактури, а також форми, в сторону її ускладнення. Музикант зазначає, що головним завданням перекладень і транскрипцій для нього є розширення кругозору музикантів, їх виконавського репертуару. Так, дуже часто в своїй педагогічній діяльності О. Назаренко робив перекладання відомих творів особисто для того чи іншого свого студента: «Віктор Губанов (нинішній заслужений артист України) у мене завжди грав новий репертуар. Припустимо, фортепіанну Сонату А. Хачатуряна, номери з “Іспанської сюїти” І. Альбеніса, з якої “Астурію” також переклав для баяна Ф. Ліпс. Але після виконання мого перекладання на конкурсі у Клінгенталі, його високо оцінили і охарактеризували як “більш достовірне” у порівнянні з перекладенням Ф. Ліпса» (з інтерв'ю автору статті. – М.П.).

Ще одним свідченням визнання та популярності творів О. Назаренка являється залучення їх до репертуару багатьма

музикантами. І. Снедков зазначає, що «серед виконавців транскрипцій О. І. Назаренка – видатні майстри виконавського та педагогічного музичного мистецтва: народні артисти України В. В. Воєводін, В. В. Бесфамільнов, В. П. Власов, народний артист Росії Ф. Р. Ліпс, заслужений артист України В. Мурза, Лауреати міжнародних конкурсів дуєт баяністів О. В. Міщенко і І. І. Снедков, студенти навчальних закладів» [7, с. 21].

Висновки. Отже, серед головних принципів автора, якими він керується в процесі створення перекладень і транскрипцій, можна виділити три різні методи опрацювання: 1) прагнення передати стиль оригінального твору; 2) пошук нових інтонацій, гармоній, контрапунктів, здатних додати новий зміст першоджерелу; 3) привнесення до тексту оригіналу нових фактурних рішень, які посилюють виразові, зокрема, віртуозні якості інструмента.

Перспектива подальшого розвитку теми пов'язана з поглибленим вивченням багатовекторних проявів творчості О. Назаренка на матеріалі оригінальних творів, а також транскрипцій і обробок, серед яких, зокрема, збірка «П'єси, обробки, транскрипції» (Харків, 2014), яка дозволить продовжити дослідження даної теми. Положення, запропоновані в статті можна використовувати також в навчальних курсах з методики виконавства на баяні та акордеоні, історії становлення народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Теоретичні основи формування майстерності баяніста (акордеоніста). Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. 308 с.
2. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 368–380.
3. Костенко Н. Є., Мандзюк Л. С., Ніколаєвська Ю. В. Перші в Україні: кафедра народних інструментів // Pro Domo Mea : нариси / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2007. С. 123–136.
4. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуєту баянів : навч.-метод. посіб. Харків : Крок, 2000, 254 с.
5. Пташенко С. Баянна творчість українських композиторів у танцювальних жанрах самби і босса-нові. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/043/22.pdf>. (дата звернення: 10.12.2017).

6. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов (На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии). М. : Советский композитор, 1986. 224 с.
7. Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В., 2015. 93 с.

REFERENCES

1. Davydov M. Teoretichni osnovy formuvannya maisternosti bayanista (akordeonista) [Theoretical foundations of the skill of bayanist (accordionist)]. Luts'k : Volyns'ka oblasna drukarnya, 2006. 308 p.
2. Dyachenko Yu. Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchosti kharkivs'kykh kompozytoriv-bayanistiv [Variety-jazz stylistics in the works of Kharkov composers-bayan players] // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv, 2012. Vyp. 35. P. 368–380.
3. Kostenko N. Ye., Mandzyuk L. S., Nikolayevs'ka Yu. V. Pershi v Ukraini: kafedra narodnykh instrumentiv [The first in Ukraine: the Department of Folk Instruments] // Pro Domo Mea : narysy / KhDUM im. I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv, 2007. P. 123–136.
4. Mishchenko O. Perekladennya muzychnykh tvoriv dlya duetu bayaniv [Translation of musical compositions for the bayans duet]. Kharkiv : Krok, 2000, 254 p.
5. Ptashenko S. Bayanna tvorchist' ukrayins'kykh kompozytoriv u tantsyuvail'nykh zhanrakh samby i bossa-novy [There are button accordion art of Ukrainian composers in the dancing genres by Samba and Bossa Nova]. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/043/22.pdf>. (data zvernennya: 10.12.2017).
6. Rizol' N. Ocherki o rabote v ansamble bayanistov (Na osnove opyta kvarteta bayanistov Kievskoi filarmonii) [Essays about work in the ensemble of bayan players (Based on the experience of the bayans quartet of the Kyiv Philharmonic)]. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 1986. 224 p.
7. Snyedkov І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена [Kharkov school of bayan-accordion art : the genesis of formation and the best names]. Kharkiv : FO-P Sheynina O. V., 2015. 93 p.

УДК 780.643.1.071.2:78.03 (477.54-25)

Третьяков С.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА КЛАРНЕТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ХАРЬКОВЕ

Третьяков С. Историческая динамика кларнетового исполнительства в Харькове. Статья посвящена осмыслению исторических этапов развития кларнетового исполнительства в Харькове за последние 127 лет в свете современных задач воспитания музыканта-исполнителя универсального типа. Систематизированы сведения о новейших достижениях кларнетистов харьковской школы на престижных международных конкурсах. В результате использования передовых методик обучения, повышения уровня педагогического мастерства преподавателей, наличия современных качественных инструментов, исполнительский уровень харьковских кларнетистов позволил на равных соревноваться с кларнетистами разных стран.

Ключевые слова: кларнет, Харьков, конкурс, исполнительство.

Третьяков С. Историческая динамика кларнетового исполнительства в Харькове. В статье систематизированы сведения о новейших достижениях кларнетистов харьковской школы на престижных международных конкурсах. В результате использования передовых методик обучения, повышения уровня педагогического мастерства преподавателей, наличия современных качественных инструментов, исполнительский уровень харьковских кларнетистов позволил на равных соревноваться с кларнетистами разных стран.

Ключевые слова: кларнет, Харьков, конкурс, исполнительство.

Tretyakov Sergey. The historical dynamics of the clarinet playing in Kharkov. The article deals with an overview of the stages of historical development of the clarinet art in Kharkov in the course of 127 years in terms of modern challenges related to educating a universal musician. The body of scientific works (E. Kononova, V. Bogdanov, V. Altukhov, V. Apatsky) on the inception and development of professional clarinet art in Kharkov has become the basis for the original study since the second half of the 19th century. The systematization of

historical data on the development of the clarinet art in Kharkov requires further study. It is necessary to summarize the development of the clarinet art in Kharkov within the first decades of the 21st century and to provide an entire picture of the whole historical period.

The actuality of the subject emphasizes that until now there has not been any single source which collects all the data on the Kharkov clarinet school. The subject of the research is the activity of representatives in the clarinet school within recent 127 years.

The article has subsequently considered all the stages of the pedagogical activity of Kharkov musician-clarinetists from the end of the 19th century until now. Besides, it has eliminated the shortcomings which appeared in the existing publications and expanded the list of Kharkov educator-clarinetists with the musicians' names which have never been mentioned before.

The purpose

The analysis of the latest publications on the subject. The overview of the existing subject-related materials has confirmed that it is necessary to make a further research to get the results which can represent an obvious novelty. The novelty of the results consists in poor description of the clarinet art development in the special literature within recent two decades.

Special interest is paid to the methodology developed by the Kharkov clarinet school which has shown impressive results within recent years. The results can be treated as perfect. To cover the issue, we applied the historiographical study method, principle of historicism and modeling of the theory and history of the clarinet playing in Kharkov.

One of the most important stage in the development of clarinet art is the one connected directly with the concert activity which has previously been represented by the clarinetist's participation in a chamber concert at best. The first performer playing solo concerts was a laureate of the Republican competition by S. Nizkodub who was an educator in Kharkov National University of Arts from 1982 to 2000. He performed several solo programs containing both classical and modern compositions.

An honored art activist of Ukraine, professor V. Altukhov, recognized as one of the best wind instrument educator, made a great contribution to forming the peculiarities of pedagogical and playing school of Kharkov clarinetists. The essential components for the modern development stage of the Kharkov clarinet school are: organizational work, performing base and creative environment ensured by V. Altukhov's activity. As a result, starting with 2010, Kharkov clarinetists have systematically taken the medal places at the international competitions. We should name the most prominent Kharkov young clarinetists-laureates at the international competitions, most of whom work abroad: S. Andrusenko, A. Bedenko, S. Vasiliev, S. Dvornichenko, Yu. Nemirovsky, A. Oksenberg, L. Popov, S. Tretyakov, A. Shestovsky.

The participation of Kharkov musicians in competitions has led to both expanded

communication with clarinetists from different countries and exchanged experience and repertoire. Certainly, this has made a positive impact on the preparation level of national performers. As a result, Kharkov educators have drastically updated the educational repertoire owing to new training manuals and compositions which are a part of the educational program abroad.

An important issue in terms of the education of future laureates is the required in-class study of compositions included directly to the competition programs. It is necessary to keep up with the advanced European clarinet schools in terms of mastering cutting edge approaches to clarinet playing available in the modern compositions.

Conclusions. The organization of the educational process in the modern classes of clarinet playing is primarily directed to the academic education of young musicians combined with mastering the modern repertoire. This makes the Kharkov clarinet school compatible on the European stage and allows defining the Kharkov school as one of the best centres of the clarinet art.

Prospects for further study of the subject. The achievements of the Kharkov clarinet school for the recent years have approved the right way chosen to educate clarinetists who are able to compete with foreign performers. We can conclude that the staff of the Kharkov pedagogical and clarinet playing school is established and successful. In particular, such musician-educators as S. Nizkodub, A. Bedenko, S. Dvornichenko deserve a separate study.

Key words: clarinet, clarinet playing in Kharkov, competition, Kharkov school of clarinet playing.

Постановка проблемы. Харьковские музыканты-исполнители и педагоги издавна пользуются известностью и авторитетом в музыкальных кругах Украины. Однако обнаружить собирательного источника об этапах исторической эволюции сферы исполнительства на духовых инструментах в аспекте ее уникальности и специфики нам не удалось. Отсюда постановка вопроса представляется и актуальной, и практически обусловленной, нацеленной на «злобу дня», а именно: раскрыть роль и значение харьковской кларнетовой школы, что составляет актуальность темы статьи.

Как известно, класс кларнета в Харькове сформировался в начале XX века (1890), благодаря замечательному педагогу Гуго Альбертовичу Геку, заложившему основы профессионального образования кларнетистов. Первый выпуск его учеников состоял в основном из солистов оркестров: И. Бутников (первый кларнетист симфонического оркестра Ростова-на-Дону), Г. Рыков (солист

оркестра Харьковской оперы), М. Гольдштейн (солист оркестра Харьковской филармонии). Надо отметить, что большое внимание придавалось не только освоению базовых навыков игры на кларнете, но и развитию творческой личности ученика, овладения им искусством интерпретации.

В 1917 году Харьковское музыкальное училище было преобразовано в консерваторию (ныне Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, далее ХНУИ). Один из первых выпускников Г. Гека М. Гольдштейн в качестве преподавателя консерватории продолжил дело своего учителя. Благодаря его творческому подходу к педагогической деятельности, начинания Г. Гека получили дальнейшее успешное развитие [4, с. 265].

Цель статьи – систематизация исторических сведений о развитии кларнетового искусства в Харькове в свете современных задач воспитания музыканта-исполнителя универсального типа.

Объектом исследования является становление и развитие кларнетового исполнительства в Харькове, а предметом – деятельность представителей харьковской кларнетовой школы за последние 127 лет.

Анализ последних публикаций по теме. Е. Кононова, исследователь музыкального образования в Харькове, анализируя развитие оркестровой культуры, констатирует недостаток оркестрантов для полноценной концертной жизни Харькова [8]. Выходом из этой ситуации послужило решение И. Слатина выписать видных педагогов из-за границы, что и заложило основы профессионального кларнетового искусства в Харькове XIX – XX вв. Кларнетовое искусство в книге Е. Кононовой представлено лишь обзорно [7]. Этот же исторический период рассматривает также В. Богданов, который концентрирует внимание на открытии музыкальных классов под руководством И. Слатина, нашедшего средства на приобретение необходимых духовых инструментов [6]. В данном исследовании подробно освещается деятельность первой плеяды педагогов-духовиков, заложивших основу профессионального обучения кларнетистов в Харькове. Наконец, В. Апатский видный ученый-педагог сделал существенный вклад в науку о кларнетовом исполнительстве: так, он рассмотрел проблемы современной

педагогики, однако конкретно об обучении кларнетистов, к сожалению, речь идет вскользь [5]. Во втором томе монографии весьма весьма детально раскрыл аспекты становления духового исполнительства в Украине, и, в частности, в Харькове. Однако в данной книге имеется неточность: на странице 267 указано, что И. Галь был учеником В. Алтухова, в то время как И. Галь представляет класс В. Чурикова [4].

Изложение основного материала. Остановимся на вкладе в научную мысль исследований В. Алтухова как одного из видных фундаторов современного этапа развития кларнетового искусства в Харькове. Несмотря на огромную занятость в связи руководящей и преподавательской деятельностью, Валерий Николаевич много пишет (в разных жанрах) и выступает с научным словом перед музыкальной общественностью и студентами Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Так, в статье «Современные тенденции развития искусства игры на кларнете в Слобожанщине» автор подробно рассматривает причины и обстоятельства, побудившие педагогов Харькова взять курс на обновление инструментария, в результате чего кларнетисты Харькова стали успешно конкурировать с представителями других стран на конкурсах различных уровней [3]. И если в интервью «Наш общий дом» он рассказывает о творческом пути своих учеников (А. Беденко, С. Дворниченко, Д. Лисе и многих других (в том числе – об авторе этой статьи [2]), то в своем учебном пособии выдающийся педагог сумел обобщить способы освоения базовых навыков и новейших приемов игры на кларнете [1].

Одним из первых харьковскую школу игры на кларнете репрезентовал Григорий Рыков, выпускник класса Г. Гека, который с 1935 года преподавал кларнет в Харьковском музыкальном училище и Харьковской консерватории. По словам В. Алтухова, он «...добивался правильной постановки аппарата, творческого осмысления текста музыкального произведения» [3, с. 348]. В 50-е годы XX ст. на смену Г. Рыкову пришел воспитанник Московской консерватории, ученик профессора А. Володина Б. Козлов, который уделял основное внимание развитию виртуозности исполнения. Его педагогические принципы в сочетании с академичной манерой немецкой школы игры вывели харьковских кларнетистов на новый

уровень, который характеризуется довольно успешным участием харьковских кларнетистов в различных исполнительских конкурсах.

Под руководством Я. Токарчука, возглавлявшего кафедру оркестровых духовых инструментов (1968-1982), были воспитаны первые кларнетисты – лауреаты республиканских конкурсов: В. Курилов (Киев, 1976), Я. Яхнин (Донецк, 1980), С. Низкодуб (Киев, 1987), В. Чуриков (Киев, 1987).

Следующий этап развития кларнетового искусства связан с концертной деятельностью. Первым дал сольный концерт Сергей Иванович Низкодуб, который преподавал в ХНУИ с 1982 по 2000 год. Будучи музыкантом-виртуозом, он регулярно выступал в Харьковской областной филармонии с сольными концертными программами, в которых звучали произведения как современных композиторов (в том числе и украинских), так и композиторов классиков. С. Низкодуб в совершенстве владел современными техническими приемами игры.

Именно в этот период возникла настоятельная потребность сменить устаревший инструментарий на более современный. За полтора – два десятилетия в Харьковщине состоялся переход с кларнетов немецкой системы на кларнеты французской, которая, как известно, отличается более удобной аппликатурой, что предоставляет широкие возможности для технического совершенствования.

Огромный вклад в формирование особенностей педагогической и исполнительской деятельности харьковских кларнетистов внес заслуженный деятель искусств Украины, профессор Валерий Николаевич Алтухов, признанный сегодня одним из лучших педагогов–духовиков нашей страны. Являясь воспитанником профессора В. Генслера (Ленинградская консерватория), он привнес новые веяния в уже сложившиеся традиции, и с его приходом окончательно сложилась харьковская школа кларнетистов. Ее характерные черты – серьезная техническая подготовка, качественное звучание инструмента, освоение новых современных приемов игры и, соответственно, современного репертуара.

Помимо педагогической работы В. Алтухов успешно занимается организацией музыкальных фестивалей и детских музыкально-исполнительских конкурсов, что очень важно для повышения уровня

исполнительства молодых украинских музыкантов. Организационная работа, исполнительская база и творческая атмосфера – неотъемлемые составляющие, характерные для современного этапа развития харьковской кларнетовой школы. Это приносит свои плоды в виде “массового лауреатства” – практически каждый ученик ХССМШ-и может занести в свой актив призовое место на различных конкурсах и фестивалях. Последователи В. Алтухова, в том числе и автор статьи, придерживаются принципов воспитания молодых исполнителей, характерных для харьковской кларнетовой школы.

В рамках формирования и развития харьковской школы осуществляется учебный процесс и в Харьковском музыкальном училище. В книге В. Апатского, на наш взгляд, деятельность ХМУ освещена неполно [4]. После Г. Гека многие годы класс кларнета вели такие талантливые музыканты-педагоги, как Г. Рыков, В. Кузнецов, А. Плющ, В. Бобров и Е. Бобров. Пока что, список кларнетистов - педагогов, которые внесли и продолжают вносить свой неоценимый вклад в развитие харьковской кларнетовой школы, недостаточно полный. Например, нигде ранее в исторических материалах о педагогах Харькова не упоминалось имя В. Кузнецова, который вел класс кларнета в ХМУ до 1977 года. Более подробных сведений о В. Кузнецове пока собрать не удалось, однако работа в этом направлении продолжается. Ее цель – надо чтобы все педагоги, причастные к развитию кларнетового искусства Харькова, заняли свое место в почетном списке.

Продолжая работу, начатую В. Апатским, представим сведения о педагогах ХМУ, которыми располагаем на сегодняшний день.

С 1973 по 1994 г. в ХМУ класс кларнета вел также солист Харьковской областной филармонии А. Плющ.

Е. Бобров закончил ХНУИ (1971), класс Б. Козлова и Я. Токарчука. С 1969 по 1977 год он преподавал в Дзержинском музыкальном училище. С 1984 г. по 2008 г. работал преподавателем отдела оркестровых духовых и ударных инструментов ХМУ. Его учениками были В. Дворниченко, И. Шахман, Г. Непомнящий, И. Климов.

В. Бобров закончил Артемовское музыкальное училище (1961), ХНУИ (1966), класс Б. Козлова. Работал солистом симфонических оркестров ХНАТОБа имени Н. Лысенко и Харьковской областной филармонии. С

1977 года по настоящее время ведет класс кларнета в ХМУ.

Относительно начального и среднего звена музыкального образования укажем, что практически во всех музыкальных школах Харькова и области дети обучаются игре на кларнете. Их преподаватели – выпускники ХМУ и ХНУИ учат, опираясь на сложившиеся педагогические традиции высшей школы. Однако есть в ДМШ серьезная проблема – отсутствие качественных инструментов, которую решают по мере возможности.

В целом, можно утверждать, что харьковская кларнетовая школа опирается на разветвленную сеть учебных заведений, которая охватывает все уровни обучения: от начального (ДМШ) до среднего (ХМУ, ХССМШ-и) и высшего (ХНУИ). Такой масштабный охват формирует специальную среду, дающую возможность юным музыкантам достичь необходимого качества исполнительства для перехода на более высокую ступень обучения. Важно отметить, что благодаря расширению творческих контактов с зарубежными музыкантами–исполнителями в 90-х годах прошлого века возникли весьма благоприятные условия для нового этапа развития искусства игры на кларнете и выхода харьковских кларнетистов на европейскую сцену.

Отправной точкой для этого послужил приезд Ф. Купера в начале 90-х годов XX ст. Именно после концертов и мастер-классов выдающегося французского кларнетиста пришло решение, инициированное профессором В. Алтуховым, о необходимости обновления устаревшего инструментария. В своей статье В. Алтухов писал: «... было видно, что мы отстали от французской кларнетовой школы, так как в то время все кларнетисты Слобожанщины играли на инструментах очень низкого качества» [3, с. 349].

Параллельно с процессом перехода на новые инструменты изменилась к лучшему и творческая обстановка в Харькове. Подтверждение этому – два региональных конкурса кларнетистов в 90-е годы. В своей статье В. Алтухов писал: «Надо признать, что эти конкурсы стали мощным катализатором творческого и профессионального роста молодых музыкантов» [3, с. 350]. Последний из конкурсов патронировала фирма “Buffet”. Председателем жюри являлся Ф. Купер. Кларнетисты Харькова были

хорошо подготовлены к конкурсу и удачно выступили. Был завоеван один из призовых инструментов. Таким образом, прогресс исполнительства на кларнете после смены инструментария стал очевидным и принес весомые результаты как в улучшении качества учебного процесса, так и в победах на международных конкурсах. Автору этой статьи посчастливилось участвовать в одном концерте с Ф. Купером в качестве исполнителя партии первого кларнета в оркестре.

Напомним, что в программы современных престижных конкурсов, помимо произведений классического кларнетового репертуара (традиционное исполнение на III-м туре концерта для кларнета с оркестром В. А. Моцарта), включены произведения современных композиторов, что ранее встречалось достаточно редко, и, как правило, это были произведения, написанные специально для конкурсов. Сейчас концерты для кларнета П. Франсе, К. Нильсена, А. Копленда, сонаты Э. Денисова, Е. Станковича, Л. Бернштейна, секвенция Л. Берио повсеместно входят в конкурсные программы. Эти сочинения изобилуют сложными ритмами, размерами, а также в них применяются современные приемы игры на кларнете, такие как мультифонии (многозвучия) и микроинтервалы (четвертьтоны). Современный кларнетист должен освоить перманентное дыхание, двойное стаккато. Помимо данных исполнительских приемов кларнетисты успешно осваивают и применяют вибрато, фрулятто, глиссандо, игру с шумом воздуха, пение с игрой и другие специфические эффекты современного исполнительства.

В программах обучения кларнетистов Слобожанщины обязательно присутствует определенное количество произведений современных авторов, изучению которых уделяют особое внимание. Работе с техническими приемами отводят все более значительное количество времени, т. к. те приемы игры, которые встречались 10-15 лет назад, относительно редко, сейчас находятся в постоянном применении и для их освоения теперь требуется значительно больше и внимания и усилий.

Современные сочинения, как правило, играют по нотам из-за значительно возросшей технической сложности. Если 15-20 лет назад участник конкурса проходил на 3 тур, и программа этого тура была

не совсем доучена, то за несколько дней можно было доучить произведение, достойно выступить и, возможно, занять призовое место. Сейчас никакие, даже самые выдающиеся природные данные не дадут исполнителю возможности даже результативно разобрать произведение за несколько дней, не говоря уже о подготовке к исполнению на конкурсе или концерте. Таким образом, изучение современного репертуара в нынешних условиях должно носить не поверхностный, ознакомительный характер, а занимать значительную часть процесса обучения. В качестве иллюстрации к вышесказанному можно привести историю участия Л. Попова в международном конкурсе, проходившем под патронатом королевы Бельгии, в ноябре 2010 г. в городе Кортрейк (Бельгия). В жюри конкурса входили такие выдающиеся кларнетисты современности, как Джонатан Колер (Jonathan Cohler), Стэнли Друкер (Stanley Drucker), Карл Ляйстер (Karl Leister). Л. Попов представлял харьковскую кларнетовую школу. Его исполнение на предыдущих этапах конкурса показало очень высокий уровень игры. Однако в финале конкурса с Леонидом случился казус. Он по скромности не рассчитывал на то, что выйдет в финал, поэтому не готовил программу финального тура. (Одним из произведений, которое необходимо исполнять в финальном туре конкурса, был «Clair» Ф. Донатони (F. Donatoni) – яркий пример современного кларнетового репертуара).

Леонид блестяще прошел все туры и по баллам был первым. Великолепный шанс побороться за призовые места был упущен, и Леонид отказался от дальнейшего участия в конкурсе. Члены жюри были расстроены этим фактом не меньше Леонида, т. к. увлекательное соревнование лучших кларнетистов во многом потеряло свою интригу из-за отсутствия главного претендента на победу. Однако Л. Попов произвел настолько сильное впечатление уровнем своей подготовки, что история имела продолжение. Конкурс в Кортрейке состоял не только из конкурсных прослушиваний, а имел и широкую внеконкурсную программу, больше напоминающая фестиваль. Три последних дня конкурса проводились концерты и мастер-классы выдающихся кларнетистов современности. Джонатан Колер должен был играть Концертино К. М. Вебера. Ввиду его болезни, концерт

оказался под угрозой отмены. Д. Колер предложил Попову сыграть Концертино вместо него. Молодой музыкант, обладающий великолепным владением базовыми навыками игры на кларнете, успешно выучил это произведение за несколько дней и прекрасно выступил на концерте.

В мае 2010 года в Португалии в Лиссабоне был проведен Первый международный конкурс кларнетистов, который отличался большим количеством участников: 74 заявки из 23 стран и 4 континентов. Главными спонсорами конкурса выступали фирмы “Buffet”, “Selmer”, “Yamaha”. Л. Попов успешно преодолел конкурсные испытания и получил III-ю премию.

За последние 20 лет появилось много новых конкурсов исполнителей на деревянных духовых инструментах: «Сельмер – Париж в Украине» (Киев), имени Д. Биды (Львов), «Срібний дзвін» (Ужгород), «Синяя птица» (Симферополь), «Аккорды Хортицы» (Запорожье). Харьковские кларнетисты регулярно принимают в них участие и занимают призовые места.

Автор этой статьи, ставший лауреатом первого регионального смотра-конкурса молодых музыкантов (1991, Харьков), после окончания учебы в ХНУИ в результате конкурсного отбора стал концертмейстером группы кларнетов в симфоническом оркестре Харьковской филармонии. Работа в оркестре успешно совмещена с преподавательской деятельностью в ХНУИ имени И. П. Котляревского. С 2005 по 2015 год автор вел класс камерного ансамбля на кафедре духовых инструментов, с 2015 года ведет класс кларнета.

Сергей Андрусенко, лауреат республиканского и дипломант всесоюзного конкурсов, также несколько лет обучался в ХССМШ-и в классе В. Алтухова. Сейчас является солистом оркестра Национальной оперы Украины, а также ведет класс кларнета в НМАУ имени П. И. Чайковского.

Ю. Немировский и А. Шестовский (класс профессора В. Алтухова) в настоящее время являются солистами оркестра Президента Украины.

Л. Попов (класс проф. В. Алтухова) в 2010 году получил диплом на конкурсе кларнетистов в городе Кортрейк (Бельгия). В том же

году в Лиссабоне (Португалия) на Первом международном конкурсе кларнетистов получил III-ю премию. Л. Попов является артистом фирмы “Buffet”. В настоящее время Л. Попов успешно возглавляет группу кларнетов Одесского национального театра оперы и балета.

А. Оксенберг, выпускник ХНУИ 2012 года (класс проф. В. Алтухова) работает концертмейстером группы кларнетов в оркестре Запорожской филармонии. В. Правосуд (класс проф. В. Алтухова), окончивший ХНУИ также в 2012 году, поступил в 2016 году на учебу в Королевской академии искусств (Royal Academy of Arts) г. Гент (Бельгия).

Многие ученики ХССМШ-и продолжили свое обучение за границей и добились успеха. Так, Сергей Васильев (класс С. Низкодуба) работает основным кларнетистом в филармонии Колорадо Спрингс (США). Во время обучения за границей Васильев получал несколько стипендий и наград от высших учебных заведений. Он активно гастролирует по США как оркестровый, камерный и сольный исполнитель.

Александр Беденко (класс проф. В. Алтухова), начинал свой творческий путь в 1994 году с победы на конкурсе «Юношеские ассамблеи искусств» в Москве. Одаренного молодого кларнетиста пригласил сыграть со своим оркестром В. Спиваков на международном музыкальном фестивале в городе Кольмар (Франция). В дальнейшем с этим оркестром он гастролировал во многих странах мира. Вскоре А. Беденко успешно поступил в Музыкальный Кертис – институт в Филадельфии (США). Сейчас А. Беденко играет в филадельфийском симфоническом оркестре, а также концертирует как солист.

Сергей Дворниченко (класс проф. В. Алтухова), работает в Нью-Йоркском симфоническом оркестре.

Настоящим международным признанием педагогического мастерства представителей харьковской кларнетовой школы стало приглашение профессора В. Алтухова в качестве члена жюри 5-го международного конкурса-фестиваля кларнетистов имени Карла Нильсена, который состоялся 30 мая – 9 июня 2013г. в городе Оденсе, Дания.

В 2016 году на Седьмом международном конкурсе молодых

исполнителей на деревянных духовых инструментах имени Д. Биды во Львове харьковские кларнетисты подтвердили высокий уровень харьковской кларнетовой школы и заняли призовые места: В.Ляшко (1-я премия), В. Шенгур - (2-я премия), А.Каршев – (2-я премия) – все участники представляют класс профессора В. Алтухова, а Л.Хачатрян (3-я премия) – класс С Третьякова.

Выводы. Обобщим основные принципы в систему, которые отличают харьковскую кларнетовую школу.

1) исторический опыт харьковской кларнетовой школы за весь период её формирования и развития свидетельствует о её глубоких корнях (больше 100 лет), связанных с деятельностью нескольких поколений музыкантов-исполнителей на кларнете;

2) наличие огромной армии лауреатов различных международных и всеукраинских конкурсов, что подтверждает действие преемственности традиций в системе «учитель – ученик»;

3) уровень профессиональной подготовки кларнетистов-выпускников ХССМШ-и с конкурентоспособным потенциалом для обучения за границей (А. Беденко, С. Васильев, С. Дворниченко, В. Правосуд). В этом случае мы считаем, что достижения этих исполнителей – результат плодотворной педагогической работы их наставников (В.Алтухова, С Низкодуба); Этот факт подтверждает правильность выбранного направления обучения кларнетистов, способных конкурировать с зарубежными исполнителями;

4) высокий уровень технического и ансамблевого мастерства исполнителей-оркестрантов, которые прошли серьезный конкурсный отбор и представляют искусство игры на кларнете в аспекте профессионализма харьковской исполнительской школы в оркестрах всех регионов Украины, США и стран Западной Европы;

5) изучение современного репертуара из произведений композиторов конца XX– XXI веков как составная часть воспитания вкуса к новейшим техникам письма и приемам исполнения.

Таким образом, можно утверждать факт сформированности харьковской педагогической и исполнительской кларнетовой школы как, одной из старейших, представительных и успешных в современной Украине.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алтухов В. М. Гами та вправи для розвитку техніки гри на кларнеті: навчальний посібник (хрестоматія). – Харків : ТОВ «Оберіг», 2009. – 256 с.
2. Алтухов В. М. Наш общий дом. Больше ніж школа. ХССМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи [за заг. ред. Алтухова В. М.]. – Харків: Планета - Принт, 2013. – 132 с.
3. Алтухов В. Н. Современные тенденции развития искусства игры на кларнете в Слобожанщине // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : Вид-во «С.А.М.», 2012. – Вип. 34. – 400 с.
4. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. – К. : ТОВ «Задруга», 2012. – 408 с.
5. Апатский В. Н. Камерный ансамбль и воспитание оркестрового музыканта. Дослідження, досвід, спогади. Науково-методичне видання. Вип. 6: збірник праць (українською і російською мовами) [головний ред.-упорядник В. П. Шерстюк]. – М.-Київ. Київська середня спеціальна музична школа ім. М. В. Лисенка. 2005. ТОВ «ЛК Мейкер». 2005. – С. 76
6. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст. [монографія]. – Харків : Основа, 2000. – 344 с.
7. Кононова О. В. – Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття. – Харків : Основа, 2004. – 176 с.
8. Кононова Е. В. Музыкальное прошлое Харькова и РМО // Русское музыкальное общество (1859 – 1917): История отделений. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – С. 116 -147.

REFERENSEC

1. Altukhov V. M. Gami ta vpravi dlya rozvitku tekhniki gri na klarneti: navchal'niy posibnik (khrestomatiya). – Kharkiv : TOV «Oberig», 2009. – 256 s.
2. Altukhov V. M. Nash obshchiy dom. Bil'she nizh shkola. KhSSMSH-i u spogadakh vipusknikov. Do 70-richnogo yuvileyu shkoli [za zag. red. Altukhova V. M.]. – Kharkiv: Planeta - Print, 2013. – 132 s.
3. Altukhov V. N. Sovremennyye tendentsii razvitiya iskusstva igry na klarnete v Slobozhanshchine // Problemi vzaemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti : zb. nauk. st. Khark. nats. un-t mistetstv imeni Kotlyarevs'kogo [red.-uporyad. Shapovalova L. V.]. – Kharkiv : Vid-vo «S.A.M.», 2012. – Vip. 34. – 400 s.
4. Apatskiy V. N. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva. Kniga II. – K. : TOV «Zadruga», 2012. – 408 s.
5. Apatskiy V. N. Kamernyy ansambl' i vospitanie orkestrovogo muzykanta. Doslidzhennya, dosvid, spogadi. Naukovo-metodichne vidannya. Vip. 6: zbirnik prats' (ukraïns'koyu i rosiys'koyu movami) [golovniy red.-uporyadnik V. P.

- Sherstyuk]. – М.-Київ. Kiivs'ka serednya spetsial'na muzichna shkola im. М. V. Lisenka. 2005. TOV «LK Meyker». 2005. – S. 76.
6. Bogdanov V. O. Istoriya dukhovogo muzichnogo mistetstva Ukraïni vid naydavnishikh chasiv do pochatku XX st. [monografiya]. – Kharkiv : Osnova, 2000. – 344 s.
7. Kononova O. V. – Muzichna kul'tura Kharkova kintsya XVIII – pochatku XX stolittya. – Kharkiv : Osnova, 2004. – 176 s.
8. Kononova E. V. Muzykal'noe proshloe Khar'kova i RMO // Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859 – 1917): Istoriya otdeleniy. – М. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2012. – С. 116-147.

УДК 780.616.432.082.2.071.1 (477)

Рудь П.В.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ТРИ ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ В. СИЛЬВЕСТРОВА: КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Рудь П.В. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. Статтю присвячено жанру фортепіанної сонати у творчості видатного українського композитора В. Сильвестрова. У проаналізованих творах діють концепційні закономірності жанру і основні принципи сонатності, втілені за допомогою синтезу сучасних технік і поліфонічних прийомів, тонального і атонального мислення, індивідуалізованого підходу до композиційної будови сонати. Фортепіанна соната постає як багатовимірний жанрово-конструктивний твір, здатний вмістити різноманітність музичного тематизму, типи його розвитку, широкий спектр звукоутворень та нюансування. Виявлено принципи індивідуально-композиторського стилю: зокрема, ліризм як особливу якість композиторського мислення і його прояви в елементах музичної мови: терцієвості, акордовості на тризвуковій основі, гармонічних фігураціях, «ліризації» композиційних технік.

Ключові слова: соната, сонатність, техніка, форма, ліризм.

Рудь П.В. Три фортепианные сонаты В. Сильвестрова: три фортепианные сонаты В. Сильвестрова: контекст становления композиторского стиля. Статья посвящена жанру фортепианной сонаты в творчестве выдающегося украинского композитора В. Сильвестрова. В проанализированных сочинениях действуют концептуальные закономерности жанра и основные принципы сонатности, воплощенные с помощью синтеза современных техник и полифонических приемов, тонального и атонального мышления, индивидуализированного подхода к композиционному строению сонаты. Фортепианная соната представлена как многомерное жанрово-конструктивное произведение, способное вместить разнородность музыкального тематизма, типы его развития, широкий спектр звукообразований и нюансировки. Выявлены принципы индивидуально-композиторского стиля, в частности, лиризм как особенное качество композиторского мышления и его проявления в элементах музыкального

языка: терцовости, аккордовости на трезвучной основе, гармонических фигурациях, «лиризации» композиционных техник.

Ключевые слова: соната, сонатность, техника, форма, лиризм.

Rud P. Three piano sonatas by Valentine Silvestrov: the context of the becoming of the composer's style. Background. The present article is devoted to three piano sonatas composed by the modern Ukrainian composer V. Silvestrov. In the music of the twentieth century there are especially important (sign) genres for a composer's work, among which there are a symphony and a sonata. They are going through transformation processes, but retain the most important essential features. They are influenced by the processes of formation individualization – on the basis of avant-garde techniques, or their synthesis with traditional classical approaches. Therefore, the actual task is to investigate the state of the conceptual genre of the sonata and the highest form of homophone music – the sonata one – precisely at the present stage of musical creativity.

Objectives. The object of the research is the genre of the piano sonata, and the subject is the formation of V. Silvestrov's composing style on the example of his piano sonatas (No. 1, 2, and 3). Accordingly, the goal is to reveal certain conceptual patterns and peculiarities of the development of the genre of the contemporary piano sonata in the work of the Ukrainian composer, as well as to determine the role of these works in V. Silvestrov's language and style evolution.

Methodology. Taking into account the considerable multi-genre heritage of this composer, the number of domestic studies devoted to the creativity of this outstanding world-known artist is relatively small. From the list of solid scientific works one can name the first monograph sketch by S. Pavlyshyn; popular scientific works – "Wait for music", *SYMPOZION*. Meetings with Valentine Sylvestrov, the book by M. Nestjeva "So that music would be not invented but heard...". All other works are represented by musicology attempts on the questions of forming an individual and composing style, understanding the style problems of the 21st century on the example of V. Silvestrov's creativity. Some works are devoted to revealing the specifics of certain parameters (compositional, pattern, thematic and genre ones) in his compositions. Analytical studies of the piano music by the Ukrainian neo-romantic composer can be found in the articles by N. Shvets, N. Ryabukha, D. Zhaleyko, and M. Kalashnik. Unfortunately, there is no integral musicology picture about the three sonatas for the piano by V. Silvestrov. The given article is intended to fill this analytical "gap".

Results. In the professional works of the late twentieth century the piano sonata is not the leading genre. In Ukrainian music there are single works by M. Skoryk, V. Godzyatsky, and E. Stankovych; the exceptions are the 10 sonatas for piano by B. Bibik. How can one explain the "unpopularity" of the most important genre for the academic tradition? This is not just to combine musical-language experiments with the concept of the sonata genre; to maintain the dialectical balance of the scheme (construction) and the logical meaning of the sonata form. It is also

difficult to overcome the memory of the genre, to adhere to the inherent signs of the sonata form. Of course, one can assume the use of the name "sonata" as a hint at the genre, its allusion. On the other hand, it is also possible to return to the origins of the sonata, when this word called any instrumental work as opposed to the cantata from the sixteenth century.

In the 70's, during the period of the formation of V. Silvestrov's style, the problems of musical syntax, language, interaction of traditions and innovations in culture arise with a new force, the processes of plurality of time and space concepts are generated; classicism cause and effect connections are disturbed. Instead, a great attention and curiosity are caused by the forms that are not similar to the classical typified structures (like the sonata is). Composers find themselves on the way to rethink old models; classical forms become constructions, and the result of their filling up will depend on the individual talent of the artist and his/her ability to put his/her own musical and intonation heritage into the logic of the form.

The three piano sonatas – No. 1 (1972), No. 2 (1975), and No. 3 (1979) – were composed by V. Silvestrov in the period of the formation of his style, when the elements of avant-garde techniques (serial and aleatory) are becoming lyrical, and there is a gradual departure from their expressionistic sharpness. T. Cherednychenko calls it the feeling of "a new backward".

Sonata No. 1 is a sample of V. Silvestrov's "early" neo-romanticism. Created in 1967 as a 4-part cycle, in 1972 it was edited by the composer and takes the form of a two-part sonata. It embodies the idea of equality of all known technical approaches of tonal music: polyphonic, homophonic, and those of the extended tonality. The sonata form is interpreted through the prism of lyrical contemplation. The main attributes of the sonata principle are preserved: the through development, dynamization, motive-thematic work, "germination" of the theme and its intonation homogeneity, interaction and mutual influence of the main and secondary parties and achievement of a qualitatively new result in the reprise. The sonata represents the typical stylistic features of V. Silvestrov's music: a special type of a lyrical sound formation, gradation of a quiet sonority, "equality" of all piano registers, and attraction to one-part composition (*Attacca*), later to be inherent in the instrumental works by the composer.

Piano sonata No. 2 is a vivid example of the embodiment of the idea of the sonata form dialectic character with the veiled feature of its components and stages. This sonata is a one-part one; it combines the lack of time and the saturation of the themes. The "sonata plot" (the composer's words) is connected with the purposeful movement to the climax of the composition – the chorale, and the return in the pre-climax direction. A kind of a concentric form is being created, and with this the sequence of themes in the second half of the sonata has a reprisal character. The main idea of the work is the combination of different types of the sound organization: the atonal (serial, cluster background), aleatory, sonorous, tonal (the elements of the chord vertical, three-sound figures, the theme of the chorale), and, more broadly, of different types of sounding which at the philosophical level

represent the eternity of the sound being.

Sonata No. 3 clearly depicts the features of V. Silvestrov's composing style. The intonation and dramaturgical development is more deeply connected with the structure of the sonata. The intersection of the polyphonic technique with the principles of the sonata form occurs from the position of the openness of all the previous styles; the unifying factor is the individuality of the composer's thinking, which opens the way to the meta-language.

Parts I-II are a baroque couple of prelude-fugue, part III – the postlude – is a semantic center of the sonata. The "post-ludeness" will become a special type for the modern composer to express himself, and the "postlude" – one of his favourite genres; it will open the road to a new simplicity. The tendency to have a single part, the special detailing of the texture and the presence of a leitmotif sound formation (the mediant (decimal) vertical, which passes through all the parts and at the end of the sonata becomes the semantic point of the previous development) are typical for the sonata.

Conclusion. V. Silvestrov refers to the sonata genre, while preserving its compositional, dramaturgic, and intrinsic features. At the forefront there is the principle of the sonata form or its idea.

The three piano sonatas analyzed here give an understanding of the specifics of the composer's style, the leading feature of which is lyricism. It manifests itself at all levels (themes, textures, and dramaturgy). Its carrying signs are the mediant form (in melody and intonation turns, harmonic vertical, tonal relations), the classical four-voice (choral) chord with the stress on the three-soundness (but of a modal type), and the harmonic shapes of a sequential kind. The modern techniques are also put through the prism of lyricism; the sonority comes to the front, and the aleatory fragments are also subject to the ideas of phonism; the serial form is treated with freedom, it only concerns the presentation of the main themes without further options for working with the series. The expressiveness of dissonances is softened by the rhythm: all the "sharp" moves seem to hang in long durations. The atonality coexists with tonal soundings and is perceived as its logical continuation.

Key words: sonata, sonata form, technique, form, lyricism.

Постановка проблеми. В історії XX століття, пов'язаній із радикальними підходами до творення музики, особлива роль відводиться таким знаковим жанрам професійної творчості, як симфонія і соната. В різні епохи вони переживають серйозні трансформації, але зберігають найголовніші свої ознаки, що стосуються не стільки композиційних закономірностей, скільки їх внутрішньої сутності. Для В. Сильвестрова звернення до жанру фортепіанної сонати у 1970-ті роки (в період полістилістики) є етапом

освоєння цілого культурно-епохального шару XVIII – XIX ст., «лабораторією» пошуків звукових, композиційних, технічних прийомів і кристалізації власного стилю. В наступне десятиріччя (80-ті роки) після трьох фортепіанних сонат композитор напише свої найкращі твори: симфонію № 5, струнний квартет № 2, «Постлюдію» для фортепіано з оркестром, кантату «Ода солов'ю» для сопрано і камерного оркестру. Цікаво, що останніми в ряду сонат будуть соната для віолончелі і фортепіано (1983) та соната для скрипки і фортепіано «Постскрипtum» (1990); і більше В. Сильвестров не звернеться до цього жанру.

Для музичної творчості останньої третини XX ст. характерні процеси індивідуалізації формотворення, коли традиційні форми замінюються організацією музичного твору на основі авангардних технічних прийомів, або коли при збереженні канви класичної форми-схеми відбувається її наповнення новим інтонаційно-деталізованим змістом. В. Холопова відзначає, що крім «багатопараметровості» та «індивідуалізації музичної композиції» існують три рівня формотворення: «1) макрорівень – рівень драматургії та архітектоніки, 2) середній (медіарівень, або мідлрівень) – рівень класичного мелодичного тематизму, 3) мікрорівень – рівень звуку, фактури, ритміки, мелодичної лінійності, “параметра експресії”, просторовості, регістру, динаміки» [6, с. 453]. Актуалізація аналізу подібних рівнів саме по відношенню до найвищої універсальної форми гомофонної музики – сонатної – в творах сучасних композиторів є нагальним завданням сучасної музикології. Фортепіанна соната, за якою закріпилось значення «експериментального композиторського поля», потребує уважного вивчення, особливо, якщо це стосується розуміння творчості найвидатнішого митця, яким є Валентин Сильвестров.

Об'єктом дослідження є жанр фортепіанної сонати; предметом – становлення композиторського стилю на прикладі фортепіанних сонат (№№ 1, 2, 3). Мета статті – визначити концепційні закономірності розвитку жанру фортепіанної сонати у творчості В. Сильвестрова, на ґрунті чого виявити принципи індивідуально-композиторського стилю.

Аналіз останніх публікацій за темою. Кількість вітчизняних досліджень, присвячених творчості Валентину Сильвестрову, видатному митцю зі світовим ім'ям, порівняно невелика, зважаючи

на значний різножанровий доробок композитора. Із ґрунтовних наукових праць слід назвати монографічний нарис С. Павлишин; із науково-популярних – «Дочекайся музики» [4] за матеріалами зустрічей із В. Сильвестровим, організованих С. Пілютиковим; їх своєрідне продовження – “ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ”. Встречи с Валентином Сильвестровым» та книга М. Нестьєвої «Чтобы музыка была не придумана, а услышана...» (на основі бесід, статей, листів із композитором). Всі інші праці представляють музикознавчі розвідки з питань формування індивідуально-композиторського стилю, осмислення стильової проблематики ХХІ ст. на прикладі творчості В. Сильвестрова, або присвячені розкриттю специфіки окремих композиційних, фактурних, тематичних, жанрових параметрів у його творах. Аналітичні дослідження фортепіанної музики українського композитора-неоромантика містяться у статтях Н. Швець [5], Н. Рябухи [3], Д. Жалейко [1], М. Калашник [2]. На жаль, цілісної музикознавчої картини щодо трьох сонат для фортепіано В. Сильвестрова ми не маємо (як виключення назовемо видання С. Павлишин, де дається короткий огляд кожного твору композитора, написаного ним до 1989 року). Подана стаття покликана заповнити цю аналітичну «прогалину».

Виклад основного матеріалу. Звернення В. Сильвестрова до жанру сонати підкреслює як жанрово-виконавські уподобання композитора (чия творчість переважно інструментальна), так і спрямованість його стилю на класико-романтичні (академічні) орієнтири. Зауважимо, що у професійній творчості кінця ХХ ст. фортепіанна соната не є провідним жанром. В українській музиці – це як правило поодинокі твори у доробку М. Скорика, В. Годзяцького, Є. Станковича; виключення складають 10 сонат для фортепіано В. Бібіка. Чим пояснюється «непопулярність» одного з найважливіших в академічній традиції жанру? По-перше, масштабний концепційний жанр сонати і його ядро – сонатна форма із діалектичною рівновагою схеми (конструкції) і логічного сенсу – не завжди успішно поєднується із музично-мовними експериментами. По-друге, важко подолати «пам'ять жанру»: рівень наявності наскрізного розвитку (або хоча б його ідеї), двох (кількох) тем (темоутворень, тематичних комплексів,

тональних планів) і їх взаємодії буде визначати якість сонатності. Звичайно, можна припустити використання назви «соната» як натяк на жанр, його аллюзію. З іншого боку, також можливе повернення до витоків сонати, коли цим словом ще з XVI ст. називали будь-який інструментальний твір на противагу кантаті.

У 70-ті роки (період становлення стилю В. Сильвестрова) з новою силою постають проблеми музичного синтаксису, мови, взаємодії традицій і новацій в культурі, породжуються концепції множинності часу, простору; порушуються класицистичні причинно-наслідкові зв'язки. Натомість, велику увагу і цікавість викликають форми, не подібні до класичних типізованих структур (якою є соната). Композитори опиняються на шляху переосмислення жанрових моделей; класичні форми стають схемами, а результат їх наповнення буде залежати від індивідуального обдарування митця і вміння поєднати власні музично-інтонаційні надбання із формотворчими закономірностями минулого.

Три фортепіанні сонати – № 1 (1972), № 2 (1975), № 3 (1979) – створені паралельно із іншими опусами, характерними для стилю В. Сильвестрова: такими як симфонія № 4, «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру, «Серенада» для струнного оркестру, вокальні цикли «Тихі пісні», «Прості пісні». Саме в сонатах композитор приходить до відчуття «нового назад» (термін Т. Чередниченко), коли відбувається «ліризація» елементів авангардних технік (серійності, алеаторики), поступовий відхід від їх експресіоністичної загостреності.

Соната № 1 – зразок «раннього» неоромантизму В. Сильвестрова. Створена ще у 1967 році як 4-частинний цикл; у 1972 р. вона редагується композитором і набуває вигляду двочастинної сонати.¹ В I-й частині поєднуються поліфонічні прийоми у розвитку тем із структурно-композиційними принципами сонатної форми. Це не просто поєднання двох типів мислення – поліфонічного і гомофонного, а рівноправна заміна авангардної техніки поліфонічною. Г.П. – триголосна фуга; П.П. – вальс.

1. Виникають стійкі асоціації із Симфонією № 8 Ф. Шуберта. Ці твори поєднують ліричне відчуття, романтична споглядальність, колористичність звучання, навіть тональні паралелі.

В експозиції обидві партії викладені ніби в паралельних планах. Г.П. – це fuga зі своєю експозицією і вільним розділом, який переходить у вільний розділ. Тема fugи народжується з секундової інтонації на *rr* і поступово обіймає широкий діапазон з 12-ма неповторними звуками. Найхарактерніший мотив теми – хід на висхідну септиму і тризвукові обігрування, що в подальшому стануть знаками сильвестровського стилю. У протискладенні гамоподібні підголоски є інтонаційно контрастними до теми.

Тональний план традиційний: *gis-moll* (Т) – *dis-moll* (D) – *gis-moll* (Т). Розвиток Г.П. відбувається у вільному розділі (стрета, імітаційні секвенції). Тема П.П. (*f-moll*) обіймає весь діапазон фортепіано. В розробці Г.П. переживає жанрові трансформації: звучить як вальс у ритмічному збільшенні, далі, з появою триольного і пунктирного ритму – драматизується. В репризі Г.П. повертається тільки як експозиція fugи. Тема-мелодія П.П. перенесена в нижній регістр (вертикальна перестановка голосів) і звучить у *h-moll* (однойменній до *H-dur*, паралельну основній тональності). Терцієві співвідношення також стануть рисою стилю В. Сильвестрова. *Attacca* між частинами дозволяє відчутти новий тональний колорит: *E-dur* після заключного акорду у *Gis-dur*.

Форма другої частини – подвійні варіації з рисами рондо і тричастинної композиції: *A B A₁ B₁ A₂ A₃ A* (4 останні такти) *B₂ A₄* (кода).

Обидві теми є пасторальними за характером: перша (А) сповнена повітряної просторовості (двох октавні унісони на фоні витриманих басів); друга (В) – мелодичної розспівності на тлі нисхідних терцій. Прийоми розвитку тем варіаційні (триольно тризвуковий супровід теми В) та поліфонічні (вертикально-рухомий контрапункт, ритмічне збільшення теми А). Уся частина витримана в градаціях тихої звучності, і навіть кульмінація (А3) на акордовій темі є «тихою». Отже, в сонаті № 1 втілюється ідея рівноправності всіх відомих технічних прийомів тональної музики: поліфонічних, гомофонних, залучених до широкого звукового поля (розширеної тональності). Сонатність трактована крізь призму ліричної споглядальності, але збережені основні атрибути сонатного мислення: наскрізний розвиток, динамізація, мотивно-тематична робота, «проростання» тематизму і

його інтонаційна однорідність, взаємодія-взаємовплив Г.П. і П.П. та досягнення якісно нового результату в репризі. У сонаті вимальовуються характерні стильові ознаки музики В. Сильвестрова: особливий тип ліричних звукоутворень, градації тихої звучності, «рівноправність» всіх регістрів фортепіано, тяжіння до одночастинності (Attacca), в подальшому притаманне інструментальним творам композитора.

Яскравим прикладом втілення діалектичності сонатної форми при завуальованості її компонентів-етапів є фортепіанна соната №2 В. Сильвестрова. Як зауважує Н. Швець, «...сонати Сильвестрова рішуче протистоять інерції жанру як “типізованому змісту” (В.Цуккерман)» [5, с. 144], тобто форма-схема поступається формі-процесу. Соната є одночастинною; в ній поєднується стислість часу і насиченість тематизму. «Сонатний сюжет» (вислів композитора) пов'язаний із цілеспрямованим рухом до вершини твору – хоралу і поверненням у докульмінаційному напрямку (але на новому рівні). Створюється ніби концентрична форма, але послідовність тем у другій половині сонати має репризний характер:

a	b	c	d	a ₁	b ₁	c ₁	b ₂
вільна серійна тема і акордова вертикаль (тризвукова)	гармонічні фігурації	речитативи із паралельним алеаторичним планом	хорал				coda

Остинатним фоном слугує кластерна вертикаль (тризвуки g-moll+as-moll і хроматичний кластер), яка невідворотно пронизує три звукоутворення до початку хорального розділу, а потім зникає, «розчинившись» в алеаторичних «мерехтіннях». Перед нами сонатна форма із новою темою в розробці (хорал) і динамізованою репризою, в якій від цілісних темоутворень залишаються уривки серійної теми, фігурацій, речитативу. Задум твору розкривається у сполучанні різних типів звукової організації – атональної (серійність, кластерний фон), алеаторичної, сонористичної, тональної (елементи акордової вертикалі, тризвукові фігурації, тема хоралу), а ширше – різних типів звучань, що на філософському рівні уособлюють вічність звукового буття (не хаос). У репризному розділі гармонічні фігурації – передвісники хоралу

– залишаються після нього, вбираючи в себе елементи усіх інших звукокомплексів. Ідеї, заявлені в сонаті № 2, знайдуть продовження в одній з найкращих симфоній В. Сильвестрова – масштабній одночастинній симфонії № 5 (1982), де кластер, в якому «...може актуалізуватись будь-яка структура» [4, с. 65] символізує звукову єдність.

У сонаті № 3 чітко вимальовуються риси композиторського стилю В. Сильвестрова. Інтонаційно-драматургічний розвиток глибше пов'язаний із структурою сонати. При збереженні «перетікання» із частини в частину кожна з них має свою функцію. Перетин поліфонічної техніки із принципами сонатності відбувається з позицій відкритості всіх попередніх стилів; об'єднуючим фактором є саме індивідуальність композиторського мислення, що відкриває шлях до метамови. Барочна пара прелюдія-фуга (відповідно – I-II частини) доповнена постлюдією (III ч.). Для Сильвестрова – це перша спроба звернення до нового жанру; в подальшому будуть написані окремі твори з такою самою назвою, а «постлюдійність» стане особливим типом висловлювання сучасного композитора,² відкриє дорогу до «нової простоти». Можна провести аналогію між постлюдією і кодами в пізньоромантичних творах як різними типами післямови: у романтиків – продовження ідеальної миті, небажання розлучатись із ідеальним минулим; у Сильвестрова – духовне осмислення, довисловлювання. Тому Постлюдія – смисловий центр сонати із основним хоральним розділом, де її тема (подібно до хоралу в сонаті № 2) співіснує із атональними «мерехтіннями». Таке сполучання – хоральна акордовість і атональність, алеаторика – стане однією з домінантових ознак стилю композитора.

Новим у сонаті № 3 стає особлива деталізація фактури. Усі тематично-звукові утворення підпорядковані ідеї «проспіваності» (фігурації мелодизовані, акордові вертикалі мають горизонтальні проекції, навіть сонорні комплекси – це нашарування інтонацій). При чіткій наявності трьох частин відчувається тенденція до

2. У 1981-82 рр. буде створено 3 постлюдії: для сопрано, скрипки, віолончелі і фортепіано, для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, у 1984 «Постлюдію» для фортепіано з оркестром.

одночастинності (завдяки наскрізному розвитку, незамкненості (при відсутності кадансів) частин та аттаса між ними, перетікання тематизму з попередньої частини в наступну). Твір відрізняється мотивно-інтонаційною єдністю тематизму: секундовість і терцієвість як два плани в I-й частині, ходи на септиму, нону і знову терцієвість-секундовість – у II-й частині, а в III-й – звучать всі попередні мотиви, інтонації; в коді підкреслюється терцієве сполучання по вертикалі і терцієве співвідношення тональностей (D-dur, Ges-dur, B-dur). При цьому основні теми в кожній частині побудовані за принципом серії, з дванадцяти неповторних звуків, але їх розвиток відбувається поліфонічними засобами: в I ч. – ритмічне збільшення основної теми в середньому розділі (її розосередження на фоні постійної фігурації d-g-es з різними басами), в II ч. обидві 12-тизвукові теми фуги розвиваються за законами поліфонічного жанру: їх парне проведення має парні відповіді аналогічно T-D співвідношенням (в експозиції I тема від тону b, її відповідь – від e; II тема від h, відповідь від f; в репризі I, II теми звучать від h).

Прелюдію і фугу об'єднує мелодико-гармонічний зворот-фігурація кварта[^]-терція, який трансформується, доповнюючись низхідною секстою в другому (сонорному) розділі фуги (Animato). У постлюдію потрапляє фрагмент Animato з фуги, який чергується із основною темою III частини (Andantino); утворюються 4 пари подібних проведень.

Значення лейтмотивного звукоутворення набуває терцієва (децимова) вертикаль, яка наскрізно проходить крізь усі частини і в завершенні стає смисловою точкою попереднього розвитку сонати. Композиційно-драматургічні особливості кожної частини обумовлені впливом принципів сонатності. Так, в прелюдії і фузі репризи динамізовані (форма прелюдії ABA₁, фуги – A A₁, де A – сама фуга, A₁ – її сонорний варіант); у постлюдії (ав a₁v₁ a₂v₂ a₃v₃ coda) зіставлення двох планів – мелодико-гармонічного (а) і мелодико-сонорного (в) – призводить до їх взаємодії у коді.

Висновки. В. Сильвестров – один із небагатьох сучасних композиторів, хто звертається до жанру сонати, зберігаючи її композиційно-драматургічні, сутнісні ознаки. На перший план виходить принцип сонатності, або її ідея, що втілюється наскрізним рухом,

динамізацією репризи, досягненням нової якості тематизму, його інтонаційним «проростанням» (варіантністю). Характерним стає синтез елементів серійності, алеаторики, сонорики і прийомів поліфонічної техніки, універсальних по своїй природі (в сонатах № 1, № 3); тонального всередині атонального (фонізм тональних структур сонати № 1 – виток сонорних ефектів у наступних сонатах).

Фортепіанна соната набуває значення багатовимірного жанрово-конструктивного твору, здатного вмістити весь спектр композиторських уподобань: від різномірності музичного тематизму і типів його розвитку до тонких нюансів звуковидобування, градацій тихої динаміки, особливостей педалізації.

Три сонати дають розуміння специфіки композиторського стилю, провідною рисою якого є ліризм: ця якість мислення В. Сильвестрова проявляється на всіх рівнях (тематизму, фактури, драматургії). Її носіями-знаками виступають терцієвість (в мелодико-інтонаційних зворотах, гармонічній вертикалі, тональних співвідношеннях); чотириголосна (хоральна) акордовість з опорою на тризвучність (але модального типу); гармонічні фігурації секвенційного виду. Сучасні техніки також пропущені крізь призму ліризації; сонорика виходить на перший план, алеаторичні фрагменти теж підпорядковані ідеї фонізму; серійність трактується вільно, вона торкається тільки викладення основних тем без подальших варіантів роботи із серією. Експресивність дисонансів пом'якшена ритмом: всі «гострі» ходи ніби зависають на довгих тривалостях. Атональність співіснує із тональними звучаннями і сприймається як її логічне продовження.

Перспектива подальшого розвитку теми вбачається в обґрунтуванні усього фортепіанного доробку В. Сильвестрова як самодостатньої художньої системи, що є виразом засад його стильового мислення. За межами пропонованої статті залишився цикл з трьох сонат «Драма» (1970-1971 рр.): для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано і тріо-соната, також віолончельна (1983) і скрипкова (1990) сонати композитора. Їх концепційний аналіз доповнить висновок щодо ролі жанру сонати у творчості В. Сильвестрова не тільки на етапі становлення стилю, але й впродовж всієї еволюції його художнього мислення і світоспоглядання як філософа-лірика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В.Сильвестрова // Д.Жалейко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Г. Ганзбург]. — Вип. 39: «На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття)». — Харків : ТОВ. «С.А.М.», 2014. — С.224-233.
2. Калашник М. Сильвестров. «Триада» и «Музыка в старинном стиле» / М. Калашник. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. — К. : Музична Україна, 1994. — С. 71-78.
3. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова / Н. Рябуха / Вісник ХДАДМ. — 2012. — № 3. — С. 129-133.
4. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы / Валентин Сильвестров. — К. : Дух і літера, 2010. — 368 с.
5. Швець Н. Про фортепіанний стиль В.Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. — К., 1991. — Вип. 26. — С. 132-145.
6. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В.Холопова. — СПб., 2001. — 496 с.

REFERENCES:

1. ZHalejko D. Razomknutost' tonal'no-garmonicheskikh struktur kak faktor smysloobrazovaniya v fortepiannom tvorchestve V.Sil'vestrova // D.ZHalejko // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. [red.-uporyad. H. Hanzburh]. — Vyp. 39: «Na chest' Tarasa Kravtsova (do 90-littya)». — Kharkiv : TOV. «S.A.M.», 2014. — S.224-233.
2. Kalashnik M. Sil'vestrov. «Triada» i «Muzyka v starinnom stile» / M. Kalashnik. Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainских kompozitorov XX veka. — K. : Muzychna Ukrayina, 1994. — S. 71-78.
3. Ryabukha N. Zvukoobraz fortepiano u tvorchosti V. Syl'vestrova / N. Ryabukha // Visnyk KhDADM. — 2012. - # 3. — S. 129-133.
4. Sil'vestrov V. Dozhdatsya muzyki. Lekcii-besedy / Valentin Sil'vestrov. — K. : Dukh i litera, 2010. — 368 s.
5. Shvets' N. Pro fortepiannyi styl' V.Syl'vestrova. Deyaki sposterezhennya / N. Shvets' // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. — K., 1991. — Vyp. 26. — S. 132-145.
6. Holopova V. Formy muzykal'nyh proizvedenij / V.Holopova. — S.-P., 2001. — 496 s.



РОЗДІЛ ІІІ.
НАЦІОНАЛЬНІ
ОБРАЗИ СВІТУ:
ВІД ЗАХОДУ ДО СХОДУ

УДК 780.616.432.071.1: 398 (460)

Дыняк Т.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ИСПАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ ПЕРИОДА RENASCIMIENTO

Дыняк Т. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. В статье осуществляется ретроспективный экскурс в испанский фольклор периода Ренасимьенто. Освещаются некоторые особенности исполнительской манеры древнейшего рода испанской музыки – cante jondo, характерные черты стилей petenera и malagueña, входящих в «потомственную» по отношению к cante jondo группу – cante flamenco, а также других испанских национальных жанров, таких как jota и sorongo. С помощью анализа произведений композиторов Испании – Исаака Альбениса и Мануэля де Фальи – рассматриваются методы обработки фольклора в профессиональной фортепианной музыке испанских композиторов указанного периода, дифференциация которых обусловлена использованием специфических национальных фигур музыкального языка – паттернов.

Ключевые слова: фольклор, Ренасимьенто, творчество И. Альбениса, творчество М. де Фальи, фламенко, cante jondo, паттерн.

Диняк Т. Іспанський фольклор в контексті фортепіанної творчості композиторів періоду Renacimiento. В статті здійснюється ретроспективний экскурс в іспанський фольклор періоду Ренасим'єнто. Висвітлюються деякі особливості виконавської манери найдавнішого роду іспанської музики – cante jondo, характерні риси стилів petenera і malagueña, що входять в «спадкову» по відношенню до cante jondo групу – cante flamenco, а також інших іспанських національних жанрів, таких як jota і sorongo. За допомогою аналізу творів композиторів Іспанії – Ісаака Альбеніса та Мануеля де Фальї – розглядаються методи обробки фольклору в професійній фортепіанній музиці іспанських композиторів зазначеного періоду, диференціація яких зумовлена використанням специфічних національних фігур музичної мови – паттернів.

Ключові слова: фольклор, Ренасим'єнто, творчість І. Альбеніса, творчість М. де Фальї, фламенко, cante jondo, паттерн.

Dyniak T. The Spanish folklore in the context of the piano creativity of the Renacimiento's period composers. The Spanish theme in music is one of the brightest and most beloved by composers of different countries. But the paradoxical fact is that before the period of musical revival (Renacimiento), due to the historical events, folklore represented Spain all over the world more than the works of the Spanish composers. This is evidenced by the repeated appeal to the folk sources of this country of such masters as A. Vivaldi, F. Handel, A. Corelli, F. List, S. Rachmaninoff, M. Glinka, F. List, J. Bizet, C. Debussy, M. Ravel, N. Rimsky-Korsakov, R. Schumann and others, who created vivid pages of world musical Spanish studies.

Spain gained its true artistic leaders during the Renacimiento period – the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries – in the person of Felipe Pedrell, Isaac Albeniz, Enrique Granados and Manuel de Falla, whose aesthetic views came down to the revival of the artistic and distinctive national music culture and the creation of another European composer school. The Spanish music “began to sound” in the world space from “the mouth” of its national representatives exactly at this vital stage of its development.

Nowadays, the extremely rich Spanish folklore tradition, which has played an important role in the history of the musical art of not only Europe but the whole world itself remains “in the shadow” and the fact witnesses the lack of any new research in the field of Spanish piano music in all of Ukrainian musicology. Historical and biographical sketches can be found in the Russian-language works of the 60s-70s of the 20th century. This determines the relevance of the proposed topic and has allowed the author to formulate the next goal of this investigation – to make an excursion into the Spanish folklore of this period, systematizing the principles of its incarnation into professional piano music. To achieve this goal, the author has chosen a retrospective “view” on the development of the folklore tradition in the context of Spanish musical art.

The music texts for piano and orchestra serving as the material of the given article are Spanish rhapsody by Isaac Albeniz and “Symphonic impressions for piano and orchestra” “The nights in the gardens of Spain” by Manuel de Falla.

The article carries out the historical and informative excursion into the Spanish folklore of the Renacimiento period in a retrospective way by means of the above-mentioned works analysis and also on the basis of rethinking of the main provisions of the works of such musicologists and folklorists as I. Zemtsovsky and G. Golovinsky. The research considers and outlines the methods of processing folklore in the professional piano music of the Spanish composers of this period, the differentiation of which is conditioned by using specific national figures of the musical language – patterns. The analysis of the works spotlights some of the characteristics of the performing manner of ancient Spanish music – cante jondo, which originates from the ancient musical systems of India, clarifies the characteristic features of petenera and malagueña styles, which are part of the hereditary group of cante jondo – cante flamenco, and also other Spanish national

genres, such as jota and sorongo.

The results of the research claim that the Spanish composers of the Renacimiento period systematically turned to the folklore sphere, that is evidenced by many national figures and elements of the musical language used in their works – patterns. It is possible to state the constant appeal to the national sources and the different ways of folk material processing in individual author's creativity, that makes it possible to distinguish two types of professional methods of Spanish folklore elaboration: citing (the use of original, that is, authentic themes) and associative (the use of various means of musical expressiveness, causing specific associations, for example, with a particular dance or song, etc.). The citing method can be conditionally divided into three types: 1) recreating the Spanish color and character: mode and tonal variability, increased intervals, bimodality, chromatic, ornamentation, contrasts; 2) imitation of folk instruments (castanets, viuela – today's modern guitar): articulation, orchestration; 3) an allusion to a dance or a song: characteristic metrorhythmic formulas, melodic structure, etc.

The basis of the Spanish rhapsody by I. Albeniz is, to a greater extent, the authentic folklore material, which points to the application of the citing method (original themes of petenera, jota and malaguena, with their subsequent variation and reminiscence). “Spanish” manifests itself in “The nights in the gardens of Spain” by M. de Falla in a different way: the composer “draws” the image of his native Andalusia relying not on the original themes (there are only two of them: the subject of “a blind beggar's play” and the theme of the sorongo), but on the complex of patterns, with the help of which the Spanish color is very clearly reflected and the effect of constant variation of folk material is created.

A further perspective of development in this direction can lie in projecting the presented methods to the oeuvre of other composers. This methodology can also be implemented into creating a composition of a Spanish character by a non-national composer, to become a “key” to comprehend the nature of Spanish music and, accordingly, to realize the ways of its embodiment in the frameworks of a musician's own performing creativity and to be an interesting phenomenon for doing research in the context of national representatives' creativity for the listener, that will provide expansion of knowledge in the Spanish musical field.

Key words: folklore, Renacimiento, I. Albeniz's oeuvre, M. De Falla's oeuvre, flamenco, cante jondo, pattern.

Постановка проблемы. Испанская тематика в музыке является одной из самых ярких и горячо любимых композиторами разных стран. Однако парадоксальным является тот факт, что до периода музыкального возрождения (Renacimiento) фольклор представлял Испанию во всем мире больше, чем творчество испанских композиторов. В силу исторических событий музыкальная жизнь

Испании в конце XIX столетия оставалась еще достаточно провинциальной, не давая возможности испанским музыкантам развивать свою национальную школу. К примеру, известная испано-португальская тема *folia* легла в основу сочинений многих выдающихся европейских композиторов, таких как А. Вивальди, Ф. Гендель, А. Корелли, Ф. Лист, С. Рахманинов. К испанским сюжетам и фольклорным истокам неоднократно обращались М. Глинка, Ф. Лист, Ж. Бизе, К. Дебюсси, М. Равель, Н. Римский-Корсаков, Р. Шуман и другие, создавая яркие страницы мировой музыкальной испанистики.

Ренасимьенто (исп. *Renacimiento* – возрождение) – это движение конца XIX – начала XX веков в национальной культуре Испании как закономерный и необходимый этап ее развития, позволивший «звучать» музыке этой страны в мировом пространстве из «уст» своих национальных представителей. Именно в этот период Испания обрела своих истинных художественных лидеров в лице Фелипе Педреля, Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса и Мануэля де Фальи.

Учитывая, что в современном украинском музыкознании отмеченная чрезвычайно богатая испанская фольклорная традиция остается «в тени», предлагаемая тема статьи определяет ее актуальность.

Цель статьи – систематизировать принципы воплощения испанского фольклора в профессиональной фортепианной музыке периода Ренасимьенто. Для осуществления поставленной цели «ретроспективный взгляд» на развитие фольклорной традиции в контексте испанского фортепианного искусства представляется наиболее актуальным.

Анализ последних исследований и публикаций. Обратившись к изучению музыки Испании периода Ренасимьенто, обнаружено отсутствие каких-либо новейших исследований в украинском музыкознании в сфере испанской фортепианного искусства. Исторические и биографические очерки содержатся в русскоязычных трудах 60-70-х годов XX века таких музыковедов, как М. Вайсборд [1], Ю. Крейн [5], И. Мартынов [7], А. Оссовский [8], которые вместе с более новыми иностранными источниками – монографией У. А. Кларка (W. A. Clark) [11], аннотациями М. Ледина (M. Ledin) [13] и Л. Диаза (L. Diaz) [12] – составили

историографическую базу данного исследования.

Художественные ориентиры композиторов поколения Ренасимьенто были возведены к сбережению национальных традиций в своем индивидуальном творчестве, что позволяет рассматривать в данном контексте сохраняющую со временем свою остроту и важность проблему взаимоотношений профессиональной и народной музыки, которая была разработана в трудах 70-80-х годов XX века музыковедов-фольклористов И. Земцовского [3] и Г. Головинского [2]. Г. Головинский разделяет две цели воплощения народного искусства в авторском творчестве: воссоздание (образа, жанра в более-менее подлинном виде) и присвоение (подчинение напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу) [2, с. 51]. И. Земцовский определяет два основных типа обращения композиторов к фольклору как нарочитое и ненарочитое, «цитатное» и «бесцитатное» [3, с. 43]. Некоторые ключевые положения указанных трудов легли в основу данной статьи.

Изложение основных результатов исследования. Процесс развития движения Ренасимьенто условно можно разделить на три этапа: зарождение, его преддверие (переходный этап) и, непосредственно, сам период Ренасимьенто. На начальном этапе – 1840-1870-е годы – в музыкальном искусстве Испании были сильны влияния романтизма, нашедшие свое воплощение в оперном творчестве С. Гомиса и Р. Карнисера. Движение Ренасимьенто проявилось в возрождении старинной испанской сарсуэлы, в частности, сарсуэлы гранде. Применение народных тем было возведено в основной принцип во всех музыкальных жанрах, к которому композиторы часто обращались в различных формах собственного свободного творчества [8, с. 248].

Постепенно возникает специальная испанская музыкальная пресса, возрождается научно-исследовательская мысль. В числе ярких музыкальных ученых этого времени можно назвать Рамиса де Пареху и Франсиско Салинаса. Зачинателем национального движения в музыкознании (40-е–70-е годы) становится Мигуэль Хиларион Эслава (1807-1878) – композитор и теоретик. Сподвижником и продолжателем в деле за национальное музыкальное искусство выступил Франсиско Барбиери (1823-1894) – разносторонняя личность,

инициативная натура: композитор, дирижер, музыкальный ученый, публицист, общественный деятель [8, с. 251-252].

Два десятилетия – 1870-1890-е годы – можно считать переходным этапом, преддверием Ренасимьенто. В это время в Испанию «проникает» музыка Р. Вагнера, пробуждая интерес к жанрам симфонической, камерно-инструментальной, ансамблевой и сольной музыки, активно развивается концертная жизнь. Напомним, что глава грядущего «возрождения» – Фелипе Педрель (1841 – 1922), был некоторое время пропагандистом, но отнюдь не подражателем творчества Р. Вагнера. Именно в эти десятилетия выдвигается ряд ярких испанских музыкантов-виртуозов. Среди них: скрипач и композитор – Пабло Сарасате (1844-1908), пианистка – Тереза Кареньо (1853-1917) [6, с. 254]. Выдающиеся композиторы этого периода – Херонимо Хименес (1854-1923) и Томас Бретон (1850-1923) [8, с. 255].

Период Ренасимьенто охватывает следующие временные рамки – с 1890 по 1914 год. Это знаковое культурное движение открывается знаменитым манифестом Фелипе Педреля¹ «За нашу музыку» («Por nuestra música»), увидевшим свет в 1890 году [8, с. 256]. Основные положения манифеста сводились к призывам развивать национальную культуру на основе глубокого освоения ее фольклорного и классического наследия. Ф. Педрель создал восьмитомное собрание под названием «Испанская школа духовной музыки», его принято считать «отцом» испанского Возрождения. Пабло Казальс, известный виолончелист, близко знавший композитора, говорил о нем так: «Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании <...> и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими» [7, с. 100]. Ф. Педрель ставил перед испанскими музыкантами высокую задачу – сформировать, а точнее воссоздать еще одну национальную школу европейской музыки. И эта задача была полностью решена, благодаря его знаменитым ученикам – И. Альбенису, Э. Гранадосу и М. де Фалье.

А. Оссовский подчеркивает, что в отношении испанского искусства «огромную роль в развитии и упрочнении движения возрождения, <...> в

1. Фелипе Педрель – испанский композитор, музыковед, ученый, публицист и педагог.

выработке своих технических приемов сыграла французская музыка» [8, с. 258]. И. Альбенис и Э. Гранадоc были сторонниками позднеромантического направления, следуя за творчеством Г. Форе и Э. Шоссона, а М. де Фалья – импрессионистического, наследуя звуковые поиски К. Дебюсси. Однако общим и главенствующим для испанских композиторов этого времени оказалось максимально глубокое и национально яркое «воссоздание жанровых образов Испании» [7, с. 123]. «Когда мы слушаем музыку Альбениса, – пишет М. Вайсборд, – то перед нами встают картины Испании с ее древними городами и крепостями, сценки народной жизни, красочные шествия, пейзажи. Каждое сочинение композитора – это “рассказ” человека, бесконечно влюбленного в свою страну, в свой народ. И эта любовь помогала создавать удивительно яркие, зрительно осязаемые образы» [1, с. 310-311].

Материалом исследования данной статьи стали нотные тексты Испанской рапсодии И. Альбениса и «Симфонических впечатлений» «Ночи в садах Испании» М. де Фалья. Эти сочинения являются яркими образцами зрелого письма композиторов: они отличаются подчеркнуто испанским колоритом, который сразу же определяют «на слух» даже впервые сталкивающиеся с этим материалом слушатели. Такая высокая степень самоидентификации национального в музыкальном творчестве достигается путем неустанного обращения к национальным истокам: прямым цитированием или «вплетением» фольклорных элементов в музыкальный тематизм. Фольклорист И. Земцовский, объясняя природу образования таких элементов, цитирует В. Конен: «...поскольку произведение народного искусства не укладывается, как правило, в рамки профессионального, из-за самостоятельности и замкнутости каждого из них, то в композиторском творчестве происходит как бы “расслоение” фольклора на его составные элементы. Композитор использует только те слои, которые либо соответствуют авторскому замыслу, либо легко поддаются желаемым видоизменениям» [3, с. 45-46]. Исходя из того, что национальный колорит определяется наличием имплементированных в произведении национальных элементов музыкального языка, можно говорить о некотором комплексе фольклорных составляющих, который

объединяет песенные, танцевальные мотивы (по отношению к Испании), характерные лады, и на определение которых будет направлен дальнейший анализ избранного материала.

Испанская рапсодия для фортепиано с оркестром (*Rapsodia espanola para piano y orquesta*), op. 70 была написана И. Альбенисом в 1887 году. Как отмечают иностранные источники, существует несколько версий данного сочинения: для фортепиано с оркестром: для двух фортепиано и для фортепиано solo [11].

Как известно, жанр рапсодии предполагает чередование контрастных разнохарактерных эпизодов, основанных на народно-песенном материале, а также свободный, «импровизационный» стиль изложения. В соответствии с этим композитор использовал пять основных тем, три из которых – оригинальные, о чем свидетельствуют выписанные автором подзаголовки. Данные темы, чередуясь, образуют форму, которую схематически можно обозначить как A B A C D A *cadenza* E.

Так, Раздел A (d-moll) основан на теме широкого дыхания, которая не имеет точного указания ее происхождения, но, как подчеркивает испанский музыкальный исследователь Диаз Лара, строится на хорошо узнаваемых национальных элементах, таких как увеличенная секунда и триольные фигуры [11, с. 2].

Раздел B (d-moll) имеет подзаголовок – *Petenera de Mariani*. Он строится на теме испанского танца петенеры, который относится к группе песен и танцев Южной Испании – *cante flamenco*, и характеризуется серьезностью и драматичностью. Напомним, что петенера базируется на трехдольном ритме компаса – определенной ритмической схеме, составляющей фундамент фламенко, с характерным акцентированием на разных долях. Тема звучит сначала у фортепиано соло, затем у квартета деревянных духовых инструментов. Показательно, что «спонтанное создание каждого фактурного варианта, варьирование и обновление его при повторях» А. Романова связывает, в контексте творчества И. Альбениса, с изначально присущей вариативностью фламенко [9, с. 170].

Раздел C (A-dur) – *Jota original* – отличается характерными жанровыми чертами: светлым жизнерадостным, праздничным характером, упругим энергичным ритмом и подчеркнутой танцевальностью.

Раздел D (Es-dur - F-dur) называется *Malaguena de Juan Brea* и базируется на песенной теме широкого дыхания. Малагенья – это один из традиционных стилей фламенко, так же как и петенера, входящий в группу *cante flamenco*; песенная мелодия, которая, как правило, не используется для танцев, поскольку не имеет четкого постоянного ритмического рисунка. Её относят к типу «свободных песен» (*cante libre*). Существует несколько основных типов малагеньи. Хуан Брева (1844-1918) – наиболее значимый певец фламенко в Малаге, создатель собственного стиля исполнения малагеньи.

Раздел E (D-dur) – *Estudiantina* – так в Испании называли группу студентов университета, которая по праздникам исполняла популярные песни в сопровождении различных инструментов, чаще скрипки, при этом обязательным атрибутом становилось переодевание в тематические костюмы. *Estudiantina* имеет праздничный характер и является «яркой золотой брошью путешествия по столь разнообразному каталогу народной испанской музыки», используя меткое выражение Д. Лара [12, с. 2].

Работу над «Ночами в садах Испании» (“*Noches en los jardines de Espana*”) М. де Фалья закончил в 1916 году. Сочинение представляет собой триптих, который автор определил как «Симфонические впечатления для фортепиано и оркестра» (“*Impresiones sinfonicas para piano y orquestra*”).

В отношении данного произведения М. де Фалья писал: «... композитор следовал определенной конструкции, учитывая тональный, ритмический и тематический материал... цель, ради которой они были написаны, есть не что иное, как желание вызвать образы мест, ощущений и чувств. Используемые темы базируются на ритмах, ладах, кадансах и орнаментальных фигурах, которые характерны для народной музыки Андалусии, хотя они редко применяются в оригинальных формах; а в оркестровке часто используются определенные эффекты, свойственные исключительно народным инструментам Андалусии» [цит. по: 13].²

2. В данной цитате сохранена пунктуация, фигурирующая в исходном научном англоязычном источнике. Адаптированный перевод с английского языка на русский – авторский.

І часть триптиха – «En el Generalife» («В Хенералифе») – переносит нас в Джаннат аль-Ариф (в переводе с араб. – Верхний сад) – самое красивое место во всей Гранаде. Джаннат аль-Ариф – это изначальное название летней резиденции гранадских государей, которое находилось за пределами стен Альгамбры и было завершено в 1396 году [4, с. 76].

Основу тематизма составляют интонации малой секунды и хроматическое движение в пределах сексты. Подобное интонационное строение позволяет провести аналогию с андалусской песней – цыганской сигирийей, которая входит в группу *cante jondo*.³ Особенностью *cante jondo*, по мнению М. де Фальи, является использование мелодического диапазона, редко выходящего за пределы сексты. [10, с. 32].

Вторая тема (ремарка *Tempo giusto*) «возникла под впечатлением игры старого слепого нищего, игравшего весь день на своей крикливой скрипке под окнами композитора», пишет И. Мартынов [6, с. 77]. Можно предположить, что эта тема оригинальна. Она интонационно родственна первой теме, «прорастает» из мелодического «зерна» – малой секунды. По интонационному складу мелодия также приближается к стилю *cante jondo*. Авторское указание *a tempo, ma flessibile* подчеркивает в мелодии черты свободного напева (импровизация), свойственные этому стилю; национальный колорит усиливает синкопированный аккомпанемент.

С ремарки *Roso calmo* начинается новый эпизод (*h-moll*). Ю. Крейн называет его «Медленный танец» [5]. Возникает звукообраз танца, что создает определенный контраст по отношению к художественным образам предшествующих тем. Примечательно, что, как прототип национального характера, в музыкальном тематизме заложен принцип контраста (динамический, артикуляционный).⁴ Используя принцип чередующегося метра, композитор искусно сопоставляет различные регистры и тембры.

3. *Cante jondo* – мелодический стиль испанской музыки, связанный с особой исполнительской манерой; древнейший род испанской музыки который берет свое начало в давних музыкальных системах Индии.

4. Главной национальной особенностью испанского характера и, следовательно, испанской музыки, считается единство противостоящих друг другу чувственных стихий – страсти и холодной сдержанности.

II часть – «Danza lejana» («Отдаленный танец»). В этой части воссозданы такие стилистические фигуры музыкального языка испанской культуры, как: характерный ритм (движение ломаными квинтами и квартами), кадансы (VI – VII – I), орнаментальный рисунок мелодии, фригийский лад, сопоставление тембров солирующих инструментов, полимодальность (полиладовость), эффект «топтанья на месте» (остинато), фактура гитарного происхождения, типичная для Фальи (преобладание репетиций и ломаных октав). Специальные артикуляционные указания – *sempre molto staccato* и *sempre molto marcato* в динамике *forte* в партии оркестра – рожают параллель с андалусским танцем фламенко, который является «визитной карточкой» культуры Испании.

III часть – «En los jardines de la Sierra de Cordoba» («В садах Сьерры - Кордовы»). Первая тема носит ярко выраженный характер танца-пляски. Второй раздел (B) контрастирует не только тонально, но и по темпу (*Allegro moderato*), и по характеру (более спокойный). В нем имеется контрастное сопоставление: речитативно-песенная тема, которая по интонационному строю приближается к традиции *cante jondo* (многократное повторение мотива, опевание интонационных точек), трижды чередуется с танцевальной.

В основе раздела C вновь лежит две разнохарактерные темы: первая из них (*ben misurato* – мерно, размеренно) представляет образ танца фламенко, вторая – пронизанную чувством светлой любви песню *sorongo*. В ней используется подлинная андалусская мелодия с характерным для нее трехдольным ритмом.

Выводы. Испанские композиторы периода Ренасимьенто непрерывно обращались к фольклорной сфере, о чем свидетельствует множество используемых в их произведениях своеобразных паттернов – национальных фигур и элементов музыкального языка.

Систематичность в обращении к национальным истокам и разные подходы к преобразованию фольклорного материала в индивидуальном творчестве позволяют разграничить два метода композиторской обработки испанского фольклора: цитирующий (применение оригинальных, подлинных тем) и ассоциативный (применение различных средств музыкальной выразительности, вызывающих конкретные ассоциации с тем или иным танцем или песней).

Цитирующий метод условно подразделяется на три вида приемов: 1) воссоздание испанского колорита и характера: ладовая и тональная переменность, увеличенные интервалы, бимодальность, хроматика, орнаментика, контрасты; 2) подражание народным инструментам (кастаньеты, виуэла): артикуляция, оркестровка; 3) аллюзия на танец или песню: характерные метроритмические формулы, структура мелодики и т.д.

В основе Испанской рапсодии И. Альбениса в большей степени лежит подлинный фольклорный материал, что указывает на применение цитирующего метода: использование оригинальных тем петенеры, хоты и малагеньи с последующими их варьированием и реминисценцией. В ином русле проявляются испанские мотивы в «Ночах в садах Испании» М. де Фалья: композитор «рисует» образ родной Андалусии, опираясь не на оригинальные темы (встречаются всего дважды: тема «игры слепого нищего» и тема соронго), а на комплекс паттернов, с помощью которых ярко отражается испанский колорит и создается эффект постоянного варьирования народного материала.

Дальнейшая перспектива развития темы состоит в экстраполяции представленных методов обработки фольклорного материала на фортепианное творчество композиторов Испании и других стран. Искомая системность взаимодействия фольклорного и композиторского послужит «ключом» к постижению характера испанской музыки и, соответственно, путей его воплощения в рамках исполнительского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбениса / М. Вайсборд // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1967. – С. 308-336.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
3. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 176 с.
4. Каптереева Т. П. Сады Испании / Т. П. Каптереева – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 240 с.
5. Крейн Ю. Г. Мануэль де Фалья / Юлиан Крейн. – М.: Гос. Муз. изд., 1960. – 95 с.
6. Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество / И. Мартынов. –

М. : Сов. композитор, 1986. – 192 с.

7. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1977. – 376 с.

8. Оссовский А. В. Очерк истории испанской музыкальной культуры / А. Оссовский // Исследования: избр. статьи, воспоминания – Л.: Сов. композитор, 1961. – С. 227-288.

9. Романова А. Об исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия») / Алина Романова // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі / [упорядкув. В. Г. Москаленко]. – К., 2010. – Вип. 90. – С. 166-175.

10. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах / Мануэль де Фалья. – М.: Музыка, 1971. – 111 с.

11. Clark W. A. Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic / Walter Aaron Clark. – New York: Oxford University Press, 1999. – 358 p.

12. Diaz L. Isaac Albeniz Rapsodia espanola [Electronic resource] / Gumersindo Diaz Lara. – Mode of access: http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_RapsodiaESPANOLA.pdf. – Title from the screen.

13. Ledin M. Manuel de Falla (1876-1946): Night in the Gardens of Spain [CD] / Marina Ledin, Victor Ledin / Annotation. – 1999, Ivory Classics. – P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A, P. 6-8.

REFERENCES:

1. Vaysbord M. K voprosu ob ispolnenii fortepiannyih sochineniy Albenisa / M. Vaysbord // Voprosyi muzyikalno-ispolnitelskogo iskusstva. – Vyip. 4. – М.: Muzyka, 1967. – S. 308-336.

2. Golovinskiy G. Kompozitor i folklor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki / G. Golovinskiy. – М.: Muzyka, 1981. – 279 s.

3. Zemtsovskiy I. Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy / I. Zemtsovskiy. – Л.: Sov. kompozitor, 1978. – 176 s.

4. Kaptereeva T. P. Sadyi Ispanii / T. P. Kaptereeva– М.: Progress-Traditsiya, 2007. – 240 s.

5. Kreyn Yu. G. Manuel de Falya / Yulian Kreyn. – М. : Gos. Muz. izd., 1960. – 95 s.

6. Martynov I. I. Manuel de Falya. Zhizn i tvorchestvo / I. Martynov. – М. : Sov. kompozitor, 1986. – 192 s.

7. Martynov I. I. Muzyka Ispanii / I. Martynov. – М.: Sov. kompozitor, 1977. – 376 s.

8. Ossovskiy A. V. Ocherk istorii ispanskoy muzyikalnoy kultury / A. Ossovskiy // Issledovaniya: izbr. stati, vospominaniya – Л.: Sov. kompozitor, 1961. – S. 227-288.

9. Romanova A. Ob ispolnitelskoy organizatsii hudozhestvennogo vremeni v proizvedeniyah folklorno-variantnogo sklada (na primere tsikla I. Albenisa

«Iberiya») / Alina Romanova // Nauk. vIsnik NMAU ImenI P. I. Chaykovskogo: Problemi organlzatsIYi hudozhnogo chasu v muzichnomu tvorI / [uporyadkuv. V. G. Moskalenko]. – K., 2010. – Vip. 90. – S. 166-175.

10. Falya M. de. Stati o muzyike i muzyikantah / Manuel de Falya. – M.: Muzyika, 1971. – 111 s.

11. Clark W. A. Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic / Walter Aaron Clark. – New York: Oxford University Press, 1999. – 358 p.

12. Diaz L. Isaac Albeniz Rapsodia espanola [Electronic resource] / Gumersindo Diaz Lara. – Mode of access: http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_RapsodiaESPANOLA.pdf. – Title from the screen.

13. Ledin M. Manuel de Falla (1876-1946): Night in the Gardens of Spain [CD] / Marina Ledin, Victor Ledin / Annotation. – 1999, Ivory Classics. – P. O. Box 341068 Columbus, Ohio 43234-1068 U.S.A, P. 6-8.

УДК 780.614.131.071.2(439)

Бернат Ференц

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського*

ЛАСЛО СЕНДРІ-КАРПЕР

І ТРАДИЦІЇ УГОРСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ

Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи. У статті запропоновано аналіз становлення, розвитку та сучасного стану угорської гітарної школи. Спираючись на аналіз трьох фундаментальних учбових посібників для гітари, зроблений видатними гітаристами Угорщини Ласло Сендрі-Карпером, Тібором Пушкашем і Давидом Павловичем, простежено наступну тенденцію: головною якістю гітарної школи Л. Сендрі-Карпера є поєднання методичного характеру викладення з угорським фольклором, елементи його музичної мови щільно «вплетені» у вправи. Школа представляє велику різноманітність жанрів, різних стилів (бароко, класицизм) і національностей. Загальна фольклористська тенденція набуває розвитку у творчості композиторів-гітаристів Угорщини ХХ і ХХІ сторіч. Відносно циклу етюдів Д. Павловича, зауважено, що він у меншій мірі містить угорські народні засоби виразності: широке використання відкритих струн припускає присутність тональних акордів, що, у свою чергу, пов'язано з академізмом. При цьому, етюди Д. Павловича являють собою яскравий приклад продовження традицій гітарного мистецтва Л. Сендрі-Карпера, збагачуючи їх досвідом ХХІ сторіччя.

Ключові слова: угорська гітарна школа, гітарний фестиваль у м. Естергом, Л. Сендрі-Карпер, Д. Павлович, Й. Етвьош.

Бернат Ф. Ласло Сендрі-Карпер и традиции венгерской гитарной школы. В статье предложен анализ становления, развития и современного состояния венгерской гитарной школы. Опираясь на анализ трех фундаментальных учебных пособий для гитары, сделанный выдающимися гитаристами Венгрии Ласло Сендре-Карпером, Тибором Пушкашем и Давидом Павловичем, прослежена следующая тенденция: главным качеством гитарной школы Л. Сендре-Карпера является сочетание методического характера изложения с венгерским фольклором, элементы его музыкального языка плотно «вплетены» в упражнения. Школа представляет большое разнообразие жанров, разных стилей (барокко, классицизм) и национальностей. Общая фольклористическая тенденция получила развитие в творчестве

композиторов-гитаристов Венгрии XX и XXI ст. Относительно цикла этюдов Д. Павловича, отмечено, что он в меньшей степени содержит венгерские народные средства выразительности: широкое использование открытых струн предполагает присутствие тональных аккордов, что, в свою очередь, связано с академизмом. При этом, этюды Д. Павловича представляют собой яркий пример продолжение традиций гитарного искусства Л. Сендре-Карпера, обогащенных опытом XXI века.

Ключевые слова: венгерская гитарная школа, гитарный фестиваль в г. Эстергом, Л. Сендре-Карпер, Д. Павлович, И. Етвеш.

Bernat F. Laszlo Szendrey-Karper and the traditions of the Hungarian guitar school.

The modern guitaristics is a well-developed branch of musicology now. Since the late 90's of the 20th century one has been observing the burst of research both of the historical direction (the development specificity of the guitar as an instrument in relation to historical stages and epoch-making styles) and of the theoretical (organology, justification of the specifics of guitar texture, rhythms, and genres) and methodological directions (specificity of performance, teaching, etc.). However, the study of the peculiarities of the guitar development in various ethnic contexts and the specifics of the national schools themselves remains relevant. The way of forming a performance standard in the context of European culture and its national refraction is another problem. Among the brightest guitar schools of the 20th century (Spanish, English, Italian, and German) the Hungarian school may not be so prominent. But the activities of Laszlo Szendrey-Karper, who is rightfully considered the founder of the Hungarian guitar school, because he was the first to teach the guitar class in the Academy named after F. Liszt in the middle of the 20th century, had a tremendous influence on the formation of the principles of European performance practice and these activities require a more thorough study.

Analysis of recent publications. Among the studies devoted to classical guitar, one should specifically distinguish the book by M. Summerfield, which describes the process of the guitar becoming since 1800. The problems of guitar schools in terms of modern tendencies (in particular, postmodernism) are T. Ivannikov's research object, the development of the guitar in Hungary from the very beginning to the end of the 19th century was explored by A. Bozoki, the role of creativity of I. Albenis, M. Granados and A. Segovia in the evolution of classical guitar was investigated by D. Pavlovich, the analysis of some contemporary tendencies is in the thesis by Chaki Andras, almost complete information about L. Szendrey-Karper's activities can be found in a small monographic study by Fodor Lajos, which presents a rather complete picture not only of the musician's creativity becoming, but also the history of the famous festival in Estergom, which became the representative of the Hungarian guitar school.

The purpose of the article is to study the stages of the formation of the Hungarian

performance school of the 20th – the beginning of the 21st century, and to determine the positions that make up its specificity, based on the guidance by L. Szendrey-Karper.

The methodology is based on the principles of comparative analysis.

At the beginning of the becoming of L. Szendrey-Karper as a performer (1950s), Hungary did not have a guitar education at a professional level, but it can be assumed that guitar traditions were inspired by the traditions of Austrian musicians, first of all. Thanks to the activities of the Hungarian Guitar Association (1925), famous guitarists visited Hungary. Thus, in 1928, M. Istvan gave a solo concert in the Music Academy, A. Segovia gave three performances, in 1936 and 1937 the teachers of the Vienna Academy of Music K. Scheit and J. Ortner gave concerts, as well as L. Walker, a young, but already recognized guitarist. In the postwar years, one of the soloists of the new National Hungarian Philharmonic Society was the amateur B. Kovach, thanks to whom the audience became acquainted with the classical guitar repertoire, and the chamber music with the participation of the guitar (with violin and cello) was presented by Carpaty Ernst in the Academy halls. But nevertheless, the new, academic level, the guitar in Hungary received only due to the work and activities of L. Szendrey-Karper. He was not only the winner of the worldwide guitar competition in Warsaw (1955), a well-known guitarist, teacher, author of publications, but also the organizer of the festival of guitar music in Estergom (since 1973), which received a world recognition.

The analysis of the existing records of L. Szendrey-Karper's performances showed that an important feature of his performance was the use of different musical nuances of the instrument, as well as a clear rhythm. This is especially obvious in his performance of the Bach Suites, his versions of J.S. Bach's and B. Bartok's compositions, 50 Hungarian folk melodies for the guitar, and "Guitar Playing School". The ideas grounded in the "School" were developed in the following works by Tibor Pushkash (School, 1968) and D. Pavlovich (a compilation of etudes for a guitar).

The modern period of the development of the guitar school in Hungary is impressive with the presence of the guitar at all the levels of education (school-college-higher education institutions), large-scale concert activities, and well-known guitarists – J. Eotvos, D. Pavlovich and others.

Conclusions. Based on the analysis of the three fundamental guitar manuals made by the outstanding guitarists of Hungary, the following tendency has been traced: the main quality of the guitar school of L. Szendrey-Karper is the combination of the methodical character of the teaching and Hungarian folklore, the elements of its musical language are tightly "woven" into the exercises. The school represents a great variety of genres, different styles (baroque, classicism) and nationalities. The general folkloristic tendency is developing in the works of Hungarian composers-guitarists of the 20th and 21st centuries (in particular, in the "School" of T. Pushkash). Regarding the cycle of D. Pavlovich's etudes, it is noted that it at least includes Hungarian folk means of expressiveness: the

widespread use of open strings implies the presence of tonal chords, which, in its turn, is associated with academism. At the same time, D. Pavlovich's etudes represent a vivid example of the continuation of the guitar art traditions of L. Szendrey-Karper, and enrich them with the experience of the 21st century.

The prospect of further study of the topic is related to the development of the Hungarian guitar school at the present stage. So, it is necessary to conduct a separate study of the projects that took place within the framework of festivals and as separate events of the world level: some of them, for example, the performance of guitar music continuously for 48 hours, an orchestra, were put into the Guinness Book of Records, and the project of "100 guitarists" (December, 2016) presented new dimensions of the sound of a guitar orchestra.

Keywords: the Hungarian guitar school, the guitar festival in Estergom, L. Szendrey-Karper, D. Pavlovich, J. Eotvos.

Постановка проблеми. Сучасна гітаристика зараз є досить розвиненою галуззю музикознавства. З кінця 90-х рр. XX ст. спостерігаємо сплеск досліджень як історичного напрямку (особливості розвитку гітари як інструменту відносно історичних етапів та епохальних стилів), так й теоретичного (органологія, обґрунтування специфіки гітарної фактури, ритміки, жанрів) та методологічного напрямків (специфіка виконавства, викладання тощо). Однак залишається актуальним дослідження особливості розвитку гітари у різних етнічних контекстах та специфіки власне національних шкіл. Окремою проблемою є шлях формування виконавського еталону у контексті європейської культури та його національне преломлення. Серед найяскравіших гітарних шкіл XX ст. (іспанської, англійської, італійської, німецької) угорська школа, може й є не настільки видатною. Але діяльність Ласло Сендрі-Карпера, який правомірно вважається засновником угорської гітарної школи, оскільки саме йому належить першість у викладанні класу гітари в академії ім. Ф. Ліста в середині XX сторіччя, мала величезний вплив на формування засад європейської виконавської практики й потребує більш ретельного дослідження.

Мета статті – дослідити етапи становлення угорської виконавської школи XX–початку XXI ст. та визначити позиції, що становлять її специфіку, виходячи з настанов Л. Сендрі-Карпера.

Аналіз останніх публікацій по темі. Серед досліджень, присвячених класичній гітарі слід особливо визначити книгу М.

Саммерфілда (M. Summerfield) [13], який описує процес становлення гітари з 1800 року. Книга витримала чотири видання, містить багато біографічних записів, інформацію про композиторів, гітаристів, дискографію актуальних записів гітарних творів, що стали класикою. Проблеми гітарних шкіл з точки зору сучасних тенденцій (зокрема постмодернізму) – об'єкт дослідження Т. Іванникова [2; 3]. Власне розвиток гітари в Угорщині від зародження до кінця XIX ст. дослідив Андреа Бозокі (A. Bozoki) [6], роль творчості І. Альбеніса, М. Гранадоса та А. Сеговії у еволюції класичної гітари досліджено Д. Павловичем [12], аналіз окремих сучасних тенденцій містить дисертація Чаки Андраша, викладача Академії музики ім. Ліста (Будапешт) [7]. Стаття про С. Ласло-Карпера є у російськомовному енциклопедичному виданні [4], але більш повну інформацію містить невелике монографічне дослідження Ф. Лайоса (Fodor Lajos) [10] присвячене творчому шляху музиканта. Видання насичене архівними посиланнями на журнальні та газетні рецензії та презентує доволі повну картину не тільки становлення творчості музиканта, але й історію знаменитого фестивалю у м. Сегеді, що став визитівкою угорської гітарної школи.

Виклад основного матеріалу. На початку становлення Л. Сендрі-Карпера як виконавця (1950-ті роки) в Угорщині ще не існувало гітарної освіти на професійному рівні, але можна вважати, що гітарні традиції були питомі перш за все традиціями австрійських музикантів. Так, ще на початку XX ст. було відкрито музичний магазин, цимбальний майстер (Орбан Йожеф) почав робити гітари (до речі, деякі ще й досі збереглися). У 1908 р. У музичній школі ім. Й. Грюнвальда почали навчати гітарі. Окрема роль у становленні гітарної традиції належить Йожефу Герею, учню Шнейдера, М. Льобета, який навчався у Кельні (1915-1924). Йому належить ідея створення Угорської гітарної асоціації (1925), котрою він керував протягом 20 років. А. Бозокі [6] вказує, що одним з засновників асоціації був Борци Іштван, мер Будапешта, і всі, хто входив до установи, були аматорами (письменники, художники, скульптори, солдати тощо), яким видавали безкоштовно ноти та навчали грі. Завдяки діяльності Асоціації до Угорщини приїздили відомі гітаристи. Так, у 1928 р. у Музичній Академії дав сольний концерт М. Іштван, тричі виступав А. Сеговія,

у 1936 та 1937 рр. Концертували викладачі Віденської музичної академії К. Шейт та Я. Ортнер, також – Л. Валькер, молодий, але вже тоді визнаний гітарист. Камерну музику за участі гітари (зі скрипкою та віолончеллю) у залах Академії презентував Карпати Ернст (у майбутньому – перший викладач Л. Сендрі-Карпера). У повоєнні роки одним з солістів нової Національної угорської філармонії став аматор Б. Ковач,¹ завдяки якому слухачі ознайомилися з класичним гітарним репертуаром. Але все-таки новий, академічний рівень, гітара в Угорщині отримала тільки завдяки творчості й діяльності Л. Сендрі-Карпера.

Л. Сендрі-Карпер був студентом факультету архітектури Університету мистецтв та дизайну (1950), ала через два роки вирішив залишити технічні дослідження й вступив до музичного училища ім. Б. Бартока та записався до класу композиції Реже Шугара (Консерваторія Будапешту), маючи за мету удосконалити свою гітарну майстерність та отримати професійні навички в музичній сфері. Серед його вчителів варто виокремити композитора Ференца Фаркаша, цимбаліста Олодара Раца (який допомагав з усвідомленням музики І. Стравінського, Б. Бартока, З. Кодая й композиторів початку ХХ сторіччя), Яноша Хаммершлага (спеціаліст з барокової музики, разом з яким Л. Сендрі-Карпер аналізував музику Й. С. Баха, зокрема, лютневу), Еде Затурецького (він навчав аналізу скрипкових творів Й. С. Баха, його стилістики, проблем поліфонії, органічності: пошуку належного звучання для щипкового інструменту).

У 1955 р. він виборов першість на Всесвітньому конкурсі-зустрічі у Варшаві, після чого в нього виникла ідея створити подібний фестиваль, котрий об'єднав би гітаристів всього світу, в Угорщині. Ідея визрівала певний час, за який Л. Сендрі-Карпер став солістом Національної філармонії (з 1 квітня 1957 р.), почав створювати методику для викладання у музичних школах, з 1962 р. викладав у консерваторії ім. Б. Бартока (нині – музичне училище). З 1958 року він почав щорічно грати концерти в двох відділеннях в Академії ім. Ф. Ліста. Виконавський рівень Л. Сендрі-Карпера отримував схвалення серед критиків в сфері музичного мистецтва. Така рецензія

1. У 1956 він емігрував у Зальцбург, став викладачем «Моцартеума».

про Л. Сендрі-Карпера була видана в газеті «Musorfuzeet» за 1958 рік: «Його мистецтво вже давно перевершило традиційну манеру виконання класики на гітарі. Його підхід значно більш вимогливий не тільки до інструменту, але й до музики. Це відображається на виборі програми. Здебільшого його репертуар – це музика Баха (фортепіанні, скрипкові, лютневі транскрипції для гітари). Все це підтверджує, що він не підходить до гітари як до бравурного інструменту, а намагається перед усім донести музику. Наприклад, чакона Баха для скрипалі – великий іспит. Він зіграв її, намагаючись донести музику за допомогою динамічних можливостей часів Й. С. Баха (не використовуючи кресендо, димінуендо). Все це прозвучало дуже переконливо і вражаюче»² [цит. за 10, с. 16-17]. Ондраш Перні (філософ, музикознавець) писав про те, що мистецтво Л. Сендрі-Карпера (про це згадує Ф. Лайос [10]) не тільки не гірш за традиційне, але й що його інструмент також недостатньо вивчений (на відміну від фортепіано, наприклад), а грати класичну музику на гітарі все ще вважається незвичним. Він перевищує всі упередженості за відношенням до гітари, й розташовує її у розряді тих інструментів, що знаходяться на високому ступіні свого розвитку. Аналіз існуючих записів Л. Сендрі-Карпера виявив, що важливою рисою його виконавства є використання різних музичних забарвлень інструменту, а також чітка ритміка. Особливо це помітно у його виконанні бахівських сюїт.³ Так, наприклад, в Сарабанді можна відчутти, як повноцінно прозвучав струнний оркестр, в Жізі є відчуття, що пасажі грають флейти. У виконанні барокової музики він унікав романтичних динамічних ефектів та використовував терасоподібну динаміку тих часів. Варто зауважити, що Л. Сендрі-Карпер був пристрасним шанувальником Б. Бартока та часто грав на своїх концертах інтерпретації його творів у власній обробці. Він видав обробки для гітари 60 творів Б. Бартока з циклу «Дітям», 50 угорських народних мелодій та багато інших творів.

Під час концертів по всьому світу, Л. Сендрі-Карпер побачив, що в багатьох країнах рівень гітарного мистецтва краще, ніж в Угорщині.

2. Переклад автора статті.

3. Запис можна прослухати на ресурсі <http://classic-online.ru/ru/listen/22563>

Л. Сендрі-Карпер почав свою викладацьку діяльність, коли вже був знаменитим солістом філармонії, й саме з його ім'ям пов'язан початок професійного викладання з класу гітари в Угорщині. Наукова методична література з даного предмету також не була сформована, і це послугувало для Л. Сендрі-Карпера мотивацією створити власну школу гри на гітарі.

Зупинимося більш докладно на аналізі «Школи гри на гітарі» Л. Сендрі-Карпера. Перший том містить велику кількість народних угорських мелодій, що свідчить не тільки про схильність автора до національних коренів, але й про прагнення до популяризації угорської народної музики. Спостерігається послідовне підвищення рівню складності вправ, в підвищеному темпі. В першому томі присутні прелюдії класичних композиторів, таких, наприклад, як Ф. Сор, М. Каркассі. Наприкінці тому автор помістив гами. В другому томі також багато вправ різних авторів (Ф. Карулі, М. Каркассі). Численна кількість хроматизмів, інтервальних стрибків, синкоп, змінних розмірів свдчить про привнесення Л. Сендрі-Карпером у вправи виразних засобів, притаманних угорському фольклору. У другому томі є також прелюдії та вправи не тільки класичних композиторів, але й авторства самого складача навчальної збірки. Третій том включає в себе вправи з більш широкими інтервалами, а також вправи з двоголоссям. Автор знову звертається до мелодій угорської національної традиції: використовуються короткі, але технічні музичні фрегменти. Також третій том містить циганські пісні та пісні волинників. Номер 35 «Пісні кольорів» слід виокремити особливо: в ньому автор кожную мелодію-вправу пов'язує з певним кольором, і це наповнює вправу семантичним навантаженням. Вправи на легато слід вважати умовними, оскільки ліги визначено пунктиром. Так само, як і в попередніх томах, у третьому томі виявляється велика кількість виразних засобів мозичної мови угорського фольклору.

У четвертому томі представлено старовинні французькі пісні. Тепер вже вправи викладено у триголоссі. Окремі вправи на хроматизми також є показовими. Номер 30 відрізняється тим, що це є вправа для опрацювання техніки гри на високих позиціях, включаючи широкі інтервали й стрибки. Також у четвертому томі присутні вправи у транспозиції. Номер 34 продовжує «кольорову» тему з тома 3. В

№ 39 зібрано танці Нідерландів, зустрічаються досить старовинні, навіть до 1500 року. Наприкінці тому знову викладено гами, але зараз вже від гітариста вимагається більш високий рівень виконавство, оскільки тепер гами слід виконувати таким чином, щоб задіяти різні струни. Як бачимо, «Школа гри на гітарі» Л. Сендрі-Карпера являє собою фундаментальну методичну базу з класу гітари, що охоплює всі фази розвитку виконавця-гітариста.

Щоб більш різнобічно продемонструвати становлення та розвиток угорської гітарної школи XX сторіччя, проаналізуємо ще один навчальний посібник для гітари, що склав талановитий гітарист Тібор Пушкеш у 1968 році. Починається збірка з термінологічних визначень та їх пояснень. Багато вправ, також, як і у Л. Сендрі-Карпера, побудовано на народних угорських мелодіях. Рівень складності повільно зростає, починаючи з вузьких інтервалів. З № 16 починається двоголосся з затриманими нотами в басу. Вправи на легато (№19) так само, як і в попередній школі, є умовними, відмічено пунктиром. З номера 20 два голоси звучать паралельно. Вправи розподілено рівномірно таким чином, щоб у учня була можливість тренувати у рівному ступіні мелодичні навички, й звуковидобування (перший палець). К номеру 31 формується звукоряд за гамою, при цьому беруть участь 4 струни. Продовжують активно використовуватись народні пісні. Застосовується чергування вправ на вузькі інтервали, й на широкі. З номера 36 починається двоголосся, що призначено або для двох гітар, або для гітари та ще якогось інструменту. Нумери 39, 41, 44 – це вправи на штрихи. В номері 45 застосовано техніку демпфування звуку, щоб зробити паузи. Номер 52 включає вже п'ятизвучні акорди. Нумери 62 та 63 зображують іспанську традицію, а нумери № 65, 66 – триголосся та концентрацію на верхніх струнах. Нумери 83, 84 містять чисельність хроматизмів й стакатної техніки, удари по корпусу інструмента. Матеріал номера 85 сконцентровано на високому регістрі, а номер 86 – на широких інтервалах. Починаючи з номера 88 йдуть вправи на хроматичну гаму на верхніх трьох струнах. Після номеру 97 у збірці поміщено ансамблі, які включають в себе усі види техніки, що вивчено раніше у даному посібнику. Завершує збірку тріо для трьох гітар (№105). Таким чином, розглядаючи навчальний посібник для гітари, зроблений Т. Пушкешем, можна стверджувати, що ця збірка

продовжує традиції розвитку гітарного мистецтва, започатковані Л. Сендрі-Карпером.

Повертаючись до діяльності Л. Сендрі-Карпера, вкажемо на реалізацію його великої мети – досягнення визнання класичної гітари в Угорщині. Після того, як Л. Сендрі-Карпер став переможцем всесвітнього гітарного конкурсу у Варшаві (1955 р.), в нього виникла ідея створити подібний фестиваль в Угорщині, що міг би об'єднати гітаристів з усіх країн світу. Цей грандіозний задум Л. Сендрі-Карперу вдалося втілити у 1973 році. Для місця проведення фестивалю було обрано Естергом – королівське місто з цікавим музичним минулим, його трубадурами, лютністами, Базилікой св. Іштвана, де проводилося багато концертів. В тому ж році місто святкувало своє тисячоліття, тому влада Естергому із захопленням прийняла запропонування Л. Сендрі-Карпера. У першому фестивалі взяло участь 78 гітаристів з 11 країн. За бажанням Л. Сендрі-Карпера на фестивалі звучала камерна музика, а з учасників було створено камерний оркестр гітаристів, і це стало традицією фестивалю. Виконувалися 3-4-х-голосні твори, деякі з них були написані саме для фестивалю (наприклад, Ф. Фаркаш написав «Githaroedia Strigoniensis», на угорські мелодії XVIII сторіччя). Головною ж темою фестивалю стала угорська музична культура та музика Б. Бартока. Фестиваль залишив про себе найпозитивніші враження та отримав світове визнання. Про це свідчить подальший розвиток цього заходу: в наступні роки – 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989 фестиваль проводився з великим успіхом, приймаючи вже велику кількість учасників з багатьох країн. При цьому кожен фестиваль мав також і тематичну організацію. Один з фестивалів (1977 рік) був спеціально орієнтований на методику викладання гітари, оскільки не тільки угорські виконавці відчували недоліки у розвитку гітарного мистецтва.

Фестиваль 1991 року було підготовлено Л. Сендрі-Карпером, саме відкриття йому побачити не вдалося. Після його смерті фестиваль продовжував існувати, й керівництво ним перейшло до Гейзи Торека (диригента оперного театру м. Будапешт). В 2006 Йозеф Етвьош, дотримуючись традицій Л. Сендрі-Карпера, організував гітарний фестиваль в м. Балатон, де брали участь Р. Дієнс, Л. Брауер, М.

Дила, А. Дезидеріо та інші виконавці. Деякий час цей фестиваль існував паралельно з естергонським. У 2012 році було реорганізовано фестиваль в Будапешті – «Будапештські гітарні дні» (концерти-майстеркласи), де брав участь всесвітньо відомий гітарист-віртуоз К. Ямашита.

Сучасний період розвитку гітарної школи Угорщини вражає присутністю гітари у всіх ланках освіти (школа-училище-виш), широкомасштабною концертною діяльністю, науковою працею Й. Етвьоша, Д. Павловича, автора даного дослідження. Так, Йожеф Етвьош (Jozsef Eotvos) [5; 8] є концертуючим гітарист, композитором, одним з найбільш активних пропагандистів гітарного мистецтва в Угорщині. До того ж він – талановитий музичний педагог, який регулярно проводить у Європі майстер-класи для молодих гітаристів. Завдяки зусиллям Й. Етвьоша у 1996 р. у вищих музичних навчальних закладах Угорщини було відкрито гітарні класи. У теперішній час він завідує струнною кафедрою в Музичній Академії ім. Ф. Ліста (Будапешт).

Ще одна постать, відома далеко за межами Угорщини – талановитий виконавець, композитор, диригент Д. Павлович [3; 11]. Грати на гітарі він навчився у віці 17 років, але вже через три роки переміг на міжнародному гітарному конкурсі у Польщі. Два роки потому отримав першу премію на найстарішому в Європі гітарному фестивалі у місті Естергом (Угорщина). Д. Павлович займався по класу гітари у Консерваторії ім. Ф. Ліста в Сегеді. З 1993 року декілька разів ставав лауреатом значних гітарних конкурсів як гітарист і композитор. З 1996 року Давід Павлович, поряд із виконавчою діяльністю та композицією викладає клас гітари, теорію музики та історію музики в Університеті Музики (Сегед, Угорщина), виступає у якості диригента із створеним ним оркестром гітаристів. Як композитор, видав у різноманітних журналах і окремими виданнями велику кількість власних творів для гітари. Видатні здібності Д. Павлович виявив і як педагог: його студенти ставали лауреатами чисельних міжнародних конкурсів. Також Д. Павлович створив цикл етюдів для гітари, у якому його композиторський талант сполучається з педагогічним. Прослідимо основні позиції цих вправ. Збірка етюдів являє собою цикл з 11 п'єс. Більшість з них мають назви («Едем», «3 годинниковим механізмом», «Джерело і гори», «Для малюків»), що

дозволяє говорити про риси програмності даного циклу. У номері присутня зміна метру з 2/4 на 3/4 і 4/4. Переважають широкі інтервали, а також відкриті струни (3-я і 4-та: соль, ре). Рух восьмими тривалостями дозволяє виконавцю все вчасно зіграти, правильно «вписати» ритмічні рисунки. Номер 2 містить двоголосся, з'являються хроматичні ноти, розширюється діапазон. Переважно використовується верхній регістр, відкриті струни і флажолети у верхніх позиціях. Для номеру 3 («3 годинниковим механізмом») характерна контрастність: з одного боку, проводиться мелодія *cantabile*, з другого – чіткий ритм, що відображає годинниковий механізм. Паралельно практикуються різні види гітарної техніки: акомпанемент стакатними восьмими, «щипковий стиль», а також глибока артикуляція. В номері 4 знову присутня контрастність, цього разу у плані ритму: 32-гі тривалості протиставляються четвертним. Задіяні основні компоненти розвитку гітарної техніки – ритм, рухливість (вправність) пальців, аплікатура. Часто звучать відкриті струни, вузькі інтервали, хроматизми. Номер 5 насичений акордами арпеджіо, які звучать одночасно з мелодією. Тут задіяні п'ять струн одночасно, а наприкінці – всі шість. Також присутній прийом *tap-on* – засіб гри на нотах, що виконуються легато, де пальці правої руки твердо артикують по струні, «врізаючись» у наступну. В номері 6 присутня зміна метру 7/8 і 8/8, використовуються яскраві динамічні нюанси, чітка пульсація восьмих і басової лінії. Номер 7 написаний у меланхолічному стилі. Акордові арпеджіо, де присутні відкриті струни. Кожен палець правої руки «закріплений» за визначеною струною за принципом *p-I-m-a-m*. Звуковидобування у даному етюді переважно щипкове. Спостерігається «прихована» поліфонія у двоголоссі: нижній голос затримується на півтакту у протиставленні із верхнім голосом (найвищими нотами з пасажу). За гармонією ці ноти виходять за рамки тризвуку, створюючи, наприклад, нону й інші інтервали, що підкреслює меланхолічний характер. В номері 8 («Для малюків») примітна зміна аплікатури для правої руки: стандартна *p-i-m-a* змінюється різноманітними комбінаціями *p-m-i-a*, *p-a-m-I*, *m-p-a-i*, що створює враження «гри» з цими послідовностями. Активний рух спостерігається і для лівої руки. Незважаючи на технічно непросту фактуру, в етюді багато відкритих струн. Номер 9 написаний у стилі

танцю. В ньому паралельно використовуються різні види гітарної техніки: двічі береться першим пальцем правої руки басова нота з акцентом (p-r-a-m-i). В номері велика увага приділяється мелодійним фразам. Присутня зміна темпів, велика кількість динамічних контрастів. Для номеру 11, яким завершується цикл, характерна присутність подвійних нот, штриха легато та прийомів глісандо, хроматичного руху та «прихованого» двоголосся. Отже, цикл етюдів для гітари Д. Павловича різноманітні за своїм технічним і стилістичним компонентами. Вони упорядковані за зростанням рівня складності і можуть бути цікавими як для початківців, так і для професійних гітаристів. Кожен етюд, як і цикл у цілому може бути поданий у концертних програмах, оскільки етюди являють собою самостійні твори. Вони мають не тільки виключно прикладну мету – розвиток технічних можливостей гри на гітарі, але й художню цінність також. Таким чином, цикл етюдів Д. Павловича привносить значний внесок у розвиток методики угорської гітарної школи.

Висновки. Підведемо підсумки відносно становлення, розвитку та сучасного стану угорської гітарної школи. Спираючись на аналіз трьох фундаментальних учбових посібників для гітари, зроблений видатними гітаристами Угорщини Ласло Сендрі-Карпером, Тібором Пушкашем і Давидом Павловичем, можна простежити наступну тенденцію. Головною позитивною якістю гітарної школи Л. Сендрі-Карпера є унікальне поєднання методичного характеру викладення з угорським фольклором, елементи його музичної мови щільно «вплетені» у вправи. Цим підкреслюється характер угорської музики, у якій композитор З. Кодай знаходив властивості, які відображають дух нації: «Її ритм окреслений, різноманітний. Мелодичний рух широкий, вільний, він не зростає несміливо із задалегідь обміркованої гармонічної основи. Її форма стисла, струнка, ясна, прозора... Навіть по окремій частині народної пісні можна встановити, де початок, середина та кінець цілого» [1, с. 44]. Таким чином, загальна фолклористська тенденція, що визначена трьома фазами найбільшої активності на рубежі XIX і XX сторіч, на рубежі 20-х, 30-х років і у 70-ті роки, пов'язана із розробкою стародавніх пластів, і виражена у творчості композиторів-гітаристів Угорщини XX і XXI сторіч. Важливо також відмітити, що в гітарному учбовому посібнику Л. Сендрі-Карпер

з великою повагою відноситься до творчості композиторів епохи бароко, високо цінує класичних авторів, таких як Ф. Сор, Ф. Карулли, М. Каркассі. В «школі» представлена велика різноманітність жанрів, різних стилів і національностей. Подібне багатство музичного матеріалу, сприяючого розвитку техніки гітарної майстерності і зібраного в одному учбовому посібнику дійсно є унікальним! Відносно циклу етюдів Д. Павловича, варто зауважити, що він у меншій мірі містить угорські народні засоби виразності: широке використання відкритих струн припускає присутність тональних акордів, що, у свою чергу, пов'язано з академізмом. При цьому, етюди Д. Павловича являють собою яскравий приклад продовження традицій гітарного мистецтва Л. Сендрі-Карпера, збагачуючи їх досвідом ХХІ сторіччя.

Перспектива подальшого дослідження теми пов'язана з розвитком угорської гітарної школи на сучасному етапі. Так, окремого дослідження потребують проекти, що відбулися в рамках фестивалів і як окремі події світового рівня: деякі, наприклад, виконання гітарної музики безперервно протягом 48 годин, оркестр, внесено до Книги рекордів Гіннеса, а проект «100 гітаристів» (грудень 2016) презентував нові виміри звучання гітарного оркестру.

ЛІТЕРАТУРА:

1. История зарубежной музыки. XX век / редактор Н. Гаврилова. М., 2005. 576 с.
2. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво. / Іванніков Т. П. ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
3. Павлович Д. [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/pavlovich.htm>
4. Сендрі-Карпер Л. [електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.abc-guitars.com/pages/szendrey_karper.htm
5. Этвеш Йожеф [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/eotvos.htm>
6. Bozoki A. Geschichte der Gitarre in Ungarn / Bozoki Andrea. – Budapest: Franz Liszt AkademiefurMusik, 2001.– 184 z.
7. Cs?ki Andr?s. Andres Segovia Muveszete. Liszt Ferenc Zenemuveszeti Egyetem, 2013. 92 s.
8. Eotvos Jozsef [електронний ресурс]. Режим доступу: www.eotvos.net
9. Fodor F. Gitarreanthologie / Fodor Ferenc. – Budapest: PolifonKonyvtar,

1993.290 z.

10. Lajos Fodor. A Gitaros Szendrey-Rfper Laszlo elete es muveszete 1991, 47 o.

11. Pavlovits David [электронный ресурс]. Режим доступа: www.pavlovits.com

12. Pavlovits D. Albeniz, Granados and Segovia: The role of Spanish romanticism in the evolution of the classical guitar : dissertation / D. Pavlovits ; Academy of Music, Cluj-Napoca, Romania, 2006.— 180 p.

13. Summerfield M. The classical guitar (its evolution and its players since 1800). Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.

REFERENCES:

1. Istoriya zarubezhnoj muzyki. XX vek [History of foreign music. 20th century]/ redaktor N. Gavrilova. M., 2005. 576 s.

2. Ivannikov T. P. Tendencii rozvitku gitarnogo mistectva 1970-2010 rokov [Trends in the development of guitar art from 1970-2010]: avtoref. dis. kand. ... mistectvoznavstva : spec. 17.00.03 – Muz. mistectvo. / Ivannikov T. P. ; Hark. nac. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. Harkiv, 2012. 18 s.

3. Pavlovich D. [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/pavlovich.htm>

4. Sendri-Karper L. [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.abc-guitars.com/pages/szendrey_karper.htm

5. Ehtvesh Jozhef [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/eotvos.htm>

6. Bozoki A. Geschichte der Gitarre in Ungarn / Bozoki Andrea. – Budapest: Franz Liszt AkademiefurMusik, 2001.– 184 z.

7. Cs?ki Andr?s. Andres Segovia Muveszete [Andres Segovia Works]. Liszt Ferenc Zenemuveszeti Egyetem, 2013. 92 z.

8. Eotvos Jozsef [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: www.eotvos.net

9. Fodor F. Gitarreanthologie / Fodor Ferenc. – Budapest: PolifonKonyvtar, 1993.290 z.

10. Lajos Fodor. A Gitaros Szendrey-Rfper Laszlo elete es muveszete. 1991, 47 o.

11. Pavlovits David [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: www.pavlovits.com

12. Summerfield M. The classical guitar (its evolution and its players since 1800). Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.

УДК 788.8 : 78.03“17/18”

Пастухов А.В.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

«16 ВАЛЬСОВ ДЛЯ ФАГОТА СОЛО» Ф. МИНЬОНА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Пастухов О. В. «16 вальсів для фагота соло» Ф. Міньона: жанрово-стильові трансформації. Статтю присвячено жанрово-стильовій специфіці музики для фагота соло на прикладі «16 вальсів для фагота соло» Франсуа Міньона. На основі узагальнення наукової і фактологічної інформації дана коротка характеристика стану сучасної композиторської та виконавської практики, пов'язаної з музикою для фагота соло. Виявлено взаємозв'язок між еволюцією конструкції інструмента, його новими технічними і виразовими можливостями та сплеском інтересу до виконавства на фаготі. Створені багатьма композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ століть твори для фагота соло вирізняються розмаїттям жанрових і стильових рішень. В аспекті подібних жанрово-стильових трансформацій розглянуто твір Франсуа Міньона «16 вальсів для фагота соло». Авторське прочитання жанру, засноване на національному колориті, ментальності, барвах тембру фагота демонструє яскраву палітру жанрово-стильових проєкцій вальса у творчості композитора та свідчить про широкі перспективи розвитку музики для фаготу соло.

Ключові слова: вальс, жанр, жанрово-стильові трансформації, фагот соло, Франсуа Міньон.

Пастухов А. В. «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона: жанрово-стилевые трансформации. Статья посвящена жанрово-стилевой специфике музыки для фагота соло на примере «16 вальсов для фагота соло» Франсуа Миньона. На основе обобщения различной информации дана краткая характеристика состояния современной композиторской и исполнительской практики, связанной с музыкой для фагота соло. Выявлена взаимосвязь между эволюцией конструкции инструмента, его новыми техническими и выразительными возможностями и всплеском интереса к исполнительству на фаготе. Созданные многими композиторами второй половины ХХ – ХХІ веков сочинения для фагота соло отличаются разнообразием жанровых и стиливых решений. В аспекте подобных жанрово-стилевых трансформаций

рассмотрено произведение Франсуа Миньона «16 вальсов для фагота соло». Авторское прочтение жанра, основанное на национальном колорите, ментальности, красках тембра фагота демонстрирует яркую палитру жанрово-стилевых проекций вальса в творчестве композитора и свидетельствует о широких перспективах развития музыки для фагота соло. **Ключевые слова:** вальс, жанр, жанрово-стилевые трансформации, фагот соло, Франсуа Миньон.

Pastukhov O.V. «16 Waltzes for solo bassoon» by F. Mignon: genre and stylistic transformations. Background. The article is devoted to the genre and stylistic specificity of music for solo bassoon on the example of «16 Waltzes for solo bassoon» by Francois Mignon. The emergence of works for solo bassoon in music performance and composition practice is one of those processes, which reflects the specifics of modern music art. Moreover, the increasing interest in woodwind performance is also reflected in the emergence of various competitions, festivals, scientific conferences, and the emergence of a great deal of wind instrument performers' communities.

Objectives. The whole complex of musical processes has always been important for the bassoon performance, i.e. not only the original repertoire, but also the improvement of the structure and the corresponding change in sound settings; the emergence of competing constructional traditions (German and French); activity of individual performers, teachers, educators; compositional innovations; artistic needs of new musical trends and directions; the emergence of scientific literature on the bassoon.

The current situation in solo bassoon performance is marked with genre and stylistic richness of the original repertoire; but these phenomena of music art do not receive enough scientific attention.

The purpose of the article is to identify the ways of genre and stylistic transformations in the context of solo bassoon performance.

The object of the study is music for solo bassoon of the second half of the 20th century; the subject of the research is genre and stylistic transformations of the waltz on the example of «16 Waltzes for solo bassoon» by F. Mignon.

Methodology. In the musical science of wind instruments the most significant works are written by G. Abajian, V. Apatsky, L. Belenova, V. Berezin, V. Bogdanov, N. Volkov, V. Gromchenko, Yu. Dolzhikov, V. Lebedev, N. Karaulovskaya, S. Levin, V. Leonov, V. Popov, I. Pushechnikova, B. Stark, J. Usov. In foreign musicology there are a few complex theoretical studies devoted to the bassoon, they mainly concern the history of the instrument and its constructive evolution or teaching methods of playing the bassoon.

The relationship of the bassoon perfection and the impact of technical and artistic possibilities of the instrument and need for practice caused a wave of interest in bassoon performance. Many composers of the second half of the 20th-21st centuries, e.g. F. Mignon, M. Allard, G. Jacob, W. Waterhouse, S. Gubaidulina and

others, turned to the solo bassoon music. Works created by them represent a wide range of genre and style decisions. The repertoire for solo bassoon includes several works that are particularly important in performance and composition practice, for example, «16 Waltzes for solo bassoon» by F. Mignon.

Results. This composition is one of the first original pieces for solo bassoon and one of the most popular among performers and listeners. The composer reveals the full potential of the instrument realized in the palette of genre-style Waltzes projections. Waltz is one of the most popular musical genres in Brazil, which moved from functional music to the professional one and became a kind of genre "icon" of Brazilian professional music. Waltz has undergone a certain cultural change in Brazil, having become an integral part of musical culture of this country. The main characteristic of the Brazilian waltz is that it was not designed for dancing, but was performed outside as "background" music. Waltzes have become for Brazilian music a universal genre prism through which composers and performers embody a whole range of different images, marked with the national colour.

The study shows that F. Mignon interprets precisely this genre prototype in his «16 Waltzes for solo bassoon». This is reflected in explanatory notes to the plays, in their improvisational nature, in the presence of solo fragments (personal statements), use of rubato and so on.

The forms of waltzes are also interesting in view of evaluating the whole cycle and revealing a variety of forms used by the composer. The pace of all pieces from the cycle does not differ dramatically (Waltz is mostly a mid-tempo dance). The means of expression is not the tempo but strokes, intonation, specific features of sound production, form. Most of waltzes are written in minor keys, which helps to lyricise the characters, create a particular atmosphere associated with the origin of serestas.

Conclusion. As a result, we face waltzes, which are a kind of encyclopaedia of sounding bassoon and its figurative expressive possibilities. Thus, skilful use of various methods of musical expression, such as register-play, variety of strokes, dynamic swings, different melisms and overall unique character, open up a vast world to self-realization for the artists, and at the same time a world to imagining many characters and both composer's and performer's intent for listener. The genre reading, based on the national colour, mentality, tone colour of the bassoon, shows a bright palette of genre and stylistic transformations of the waltz.

Key words: waltz, genre, genre and stylistic transformations, bassoon solo, Francois Mignon.

Постановка проблемы. Появление в последние десятилетия в музыкально-исполнительской и композиторской практике сочинений для фагота соло – один из тех процессов, который отражает специфику современного музыкального искусства. Действительно, обращает на себя внимание всё более возрастающий интерес к исполнительству

на деревянных духовых инструментах, выражающийся в появлении различных конкурсов, фестивалей, научных конференций, а также возникновение все большего числа сообществ исполнителей на духовых музыкальных инструментах [7].

Фагот не единственный представитель группы деревянных духовых, который вызывает интерес композиторов и слушателей как солирующий инструмент. Флейта, гобой и кларнет также могут служить яркими примерами развития сольного исполнительства, но если история развития флейты и гобоя богаче и имеет большой репертуар, в том числе и сольный, то ситуация в кларнетном исполнительстве очень похожа на ситуацию в фаготном – как в развитии самого инструмента, так и в становлении репертуара [1].

Как показывает история развития фагота и сольного исполнительства на нём, для данных явлений всегда был очень важен весь комплекс музыкальных процессов – не только оригинальный репертуар, но и совершенствование конструкции и соответствующее изменение параметров звучания; появление конкурирующих между собой конструктивных традиций (немецкой и французской) [4]; деятельность отдельных исполнителей, педагогов, просветителей; композиторские новации; художественные потребности новых музыкальных течений и направлений; появление научной литературы о фаготе.

Современная ситуация в сольном фаготном исполнительстве отмечена жанрово-стилевым богатством оригинального репертуара. Однако, несмотря на активную концертную деятельность и композиторское творчество, направленные на развитие исполнительской фаготной практики, в музыковедении научное внимание к данным явлениям явно не достаточно. В. Громченко, говоря о сольном исполнительстве, отмечает следующее: «Музыкант, исполняющий произведение для инструмента соло, в максимальном стремлении к звуковому воплощению художественной образности композиции, уподобляется некоему оратору, слова которого достигают сердца каждого слушателя» [3, с. 18]. В связи с вышесказанным, выбор темы данного исследования представляется актуальным и закономерным.

Цель статьи – выявить пути жанрово-стилевых трансформаций

в контексте сольного фаготного исполнительства.

Объект исследования – музыка для фагота соло второй половины XX в.; предмет – жанрово-стилевые трансформации вальса на примере «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона.

Материал данной статьи является фрагментом кандидатской диссертации автора, посвящённой широкому кругу вопросов сольного исполнительства на фаготе от истоков до современности.

Анализ последних публикаций по теме. В отечественной музыкальной науке существует ряд исследований разных лет, посвящённых духовым инструментам, наиболее значимыми представляются труды Г. Абаджяна, В. Апатского Л. Беленова, В. Березина, В. Богданова, Н. Волкова, В. Громченко, Ю. Должикова, В. Лебедева, В. Попова, И. Пушечникова, Ю. Усова. Кроме того, появляются работы, где объектом научного внимания становится собственно фагот, его история, выразительные и технические возможности (Г. Абаджян, В. Апатский, В. Бубнович, Н. Карауловский, С. Левин, В. Леонов, В. Попов, В. Старко).

В зарубежном музыкознании комплексных научно-теоретических исследований, посвящённых фаготу, не так много, а те, что существуют, в основном касаются истории инструмента, его конструктивно-технической эволюции или методики обучения игре на фаготе, определённым возможностям звукоизвлечения (нередко во взаимосвязи с выразительными возможностями) [2]. Хотя, несомненно, в зарубежной музыкальной практике, связанной с фаготом, сегодня многие процессы протекают гораздо активнее – в частности, в исполнительстве и в области совершенствования инструментария. Одним из таких показательных процессов является обогащение оригинального репертуара для фагота соло.

Изложение основного материала. Взаимосвязь совершенствования конструкции фагота и влияние исполнительских виртуозно-технических и образно-выразительных возможностей инструмента с потребностями музыкальной практики вызвали к жизни волну интереса к исполнительству на фаготе. К музыке для фагота соло обращаются многие композиторы второй половины XX-XXI вв. – Ф. Миньон, М. Аллард, Г. Джакоб, В. Уотерхаус, С. Губайдуллина и др. Созданные ими сочинения представляют достаточно

разнообразную палитру жанровых и стилевых решений. Среди репертуара для фагота соло существует несколько произведений, которые являются особо значимыми в исполнительской и композиторской практике. Одно из них – «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона.

Данное сочинение является одним из первых оригинальных произведений для фагота соло и одним из самых популярных у исполнителей и слушателей. Композитор максимально раскрывает возможности инструмента, реализованные в палитре жанрово-стилевых проекций вальса. Показателем значения этого произведения является тот факт, что ему посвящены несколько научно-популярных статей зарубежных фаготистов. Однако комплексной (жанрово-стилевой, драматургической, концептуальной) музыковедческой характеристики «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона ещё не получили, хотя данная потребность назрела, особенно в свете активного научного интереса последних лет к исполнительской стороне музыкального искусства.

Франсуа Миньон (1897-1986) – значительная фигура в бразильской академической музыке и один из самых выдающихся композиторов после Вила-Лобоса. Музыкальное дарование Ф. Миньона проявилось довольно рано; уже в 13 лет будущий композитор выступает перед публикой как пианист и дирижирует небольшими инструментальными коллективами; вскоре он начинает работать флейтистом в больших оркестрах Сан-Паулу. Молодой исполнитель на флейте Франсуа Миньон любил импровизировать и играть *serestas*¹, что отразилось в его дальнейшем творчестве. В 1929 году будущий композитор окончил консерваторию в Сан-Паулу, а затем Миланскую консерваторию, после чего вернулся в Бразилию и с 1933 года начал работать в Национальной школе музыки в Рио-де-Жанейро [9].

Творческий путь Франсуа Миньона исследователи традиционно подразделяют на пять периодов. Произведения первого периода (1910-1920) – «популярного», по определению Хосе Н. Вале, были написаны композитором под псевдонимом Чико Бороро (Chico Bororo). Молодой композитор сочинял популярную музыку и музицировал на улицах Сан-Паулу под псевдонимом, ибо, по его словам, «в сочинении популярной музыки было что-то дисквалифицирующее, низкопробное, вульгарное» [8].

Второй период (1920-1930) связан с окончанием обучения в консерватории и началом самостоятельной профессиональной карьеры (под своим именем). В это время Ф. Миньон находится под сильным влиянием своего опыта, учителей и путешествий по Европе.

Третий период (1930-1960) в творчестве композитора ознаменован влиянием его друга Марио де Андраде². Франсуа Миньон подвергся резкой критике со стороны Андраде после исполнения оперы «L'innocente» за слишком «итальянский» стиль композиции и отсутствие национального бразильского колорита. Ф. Миньон прислушался к этому мнению и обратился к национальным музыкальным истокам, в результате чего стиль композитора обретает бразильский колорит. В этот период Ф. Миньон пишет много песен и сольных фортепианных пьес.

Четвертый период (1960-1970) творчества композитора отличается эклектикой, которая включала сериализм и атональность; Ф. Миньон подчеркнуто не использовал интонации бразильской народной музыки. Тем не менее, последний, пятый период творчества французского мастера (1970-1986) отмечен возвращением к национальным традициям, и именно в это время Ф. Миньон создаёт одно из самых значимых произведений мирового фаготного репертуара – «16 вальсов для фагота соло».

История создания вальсов показательна. В 1979 г. Миньон пишет два вальса, остальные 14 пьес появляются на протяжении 1981 г. Это связано с тем, что в 1979 г. пианист и профессор музыкальной школы Федерального университета Рио-де-Жанейро Ирани Лемье создал проект из цикла концертов под названием «Em Tempo de Valsa» («В темпе вальса»), где исполнялись всевозможные вальсы, как в классическом, так и в популярном стиле. Были приглашены множество композиторов и исполнителей, в том числе Франсуа Миньон и Ноэль Дево, однако вскоре Дево пришлось отказаться, так как в фаготном репертуаре не было произведения такого стиля. Ирани Лемье срочно обращается к Миньону с просьбой написать несколько

1. Serestas/serenatas – стиль в бразильской музыке первой половины XX в. В буквальном смысле означает «серенада». Serestas/serenatas исполнялись после захода солнца, около домов возлюбленных.

вальсов для Дево. Таким образом, фаготисты всего мира обязаны Ирани Лемье как вдохновителю написания произведения, которое является своего рода «жемчужиной» репертуара для фагота соло [9].

Важно отметить роль фаготиста Ноэль Дево в творчестве Франсуа Миньона. Дево, будучи родом из Франции, в 1952 г. был приглашён на должность первого фаготиста в Бразильский симфонический оркестр. Миньон и Дево встретились в то время, когда Миньон был директором муниципального театра Рио-де-Жанейро. До этого момента композитор не писал сольных произведений для фагота. Первой работой, которая возникла в результате сотрудничества, было Концертино для фагота с оркестром, написанное в 1957 г. В этом же году состоялась премьера данного сочинения в исполнении Ноэля Дево в сопровождении симфонического оркестра Бразилии под руководством автора. После первого успешного опыта Ф. Миньон на протяжении всего творческого пути (за исключением времени увлечения эклектикой и современными веяниями в композиции XX века) создаёт ряд произведений, пополнявших фаготный репертуар: Сонатина для фагота соло (1961), Соната для фагота соло (1961), Концертино для кларнета, фагота и оркестра (1980), «16 вальсов для фагота соло» (1979/1981).

Вальс – один из самых популярных в Бразилии музыкальных жанров, где он подвергся жанрово-стилевым преобразованиям, став неотъемлемой частью музыкальной культуры этой страны. Бразильский вальс из бытовой музыки перекочевал в профессиональную и там закрепился, как своеобразная «визитная карточка» бразильского профессионального искусства. Не случайно Мануэль Бондиера (известный бразильский поэт) дал Ф. Миньону характерное громкое имя – «Король вальса». Композитор в разные

2. Марио де Андраде (1893-1945) — бразильский поэт, писатель, музыковед, искусствовед, критик и фотограф. Один из основателей бразильского модернизма, он фактически создал современную бразильскую поэзию своей публикацией «Pauliceia Desvairada» в 1922 году. Член авангардной группы «Пятеро». Марио де Андраде оказал огромное влияние на бразильскую литературу в XX и XI веках, он был пионером в области этномузыкологии, оказав своё влияние далеко за пределами Бразилии. В честь него названа крупнейшая публичная библиотека Сан-Паулу.

периоды творчества написал пять различных циклов вальсов, три из которых созданы для фортепиано, один для гитары и один для фагота: *Valsas de esquina nos. 1–12*, piano, 1938–43; *Valsa brasileira nos. 4–12*, piano, 1979; *Valsas choros 1–12*, piano, 1946–55; *Valsas (in EVERY minor key!) guitar* (1970).

Самое важное отличие между европейским и бразильским вальсом заключается в том, что последний не был предназначен для танцев, а исполнялся на улице в качестве «фоновой» музыки, под него прогуливались горожане (аналогично традиции духовых оркестров на праздниках под открытым небом в нашей отечественной истории) [5]. Вальс, являясь лирической пьесой, мог играть роль своеобразной инструментальной серенады, вызывающей соответствующие эмоции. Вальсы стали для бразильской музыки универсальным жанром – призмой, с помощью которой композиторы и исполнители воплощают целый спектр разнообразных образов, отмеченных печатью национального колорита. Именно такой жанровый прототип интерпретирует Ф. Миньон в «16 вальсах для фагота соло», что отражено в пояснениях к пьесам, в их импровизационном характере, в наличии фрагментов соло, использовании рубато.

В связи с тем, что вальсы для фагота соло были написаны в разное время, они не являются единым циклом и исполняются в произвольном порядке и количестве. Это подтверждается многочисленными исполнениями и записями, нотными изданиями и наблюдением исследователей [9]. Программные названия, которыми обозначен каждый из 16 вальсов, удивляют разнообразием образной направленности, которая имеет и эмоциональные, и персональные, и музыкальные «отсылки». Они во многом определили разнообразие жанрово-стилевой палитры³:

1. *Aquela modinha die o Villa nao escreveu* («Песенка, Которую Не Написал Вила»), f-moll

2. 6ª *Valsa Brasileira* («Шестой бразильский вальс»), es-moll

3. *Misterio (Quanto Amei-a!)* («Тайна (Насколько я любил Её!)), fis-moll

3. В данной статье вальсы представлены в том порядке, в котором была издана запись в исполнении фаготиста Нозеля Дево (1982).

4. Valsa da Outra Esquina («Вальс на Другом Углу»), e-moll
 5. Valsa em Si Bemol Menor (Dolorosa) («Вальс в си-бемоль миноре (мучительно)»), b-moll
 6. Valsa-Choro («Вальс-Шоро»)⁴, f-moll
 7. Valsa Improvisada («Импровизированный Вальс»), c-moll
 8. Apanhei-te meu fagotinho (Valsa parodia) («Я Получил Тебя, Мой Маленький Фагот (Вальс-Пародия)»), C-dur
 9. «+1^{3/4}» («Еще один на ^{3/4}»), fis-moll
 10. Valsa declamada (O viuvo) («Рассказанный Вальс (Вдовец)»), as-moll
 11. Pattapiada (Уважение флейтисту Pattio Silva)⁵, h-moll
 12. A boa Pascoa para voce, Devos! («Счастливой Пасхи Вам, Девос!»), fis-moll
 13. Valsa quase modinheira (A implorante) («Почти что Модинхейра (Мольба)»)⁶, a-moll
 14. Valsa ingenua («Наивный Вальс»), a-moll
 15. A escrava que nao era Isaura (Valsa sem quadrature) («Тот раб, кто не был Изаурой (Вальс без формы)»), cis-moll
 16. Macunaíma (Valsa sem carater) («Вальс без Характера»), d-moll
- Отличительной чертой вальсов Ф. Миньона является то, что большинство из них написаны в минорных тональностях, что способствует лиризации образов, созданию определенной атмосферы,

4. Шоро (порт. choro, в переводе: «крик» или «плач»), уменьшительное название шориньо («маленький крик» или «маленький плач»), инструментальная пьеса, характерная для бразильской народной музыки (XIX в.), а также музыкальный ансамбль, который её исполняет; стиль, привычный для её исполнения и особый музыкальный жанр, характерный для бразильской музыки. Считается, что её родина — бедные кварталы Рио-де-Жанейро. Музыка часто имеет быстрый и отчетливый ритм. Характеризуется виртуозностью, импровизациями и модуляциями. Шоро считается первым явлением самостоятельной бразильской городской популярной музыки.

5. Patapio Silva (1880-1907) — бразильский музыкант, композитор и флейтист. Один из величайших флейтистов в истории.

6. Modinha (уменьшительная форма от порт. moda — (одно из значений)) — традиционные национальные песни (конец XVIII в.). В Бразилии, является одним из видов сентиментального романса. Как правило рассматривается как один из корней бразильской популярной музыки.

связанной с происхождением от *serestas*. Темпы пьес цикла не отличаются кардинально, ибо вальс остаётся танцем среднего темпа. Средством выразительности являются те штрихи, особенности звукоизвлечения и формы, которые использовал композитор. Вальсы Ф. Миньона – своего рода энциклопедия звучания фагота и бразильской инструментальной культуры в её народно-профессиональной традиции.

Формы вальсов представляют интерес в плане оценки формообразования цикла и разнообразия форм, используемых композитором:

№ форма

- 1 одночастная сквозная с чертами трёхчастности
- 2 концентрическая
- 3 одночастная сквозная с чертами куплетно-вариационной
- 4 сложная трёхчастная с кодой (в коде синтез двух тем первой части, который восполняет недостаток усечённой репризы)
- 5 простая трёхчастная
- 6 сложная трёхчастная с трио и усечённой репризой
- 7 сложная трёхчастная с трио и усечённой репризой
- 8 рондо
- 9 простая трёхчастная с кодой
- 10 одночастная сквозного развития с чертами куплетно-вариационной
- 11 простая трёхчастная с кодой
- 12 простая трёхчастная с кодой
- 13 простая трёхчастная с кодой
- 14 простая трёхчастная с тональной репризой
- 15 простая трёхчастная с кодой
- 16 сложная трёхчастная с трио и усечённой репризой

Обратим внимание на вальс № 8, который отличается не только тональностью и ладом, но и формой. Форма рондо обретает здесь, в центре цикла, особый смысл, так как сам принцип рондо воплощает некую «закольцованную» бесконечность, повторность, кружение вокруг одного центра, с одной стороны, и реализацию идеи бесконечного движения, с другой. Таким образом, вальс-пародия №8 (*Apanhei-te meu fagotinho* – «Я Получил Тебя, Мой Маленький Фагот»)

служит своеобразной кульминацией цикла, при этом представляя собой некое «исключение» из общего ряда образов. Мажорный лад способствует «объективизации» эмоции, а некоторые приёмы, отражающие юмористическое, пародийное настроение, направлены на создание эффекта лёгкости и улыбки.

Выводы. Появление в музыкально-исполнительской и композиторской практике сочинений для фагота соло – один из тех процессов, который отражает специфику современного музыкального искусства. Возрастающий интерес к исполнительству на деревянных духовых инструментах выражается также в появлении различных конкурсов, фестивалей, научных конференций, возникновении множества сообществ исполнителей на духовых музыкальных инструментах.

Для фаготного исполнительства всегда был очень важен весь комплекс музыкальных процессов – не только оригинальный репертуар, но и совершенствование конструкции и соответствующее изменение параметров звучания; появление конкурирующих между собой конструктивных традиций (немецкой и французской); деятельность отдельных исполнителей, педагогов, просветителей; композиторские новации; художественные потребности новых музыкальных течений и направлений; появление научной литературы о фаготе. Тем не менее, сегодня можно констатировать определённый дисбаланс в развитии данных процессов: репертуар для фагота соло представлен широкой палитрой разнообразных жанрово-стилевых решений, он звучит на различных сценах по всему миру и востребован как исполнителями, так и слушателями, однако научное внимание к этим явлениям музыкального искусства не является достаточным.

«16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона – одно из первых оригинальных произведений для фагота соло и одним из самых популярных у исполнителей и слушателей. Композитор максимально раскрывает возможности инструмента, реализованные в палитре жанрово-стилевых проекций вальса. Разнообразное содержание наполнено особым бразильским колоритом и вызывает к жизни разнообразные жанрово-стилевые решения. Панорама фаготной музыки немыслима без произведений Франсуа Миньона. «Вальсы» композитора прочно утвердились в репертуаре современных

фаготистов, многочисленные исполнения по всему миру и запись компакт-дисков – лишнее тому подтверждение. Умелое применение различных приемов музыкальной выразительности, таких как игра регистров, штриховое разнообразие, динамические планы, всевозможные мелизмы и общий неповторимый колорит открывают огромный мир, с одной стороны, исполнителю в возможности самореализации, с другой стороны, слушателю в представлении многочисленных образов и замыслов, как композитора, так и исполнителя. Прочтение жанра, основанное на национальном колорите, ментальности, красках тембра фагота, демонстрирует яркую палитру жанрово-стилевых трансформаций вальса.

Перспектива дальнейшей разработки темы обусловлена актуальностью изучения различных вопросов, связанных с фаготной практикой прошлого и современности, а также с освещением данной тематики в историко-теоретическом и исполнительском музыковедении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие / В. Н. Апатский. – К. : Задруга, 2010. – 320 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
3. Громченко В. В. Музыка для инструмента соло: к вопросу определения жанрового начала / В. В. Громченко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць вищих навч. закладів худож. профілю України і Росії [редкол. : С. С. Єрмаков (голов. ред.) та ін.]. – Харків : ХДАДМ. – № 3. – 2014. – С. 16–19.
4. Левин С. Я. Фагот / С. Я. Левин. – М. : Музгиз, 1963. – 64 с. – (Музыкальные инструменты).
5. Мариз В. Эйтор Вила Лобос: жизнь и творчество / В. Мариз ; пер. с франц. И. Лихачева, Г. Филенко [ред. В. Н. Гурков, худ. Н. И. Васильев]. – Л. : Музыка, 1977. – 144 с.
6. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Попов В. С. Человеческий голос фагота / В. С. Попов. – М. : Музыка, 2013. – 352 с.
8. Brusky P. Mignone Waltzes [Электронный ресурс] / Paula Brusky. – Режим доступа: <http://paulabrusky.com/program-notes/notes-mignone-waltzes>.

– Загл. с экрана.

9. Coelho B. Francisco Mignone and the Sixteen Waltzes for Solo Bassoon [Электронный ресурс] / Benjamin Coelho. – Режим доступа: http://www.benjamincoelho.com/Mignone_Waltzes.htm. – Загл. с экрана.

REFERENCES

1. Apatskiy V.N. Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: uchebnoye posobiye / V. N. Apatskiy. – K.: Zadruga, 2010. – 320 s.
2. Apatskiy V. N. Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Uchebnoye posobiye / V. N. Apatskiy. – K.: NMAU im. P. I. Chaykovskogo, 2006. – 432 s.
3. Gromchenko V. V. Muzyka dlia instrumenta solo: k voprosu opredeleniya zhanrovogo nachala / Gromchenko V. V. // Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniy osviti: Zb. nauk. prats' vyshchykh navch. zakladiv khudozh. profilyu Ukrayiny i Rosiyi / [redkol. : S. S. Yermakov (holov. red.) ta in.]. – Kharkiv, KhDADM. – # 3. – 2014. – S. 16–19.
4. Levin S. Ya. Fagot / S. Ya. Levin. – M.: Muzgiz, 1963. – 64 s. – (Muzykal'nyie instrumenty).
5. Maryz V. Эйтор Вила Лобос: зhyzn' i tvorchestvo / V. Maryz ; per. s frants. Y. Likhacheva, H. Filenko ; red. V. N. Gurkov, khud. N. Y. Vasy'ev. – Leningrad : Muzyka, 1977. – 144 s.
6. Nazaikinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedeniy. – M. : Humanit. izd. tsentr VLADOS, 2003. – 248 s.
7. Popov V. S. Chelovecheskiy golos fagota / V. S. Popov. – M. : Muzyka, 2013. – 352 s.
8. Brusky P. Mignone Waltzes [Электронный ресурс] / Paula Brusky. – Rezhim dostupa: [http:// http://paulabrusky.com/program-notes/notes-mignone-waltzes](http://http://paulabrusky.com/program-notes/notes-mignone-waltzes). – Загл. с екрана.
9. Coelho B. Francisco Mignone and the Sixteen Waltzes for Solo Bassoon [Elektronnyi resurs] / Benjamin Coelho. – Rezhim dostupa: http://www.benjamincoelho.com/Mignone_Waltzes.htm. – Загл. с екрана.

УДК 784.3: 78.01(510)

День Кайюань

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ВОКАЛЬНЫЕ МИНИАТЮРЫ ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

День Кайюань. Вокальні мініатюри Чжу Цзяньєра: жанрово-стилістичні риси. У статті досліджується творчий доробок китайського композитора Чжу Цзяньєра в сфері камерно-вокальної музики. Визначено місце й значення його камерно-вокальних творів в контексті національного музичного мистецтва. Розглядаються найважливіші смислові функції камерно-вокальної творчості композитора, яка налічує понад 300 пісень і романсів. Виявлено жанрово-стилістичні риси, образно-поетичний зміст, ладова та інтонаційна своєрідність пісень Чжу Цзяньєра. Предметом героїчного є образи захисників Китаю, національна символіка, жанровим джерелом тематизму виступає пласт північної музичної традиції Китаю. Лірична образність найчастіше представлена через пейзаж, домінують споглядальні настрої, спостереження за найтоншою грою фарб природи, що визначило пошуки звукопису в музиці.
Ключові слова: Чжу Цзяньєр, китайська камерно-вокальна музика, героїчні образи, пейзажна лірика, національні музичні жанри, пентатоніка.

День Кайюань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты. В статье исследуется творческое наследие китайского композитора Чжу Цзяньэра в области камерно-вокальной музыки. Определено значение его камерно-вокальных сочинений в контексте национального музыкального искусства. Рассмотрены важнейшие смысловые функции камерно-вокального творчества композитора, которое представляет более 300 песен и романсов. Выявлены жанрово-стилистические черты, образно-поэтическое содержание, ладовое и интонационное своеобразие песен Чжу Цзяньэра. Предметом героического являются образы защитников Китая, национальная символика, жанровым истоком тематизма выступает пласт северной музыкальной традиции Китая. Лирическая образность чаще всего представлена через пейзаж, доминируют созерцательные настроения, наблюдения за тончайшей игрой красок в природе, что определило поиски звукописи в музыке.

Ключевые слова: Чжу Цзяньэр, китайская камерно-вокальная музыка, героические образы, пейзажная лирика, национальные музыкальные жанры, пентатоника.

Deng Kaiyuan. Zhu Jian'era's vocal miniatures: genre and stylistic features.

The article explores the creative heritage of the Chinese composer Zhu Jian'er in the field of chamber-vocal music. The significance of his chamber-vocal compositions in the context of national musical art is determined. The most important semantic functions of the chamber-vocal creativity of the composer are considered, which represents more than 300 songs and romances. Genre-stylistic features, figurative and poetic content, the harmony and intonation of the artistic songs of Zhu Jian'er are revealed. The subject of heroic images are the defenders of China, national symbols, the genre source of thematism is the layer of the northern musical tradition of China. Lyrical imagery is most often represented through a landscape dominated by contemplative moods, observations of the finest play of colors in nature, which determined the search for sound in music. For example, in the song "Memory" on the composer's own words he creatively interprets the tradition of folk singing tales Qinshui County (accompanied by a zither), and the type of melodic tale manban (slow), associated with the saturation of melodic chants inside voice, recitative-declamatory genre traditions of folk story tellers – shoshudes. In its decision the music composer breaks the bond internal state of music hero with external circumstances. Heightened expression of vocal performance is related to the saturation of the melody in syllabic chant. Obviously, the most consistent with the spirit of the song is dramatic and very personal painting.

The most important role in melody is played inner voices chants and ornamentation and encircling scale by two neighboring, sound based on pentatonic and improvisational variant conversion. A huge role in the development and thematic belongs linearity and polyphonic techniques of presentation of musical material. Rhythm expresses itself as the bearer of national origin through the typical formula: an alternation of large and small lengths, syncope, a brief sound with a dotted rhythm, etc. Feeling latitude rhythmic breathing created due to the fact that the stressed syllables are broken up into small duration, the end of a melodic and rhythmic group coincides with the beginning of another.

"Gada Meilin" refers to a genre variety of chamber-vocal music, the song ballad. In each new full conducting of the theme, relief of sound of melody provided dynamization accompanying voices, expansion of the register and timbre piano space. Thus, accompaniment plays an important role in the continuous renewal of emotional portrait of the hero. Internal Hero metamorphoses occur in the interaction with the outside world, which is represented in the party support a sound way of choral singing and the orchestra of the Chinese wind instruments. For vocal works heroic theme the nature of the enormity of poetic images, recitative-arioso melody, ballad type of deployment of the musical material. On the contrary, the basis of the content of vocal and landscape imagery put the world of lyrical feelings and moods of Zhu Jian'er.

The song "Spring come back", which is a model of sublimely spiritualized lyrics, continues the traditional for Chinese theme of art – the seasons of the year.

Composer creates a kind of "sound oasis", full of spiritual consolation and lyrical contemplative rest. Overall recreated quiet, soothing calm picture of the beautiful nature with its special charm sweet languor. To do this, found and completed the complex of means of musical expression. In contrast, various "passions" - he used the bright, pure, chaste lyrics. Hence, transparent texture, accentuated static, complete peace (not by chance there are features of the lullaby), nothing marred the harmony, the true serenity.

Another type of lyrical experiences revealed in the song "Waves Beidaihe" on poems by Mao Zedong (from "Liberation" series). This work can be called scenery "seascape". The song seascape cannot be separated from the man and his emotional world: here there is a beauty of the sea, the waves on the sand, the movement of boats. This sublime blend of images of man and landscape allows the listener to experience the profound meaning of the work, which is dominated by bright and enthusiastic images. Landscape beginning of the song closes with the world of the senses of the hero, and emotion, in turn, are born out of the landscape, growing into the natural environment background.

The composer has made a significant contribution to the establishment of the Chinese chamber vocal art. The content of the songs Zhu Jian'er broadly and comprehensively. They sealed inner experience of man and nature paintings, folk life, deeply personal motives. All noble imbued with sincere feelings of integrity, passionately loving life and tending to bright ideals. Widely used visual moments, reflecting China's paintings of nature.

The analysis presented in this article chamber and vocal works of Zhu Jian'er we conclude that the subject of the heroic are the way of the brave Chinese defenders of the native land, national symbols, and others. The main source of the genre and thematic layer is a musical tradition of northern China is characteristic of his heroic theme and based on pentatonic scale. The lyrical imagery is often represented by the composer through a landscape in which dominated by contemplative mood, observe the finest play of colors in nature and that determined the search for a sound scenic beauty in music.

Keywords: Zhu Jian'er, the Chinese chamber and vocal music, heroic images of pastoral poetry, national music genres, pentatonic.

Постановка проблемы. В истории музыкального искусства Китая видное место принадлежит творчеству Чжу Цзяньэра (1922-2017). Имя, данное композитору при рождении, – Чжу Жонши. Когда он слушал музыку Нэйэра, которая его глубоко тронула, он решил взять себе псевдоним «Чжу Цзяньэр». Впоследствии он вспоминал: «Если бы Нэйэр не так рано умер, то он был бы китайским Бетховеном. Я взял псевдоним Цзяньэр, потому что хотел продолжить его творческий путь» [6, с. 125].

Его многогранное наследие – благодатный материал для исследователей. Чжу Цзяньэр – выдающийся китайский композитор с международным авторитетом. Среди его многочисленных композиций: 10 симфоний, 19 произведений для оркестра (из них – 17 увертюр), симфонические поэмы, камерные симфонии, концерты, «Героическая поэма» для хора с симфоническим оркестром, множество произведений для камерного состава и китайских народных инструментов.

Анализ последних публикаций по теме. Камерно-вокальное творчество Чжу Цзяньэра – одна из малоисследованных страниц китайской музыки, поскольку композитор известен, прежде всего, масштабными симфоническими полотнами, наряду с хоровыми и сольными вокальными произведениями. В связи с этим интерес музыковедов был направлен, прежде всего, на крупные сочинения композитора [5, 7, 8].

Цель статьи – построение целостной панорамы камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра в жанрово-стилистическом единстве.

Изложение основного материала. Рассмотрим важнейшие смысловые функции камерно-вокального творчества композитора. В его сочинениях встречаются патриотические песни, исторический эпос, философская, любовная, пейзажная лирика. Часто в своих вокальных сочинениях композитор является автором текста. Так, в песне «Память» на собственные слова он творчески осмысливает традиции народных песенных сказов циньшу (в сопровождении цитры) и мелодического типа сказа маньбань (медленные), связанного с насыщением мело́-дики внутрислоговыми распевами, речитативно-декламационных жанров традиций народных сказителей шошудов. В своём музыкальном решении композитор преломляет связь внутреннего мира героя с внешними обстоятельствами. Обострённая экспрессия исполнения вокальной партии связана с насыщением мело́-дики внутрислоговыми распевами. Очевидно, наиболее соответствующим духу данной песни является драматическая, весьма личностная окраска.

По жанру песня представляет собой монолог, мелодия широка, интенсивность звучания значительна. Чжу Цзяньэр демонстрирует

безупречное постижение китайской народно-национальной музыкальной традиции. На это указывает изложение напева в строго выдержанной натурально-ладовой диатонике с активной опорой на плагальность, синтез протяжной песни маньбань с характерным свободным метром с чередованием размеров на $3/4$ и $2/4$, речитативно-декламационный склад, стилистика которого выявляется в процессе развития музыкального образа.

Музыкальную картину открывает развернутое вступление фортепиано, вводя слушателя в мир былинных сказов шошудов. Импровизационность, свойственная их стилю, обусловила свободу интонационно-ритмическую изложения. Основу сопровождения вокальной мелодики составляют звукоряды, возникшие на основе пентатоники в сочетании с семиступенными диатоническими ладами, характерными для национально-музыкального стиля маньбань, который связан с инструментальной традицией напевов и наигрышей исполнения на пипе, цинь, баньху, барабанах.

Огромная роль принадлежит линейности, а также многоголосному изложению. Импровизационность достигается за счет опевания пентатонных оборотов, распевания и орнаментирования слогов. Национальное начало проявляется также посредством характерных ритмических формул, пунктира, синкопирования. Стилистую палитру песни обогащает фортепианное сопровождение с характерными приемами звукоизобразительности. Гармонически поддерживая вокальную партию, фортепиано выполняет роль «живописного» фона [4: 78]. Постоянное обыгрывание единой мелодической канвы в голосе поддерживается непрерывным варьированием фортепианной фактуры, характерным для жанра маньбань медленным распевом, свободой агогики и ритмики.

Взаимодействие вокальной и фортепианной партий «координируется» благодаря поэтическому тексту: в задачу певца входит его интонирование, произнесение, а в задачу концертмейстера — «изображение» описываемых событий. Исполнительское воплощение партии фортепиано подобного рода требует от пианиста владения тембровыми красками фортепиано, что делает инструментальную сферу своеобразным проводником авторского замысла, оценки того, о чём повествуется в вокальной партии. Так,

создание образа-символа инструмента цинь требует от концертмейстера не только умения имитировать тембр, но и знаний традиции китайской музыки, для которой этот инструмент является символом высших духовных ценностей. Комплекс выразительных средств служат созданию эмоциональной насыщенности, выявляя яркое лирико-драматическое дарование Чжу Цзяньэра.

«Гада Мэйлинь» относится к такой жанровой разновидности камерно-вокальной музыки, как песня-баллада. В ней воспевается образ героя – предводителя ихэтуаньского народного восстания в Северном Китае против иностранного вмешательства во внутреннюю политику и религиозную жизнь Китая в 1898-1901 годах. Композитор преломляет элементы древнейшей пекинской песенно-сказительной традиции под барабан, повествующей об исторических событиях. Образ героя присутствует на протяжении всей песни. Структура произведения – три куплета и концовка.

Вокальная партия рождается из первой фразы вступления фортепиано, которая постепенно, с развитием баллады, переходит в насыщенную подголосками фактуру. Образное развитие музыки строится по единой восходящей эмоциональной волне, создавая крещендирующий тип драматургии: от фортепианного вступления в нюансе *pp* (где звук едва слышен, словно издалека, а певец вступает очень сдержанно, в оттенке *p*) – к постепенному нагнетанию звучности с кульминацией в последнем куплете на *ff*. В каждом новом проведении темы её рельефность обеспечивается динамизацией сопровождающих голосов, расширением регистрового и тембрового звучания фортепиано. Таким образом, инструментальное сопровождение играет важную роль в постоянном обновлении эмоционального портрета героя.

«Инструментализация жанра» [3] проявляется в сближении вокальной мелодики с инструментальным речитативом. Интонационные предпосылки текста обусловили преобладание в мелодии фраз широкого дыхания, их вариантно-вариационное развитие. Семантическая сфера речитации очерчивается эпической неспешностью и сдержанностью тона. Декламационная основа вокала обогащается ариозно-романсовым началом; интонационное развитие осуществляется приемами обыгрывания интервалов секунды и

терции, образующих трихорды в объеме кварты. В эмоционально приподнятых фразах преобладают восходящие трихорды, в повествовательных — нисходящие. Напевно-речитативная партия солиста обусловила активизацию фортепианной фактуры, отображающую события текста. Введение в партию фортепиано вокальных интонаций в первом куплете способствует усилению ее мелодичности. В связи с этим фортепиано играет важную драматургическую роль.

Внутренние метаморфозы героя происходят при взаимодействии с окружающим миром, который представлен в партии сопровождения звуковым образом хорового пения и оркестра китайских духовых инструментов. Согласно народным традициям Северного Китая, огромные оркестры духовых инструментов (в состав которых входили и ударные) участвовали в церемониях под открытым небом, праздниках, сопровождали армии в походах и битвах. Характер звучания духовых инструментов, в особенности в оркестрах мощный, по замечанию исследователей, «... хорошо передает атмосферу ликования, способен сплачивать массы людей в едином порыве (что очень важно для военной музыки)» [4]. Уже в экспозиционном изложении развитие основного образа достигает высокого эмоционального напряжения, что свидетельствует о «плотности музыкальных событий» [1]. В дальнейшем динамизация музыкального образа происходит за счет фактурного варьирования тематического материала сопровождения. После стреттного проведения партии солиста в духе аллюзий «хорового пения» и звучания «китайского оркестра» в фортепианной партии, происходит развитие одновременно звучащих образов. Процесс полифонизации гомофонной фактуры осуществляется в изложении на основе как гомофонного аккордового, так и хорального склада. Музыкальное развитие достигает кульминации в третьем куплете, стремясь к широкому регистровому охвату голосов инструментальной партии, приближая фактуру к хоровой партитуре с оркестровым сопровождением. Композитор тяготеет к грандиозной звучности, используя насыщенное многоголосие для воплощения масштабной сцены с развернутым хоровым эпизодом. В партии фортепиано можно наблюдать параллельное движение нескольких голосов, вокальная

партия дублирует одну из этих линий. Исследовательница Е. Степанидина считает, что «исполнение произведения с инструментализированной вокальной мелодикой требует от певца своеобразного перехода от вокального интонирования к инструментальному» [4: 135]. Тем самым речитативность создаёт предпо-сылки для сквозного развития, а голос «включается в общую музыкальную ткань произведения» [там же]. Если для вокальных сочинений героической тематики характерны колоссальные масштабы поэтических образов, речитативно-ариозная мелодика, балладный тип развертывания материала, то в основе вокально-пейзажной образности Чжу Цзяньэра – мир лирических чувств и настроений.

Песня «Весна, вернись» – образец возвышенно-одухотворённой лирики – продолжает традиционную для китайского искусства тему времен года. С каждым сезоном связан определенный комплекс художественных средств, призванных выразить тот или иной тип эстетического переживания. Весна обычно олицетворяет молодость, любовь – новые чаяния и надежды. Композитор создает своего рода «звуковой оазис», полный душевной отрады и лирико-созерцательного покоя. В целом воссоздана умиротворяющая картина прекрасной природы с особым очарованием сладостной истомы. Для этого найден соответствующий стилистический комплекс средств музыкальной выразительности. В противовес разного рода «страстям» — светлая, чистая, целомудренная лирика, представленная жанром колыбельной, вызывает ощущение статики, безмятежности и умиротворения.

Безупречно выстроена драматургия, откристаллизовавшаяся в трёхчастную форму с развитой кульминацией (*piu mosso*) и репризой-кодой. Вокальная линия, начинаясь нежно и трепетно, с затаённой мечтательностью, демонстрирует органичное взаимодействие речевой фразировки и напевности. Используя мерное движение четвертей в партии вокала, композитор, тем не менее, создаёт развитую кантилену. При максимальной простоте средств допускается лёгкая «раскраска» в завершении каждого из предложений, где целая фраза произносится на одном тоне. Замысел композитора понятен: протянутая последняя нота вокалиста призвана

продлить очарование момента. Во всём царит простота и безыскусность: при этом, «пастельность» партии фортепиано передает тончайшие краски светотени, а фигурации сопровождения вызывают ассоциации с журчанием воды. Сопровождение, рисующее картину весеннего утра, чутко реагирует на движение вокальной партии. Фигурации сопровождения выступают в качестве своеобразного контрапункта, буквально осязаемо воспроизводя волны восторженного чувства, завоёвывающего всё более высокие вершины.

Благодаря всё более взволнованному колыханию фортепианной фактуры, подготавливается взлёт к эмоциональной вершине. Тесситура партии солиста расширяется, создается ощущение большего простора, эмоционального напряжения, чему способствуют великолепная пластика и *legato*, озвученное глубоко наполненным голосом, а также более подвижный темп. Светлая взволнованность и горячий порыв лирического чувства переданы через «взлётный» характер мелодики: набегающие интонационные волны с последующим всплеском к длинной ноте, а в приближении к кульминации этот «разбег» поступенного движения доводится до объёма большой дуодецимы с завершающим восходящим движением к фа2. Такое «торможение» в ряде фраз воспринимается как восторженное произнесение, усиливая статику созерцательного любования, преклонения перед природой. После кульминации звучит реприза, передающая состояние умиротворения и покоя — желанный спад, вплоть до полного истаивания (*perdendosi*).

Иной тип лирических переживаний раскрывается в песне «Волны Бэйдайхэ» на стихи Мао Цзедуна (из сериала «Освобождение»). Это сочинение можно назвать пейзажем-«мариной». По мнению исследователя Ли Эр Юна, «... образ моря и образ музыки подобны: у них есть ритм и безграничность. В музыке раскрываются активность и мощь морской стихии, что придает людям новые силы и вызывает любовь к жизни» [2]. Автор не только раскрыл красоту морского пейзажа одного из самых популярных в Китае курортов провинции Хубэй в заливе Желтого моря, но и обрисовал средствами музыки картину жизни людей на морском берегу. В песне морской пейзаж неотрывен от эмоционального мира человека: ощущается

красота моря, волн на песке, движение лодок. Тонкое соединение образов человека и пейзажа позволяет слушателю прочувствовать глубинный смысл произведения, в котором господствуют светлые и восторженные образы.

Вокальная миниатюра начинается темой фортепианного вступления, роль которой показательна с точки зрения вдохновенного воплощения картины морского пейзажа. Во всех трёх куплетах явственно прослеживается гедонизм: радужная окрашенность первого опирается на красочные гирлянды мягко диссонирующих интервалов, взволнованность второго – на полнозвучие аккордовой фактуры, экзальтированный тон третьего базируется на звукоизобразительном «струении» фортепианной фактуры и гимнического звучания с активным участием фанфарных оборотов. Ярко проявляется темброво-сонорное мышление композитора (тембровые имитации различных инструментов: цитры цинь, арху и флейты ди). В любом из фактурно-ритмических решений композитор добивался эмоциональности, которая на кульминациях могла даже «перехлёстывать», и тогда сила лирического высказывания достигает максимального переживания.

Фортепианное сопровождение составляет с вокальной линией великолепный дуэт. Чувство настолько захватывает героя, что в самой вокальной линии интонирование выстроено на патетической декламации разной степени распевности; наблюдается характерный для передачи взволнованных эмоций тип драматургии волны. Такие же взлёты насыщают и мелодические фигурации фортепианной фактуры. Смена видов изобразительности отражает процессы, происходящие и во внешней среде, и в психологическом состоянии героя, в его мыслях и мечтах. Вначале при помощи звукоизобразительных приёмов рисуется образ моря, далее повествование плавно переходит от картинности к раскрытию мыслей героя, чему в полной мере отвечает изменение музыкального тематизма. В партии сопровождения отражается внутреннее состояние, общая атмосфера, различные смысловые оттенки способствуют насыщению фактуры полифоническими приемами. При исполнении необходимо следить за воплощением многослойности смыслового содержания песни и импровизационностью изложения

вокальной партии, идущей от традиций инструментальных наигрышей на китайских инструментах.

Выводы. Музыкальное наследие Чжу Цзяньэра представляет одну из «золотых страниц» в музыкальной культуре Китая. «После ознакомления со всеми работами музыканта, я был восхищен идеями композитора и поражен богатством его воображения» – написал в своей статье китайский музыковед Тун Дао Цзинь [7: 7]. Начиная с 1950-х годов по 1990-е годы композитор внес значительный вклад в становление китайского музыкального искусства. Вместе с другими представителями художественной интеллигенции (Хэ Лутин, Дин Шаньдэ, Цзян Венье, Ван Лишань), Чжу Цзяньэр прошел сложный путь самоопределения. Чжу Цзяньэр обогатил национальную музыку, опираясь на лучшие достижения китайской культуры и традиции западноевропейской музыки, а неутомимой исполнительской деятельностью приобщил широкую слушательскую аудиторию к сокровищнице музыкального искусства.

Фольклорное начало – художественное обобщение разных жанров народной музыки – источник, «пропущенный» через интеллект и мастерство композитора. Претворение образно-интонационной и метроритмической сферы фольклора обуславливает подлинно национальный характер сочинений мастера. Посредством обращения к фольклору композитор открыл новые ресурсы для обновления сюжетов, образов, интонационности, ритма, фактуры. Заложенную в тематизме драматическую насыщенность усиливает гармонический стиль, способствующий психологической насыщенности, субъективной окраске образов.

Содержание вокальных миниатюр Чжу Цзяньэра многосторонне: в них запечатлены внутренние переживания человека, картины природы, народная жизнь, глубоко личные мотивы. Все проникнуто искренними чувствами благородной цельной натуры, страстно любящей жизнь и стремящейся к светлым идеалам. Широко использованы изобразительные моменты, отражающие картины природы Китая.

Анализ представленных в статье вокальных миниатюр Чжу Цзяньэра выявил, что предметом внимания композитора являются героические образы защитников Китая, родной земли, национальная

символика. Основным жанровым источником тематизма служит пласт северной музыкальной традиции Китая с характерными для него героической тематикой и опорой на пентатонику. Например, в песнях «Память» и «Гада Мэйлинь» широко используются характерные черты разновидностей народных песенных сказов маньбань, инструментальных традиций исполнения на цинь, барабанах и других народных инструментах. В основе вокальной партии лежит распевная мелодекламация, характерная для поэтики баллады, благодаря чему песня обретает развернутую сквозную форму. Зачастую наблюдается приближение камерно-вокального произведения к хоровой партитуре («Гада Мэйлинь»).

Лирическая образность представлена композитором чаще всего посредством пейзажа: доминируют созерцательные настроения, наблюдения за тончайшей игрой красок в природе, что определило поиск звукописи в музыке. Красота и целомудренная чистота сочинений Чжу Цяньэра дарит наслаждение тонкостью и полнотой эмоциональных проявлений. Так, в песне «Весна» проявляется одухотворённая трепетность: в вокальном мелосе взаимодействуют речевое начало и распевность, обеспечивая абсолютную естественность сокровенного высказывания. Изысканная, детально разработанная фортепианная фактура отличается чрезвычайной певучестью и служит раскрытию состояния мечтательного гедонизма. Полисемантика песни «Волны Бэйдайхэ» проявляется в раскрытии внутреннего мира человека сквозь призму природы: соединение лирического чувства с образами пейзажа способствует музыкальной экспрессии.

Перспектива исследования темы заключается в обосновании и введении в украинский научный обиход других сочинений Чжу Цяньэра разных жанров: симфонии, увертюры, симфонические поэмы, инструментальные концерты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белик П.А. Музыкальный портрет в русском оркестре // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: научный журнал. – Вып. 93 / 2009. — [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-portret-v-russkom-orkestre#ixzz4Zuts6lPe> — Загл. с экрана.

2. Ли Эр Юн. Вокально-поэтическое воплощение образа моря в китайских песнях // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/71664/10-Li_Er_Un.pdf?sequence=1 — Загл. с экрана.
3. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилизованный аспекты: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. — Харьков, 2016. — 195 с.
4. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930-1960-х годов: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. — Саратов, 2013. — 194 с.
5. Чжан Янь. Европейские методы исследования китайской классической музыки [Электронный ресурс] Научная статья, 6/2006. — Режим доступа: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232 — Загл. с экрана.
6. Чжоу Чжан. Современные китайские композиторы и их музыкальные произведения / Чжоу Чжан. — Пекин : Нац. музыка, 2003. — 297 с. (на китайском языке)
7. Чжу Цзяньэр. Сборник фортепианных произведений / Чжу Цзяньэр ; ред. Тун Даоцзинь, Вань Яньцин. — Шанхай, 2005. — 98 с. (на китайском языке)
8. Цзюй Цихон. Современная китайская музыка. — Цинь Дао, 1997. — 235 с. (на китайском языке)
9. Цао Мэйюнь. История китайской музыки и анализ наиболее известных произведений. Хан Чжоу : Чжэцзянский ун-т. — 2001. — 217 с. (на китайском языке)

REFERENSEC

1. Belik P.A. Muzykal'nyy portret v russkom orkestre / Belik Petr Alekseyevich // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena: nauchnyy zhurnal. — Vypusk № 93 / 2009. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-portret-v-russkom-orkestre#ixzz4Zuts6IPe> — Zagl. s ekrana.
2. Li Er Yun. Vokal'no-poeticheskoye voploshcheniye obraza morya v kitayskikh pesnyakh / Li Er Yun // Aktual'ni problemi slov'yans'koi? filologii?. — 2011. — Vipusk XXIV. — Chastina 2. — [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupa: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/71664/10-Li_Er_Un.pdf?sequence=1 — Zagl. s ekrana.
3. Ma Tszyatszya. Rol' instrumentalizma v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve: istoricheskyy i stilevoy aspekt: dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / Ma Tszyatszya. — Khar'kov, 2016. — 195 s.
4. Stepanidina Ye.A. Dialogicheskiye otnosheniya vokal'noy i fortepiannoy partiy v otechestvennoy muzyke 1930-1960-kh godov: dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Ye.A. Stepanidina. - Saratov, 2013. - 194 s.
5. Chzhan Yan'. Yevropeyskiye metody issledovaniya kitayskoy klassicheskoy

muzyki [Elektronnyy resurs] / Chzhan Yan': Nauchnaya stat'ya, 6/2006. - Rezhim dostupa: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232 — Zagl. s ekrana.

6.Chzhou Chzhan. Sovremennyye kitayskiye kompozitory i ikh muzykal'nyye proizvedeniya / Chzhou Chzhan. – Pekin : Nats. muzyka, 2003. – 297 c. (na kitayskom yazyke)

7.Chzhu Tszyan'er. Sbornik fortepiannykh proizvedeniy / Chzhu Tszyan'er ; red. Tun Daotszin', Van' Yan'tsin'. – Shankhay , 2005. – 98 s. (na kitayskom yazyke)

8.TSzyuy Tsikhon. Sovremennaya kitayskaya muzyka / TSzyuy Tsikhon . – Tsin' Dao, 1997. – 235 s. (na kitayskom yazyke)

9.Tsao Meyyun'. Istoriya kitayskoy muzyki i analiz naiboleye izvestnykh proizvedeniy / Tsao Meyyun' . – Khan Chzhou : Chzhetszyanskiy un-t . – 2001. – 217 c. (na kitayskom yazyke).

УДК 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

Сунь Тянь

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

КОНЦЕРТ №1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ХУАН АН-ЛУНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖОЗЕФА БАНОВЕЦА

Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановца. Статья посвящена проблемам интерпретации указанного сочинения выдающегося китайского композитора. Выявлены авторская и исполнительская концепция избранного опуса. На основе изучения закономерностей его драматургии, особенностей трактовки жанра, раскрыт комплекс выразительных средств и своеобразие музыкальной драматургии. В исполнении Дж.Бановца фортепианный концерт № 1 Хуан Ан-Луна звучит в полноте авторского замысла, оказывая на слушателей глубокое впечатление разнообразием и богатством художественного содержания. Целостности исполнения способствует, прежде всего, ритм Дж.Бановца, обладающий свойствами целеустремленного движения к важнейшим драматургическим точкам. Обращено внимание на решение пианистом художественных задач, касающихся создания пространственного объема звучания, красочной светотени как важных компонентов музыкальной образности.

Ключевые слова: Хуан Ан-Лун, Концерт № 1 соль минор ор. 25b для фортепиано с оркестром, Дж.Бановец, интерпретация, драматургия, музыкальный язык.

Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепіано з оркестром Хуан Ан-Луна у виконавській інтерпретації Джозефа Бановца. Стаття присвячена проблемам інтерпретації обраного твору визначного китайського композитора. Завдяки вивченню закономірностей драматургії концерту, особливостям жанру виявлено авторський задум твору. Виконавський аналіз інтерпретації Дж. Бановца увиразнив комплекс виразальних засобів і своєрідність музичної драматургії. У виконанні Дж. Бановца фортепіанний концерт № 1 Хуан Ан-Луна звучить у повноті авторського задуму, надаючи слухачеві глибоке враження різноманітністю і багатством художнього змісту. Цілісності виконання сприяє, перш за все, ритм Дж.Бановца, який володіє

властивостями цілеспрямованого руху до найважливіших драматургічних точок. Слід звернути увагу на рішення піаністом художніх завдань щодо створення просторового обсягу звучання, барвистих світлотіней як найважливих компонентів музичної образності.

Ключові слова: Хуан Ан-Лун, Дж. Бановец, інтерпретація, музична драматургія.

Sun Tyan. Concerto No. 1 for piano and orchestra of Huang An-Lun in the performance interpretation of Joseph Banovets. The article is devoted to the problems of interpretation of the specified work of the outstanding Chinese composer. The authors 'and performers' concept of the selected opus has been revealed. Based on the study of the laws of his dramaturgy, peculiarities of the interpretation of the genre, a complex of expressive means and the originality of musical dramaturgy are revealed. The purpose of the article is to elucidate the concept of piano Concerto No.1 by Huang An-Lun in G minor, op. 25b on the basis of the study of the regularities of drama, the peculiarities of the interpretation of the genre, the analysis of the interpretation of J. Banovets, to reveal a complex of expressive means and the peculiarities of techniques in the field of the musical language of this work.

Piano Concerto in G Minor, op. 25b of Huang An-Lun was written in 1982 and is dedicated to Joseph Banovets (born in 1936) - a famous American pianist. July 22, 1984 in China, the world premiere of the piano concert No. 1 of Huang An-Lun with the Philharmonic Orchestra of Guangzhou, conducted by the Canadian conductor Tak-ng Lai. The part of the soloist was performed by J. Banovets. This was the first time in history when a foreign performer participated in the world premiere, recording a concert of the composer in the People's Republic of China. Three weeks later, the pianist performed three times in Beijing with the Central Opera Orchestra. At the end of the year, Banovets again asked to play this Concerto of the composer in Beijing and recorded it for the government record company China Records and HK Records. In 1986 in Hong Kong, the concert was recorded on CD, where the piano part was performed by Joseph Banovets and the Central Opera Orchestra conducted by Zheng Xiaoying.

For the disclosure of the concept of writing it is very important to know the history of the creation of Concert No. 1 and those events that influenced his ideological and artistic conception. Concert Op. 25b, is the second part of the first Symphony Concerto Op. 25, which also includes the symphonic overture "Holy Spring No. 1", op. 25a and Symphony in C Major, op. 25c. These three works are connected not only with a common theme, but, more importantly, they all became the composer's response to the political events that took place in Beijing in Tiananmen Square in April 1976. In early April 1977, during the Qingming, Huang An-Lun completed his Symphony Overture "Holy Spring No. 1", op. 25a and brought the notes to the monument to the People's Heroes on Tiananmen Square.

He dedicated this work to those who lost their lives for freedom.

Although Huang An-Lun left China, having left for North America in 1980, life experience gained in Tiananmen Square in April 1976 inspired him to write his piano concerto in G minor and C major symphony. In these symphonic works, the composer tried not so much to embody his personal experiences, as to express the pain of suffering, the joy of fighting for freedom, hope and the wish of happiness to the entire Chinese people. The composer embodies a monumental symphonic concept, drawing dramatic and tragic collisions. The dramaturgy of the piano concert No. 1 unfolds within the framework of the three-part cycle. Piano Concerto No.1 Huang An-Lun Huang An-Lun has accumulated deep philosophical ideas; his concept is consonant with his time. The concert is inherent in a truly innovative spirit, innovation in the interpretation of the cycle, the originality of the dramatic design, symphonic scope and intensity of development. The role of the pianoforte in the concert is very significant. The solo instrument is entrusted with the most important thematic material, the pianist participates in the development of the main themes along with the orchestra. There is a great variety of combinations of the soloist and orchestra parts, demonstrating such techniques of concerting as opposition, competition, dialogue, ensemble partnership, accompaniment, roll-ups and imitations. The soloist's part combines features of orchestral and specifically piano color. Often, the voices of different Chinese instruments are heard: zhen, erhu, zither Qin, bamboo flute di. The composer develops a virtuosic beginning at the piano, using a wide range of virtuosic techniques developed in the European concert-performing practice of the 19th-20th centuries.

One of the most interesting aspects of the music of Concerto No.1 in G minor is metrorhythm, which plays an important figurative dramatic role. The musical language of the concert is characterized by metric variability, which manifests itself in a variety of ways, but more often than not as one of the means of shaping or dramaturgy of the dynamization of musical action, imaginative contrast or improvisation of utterance. The high level of development of the rhythmic beginning in the concert places serious demands on the sense of the performer's time, and, to a greater extent, on his rhythmic erudition, understanding the patterns of national-national genres that are the foundation of rhythmic wealth.

In the performance of J. Banovets, the pianoforte concert No. 1 of Huang An-Lun sounds in the fullness of the author's design, giving the listeners a deep impression of the diversity and richness of the artistic content. With his talent, the pianist seemed to be designed to perform this most difficult task. It affects the objectivity of his interpretation, expressed in a very precise implementation of every detail of the composer's text. The integrity of the performance contributes, first of all, to the rhythm of J. Banovets, who has the characteristics of a purposeful movement to the most important dramatic points. Attention is drawn to the decision of the pianist artistic tasks relating to the creation of a spatial volume of sound, colorful chiaroscuro as important components of musical imagery. Very expressive and

rhythmic characteristics of the slow part - the pianist amazingly diversely uses sound colors. In some episodes (the second part) piano specificity is revealed due to colorful pedal influxes. The Chinese color of the concert is revealed in the interpretation of the pianist through the implementation of a colossal performance concept, as well as in the impact of the tragedy of the expressive revealing of the intonational relief of the melodic line, the energy of the rhythm, the opposition of motor and meditatively pacified lyrical episodes.

Thus, information about the history of the creation and performing fate of the concert in G minor Huang An-Lun, analysis of the piano means of figurative musical expressiveness, rhythmic difficulties, the construction of the performing form of the cycle and its parts, technical problems of sounding, virtuosity, etc., can give the performer guidance for qualitative professional work.

Key words: Huang An-Lun, J. Banovets, interpretation, musical drama, language.

Постановка проблемы. В творчестве китайских композиторов XX века жанр фортепианного концерта занимает значительное место. Его развитие стимулировалось формированием высокопрофессиональной национальной школы фортепианного искусства. Сегодня можно говорить не только о количественном росте произведений для фортепиано с оркестром, но и о художественных достижениях в этой области. Концерты звучат на эстрадах, в учебных заведениях, опубликованы в Китае и зарубежных странах. Широкая исполнительская практика выдвигают актуальную задачу научного осмысления процессов, происходящих в развитии данного жанра. Поэтому возникает необходимость в изучении проблем интерпретации сочинений в концертном жанре, в том числе в качестве методической помощи педагогам и студентам, соприкасающимся в своей работе с произведениями концертного жанра.

Данная статья посвящена Концерту № 1 соль минор Хуан Ан-Луна ор. 25b для фортепиано с оркестром – сочинению, которое можно «отнести к сочинениям, концентрирующим в себе наиболее актуальные темы и идеи эпохи их создания» [1, с. 169]. Фортепианный концерт Концерт № 1 Хуан Ан-Луна также интересен с точки зрения взаимосвязи китайской и западной музыки, их синтеза в современной китайской музыке. В аспекте исполнительской проблематики фортепианные концерты Хуан Ан-Луна требуют детального изучения. В музыковедении отсутствует анализ их интерпретаций. Между тем оба концерта посвящены выдающимся пианистам – американцу

Джозефу Бановецу (Концерт №1) и китайцу Хсу Фей Пингу (Концерт №2), которые записали компакт диски этих произведений [4; 5]. Исполнительский подход определяет актуальность темы исследования.

Анализ последних публикаций по теме. Среди музыковедческих работ, посвященных фортепианным концертам Хуан Ан-Луна, назовем диссертации Pei Yushu «An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-Lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b» (1997) [8], Lok Ng «Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in c-minor, op. 57» (2006) [7]. Однако в них рассматриваются сугубо теоретические проблемы жанра, формы и влияний различных музыкальных культур на творчество композитора.

Цель предлагаемой статьи – выявить концепцию фортепианного Концерта №1 Хуан Ан-Луна, op. 25b и на основе интерпретации Дж.Бановеца раскрыть комплекс выразительных средств и своеобразие музыкальной драматургии сочинения.

Изложение основного материала. Фортепианный концерт Хуана, op. 25b Хуана Анлуна был написан в 1982 г. и посвящен Джозефу Бановецу. Пианист известен во многих странах, что подтверждается в мировой прессе. Так, в американском издании «Fanfare Record Review» о Дж.Бановеце писали как о «большом мастере клавиатуры современности»; российские «Новости» (Москва) характеризовал исполнителя как «великолепного виртуоза, поразившего публику своим глубоким пониманием духа композитора»; польский журнал «Ruch muzyczny» называл его «виртуозом в самом благородном смысле этого слова» [2, с. 6].

Джозеф Бановец (род. в 1936 г.) начал свое обучение в США у Карла Фридберга, который был учеником Клары Шуман. Затем юноша продолжил музыкальное образование в Венской академии музыки и драматического искусства в классе Дьёрди Сандора (ученик Белы Бартока). После окончания академии он стал победителем международного конкурса пианистов в Вене, после чего был спонсирован австрийским правительством для осуществления грандиозного турне по странам Европы. Так началась карьера

молодого пианиста. За годы своего исполнительского творчества Дж. Бановец гастролировал соло и с оркестром на пяти континентах нашей планеты. В 1992 г. он был награжден Венгерским обществом Листа в Будапеште медалью Ф. Листа в знак признания его выдающихся интерпретаций фортепианных сочинений этого композитора. Бановец записал более 30 компакт-дисков для студий Nacso, Marko Polo, Toccata Classics, Warner Brothers, Alfred и Altarus. В 2008 г. фирмой Toccata Classics были выпущены диски с записями всех сочинений Балакирева. Пианист был номинирован на премию «Грэмми» как лучший солист-исполнитель с оркестром.

Дж. Бановец известен и как редактор произведений Балакирева, Годовского, И.С.Баха. Он – автор книги «The Pianist's Guide to Pedaling» (1984), которая издана в переводах на шести языках. Последние годы пианист преподает в должности профессора в Университете Северного Техаса (США), регулярно проводит мастер-классы в Жульярдской школе (США), Санкт-Петербургской, Лондонской консерваториях.

С 1983 года Бановец посетил Китайскую Народную Республику более 15 раз, как для выступлений, так и проведения мастер-классов. В качестве солиста выступал с оркестрами Гонконгской филармонии, Пекинской центральной филармонии, Пекинского оперного оркестра, Шанхайского симфонического оркестра и оркестра Гуанчжоуской филармонии.

Дж. Бановец впервые встретился с Хуан Ан-Луном в Дентоне (штат Техас), когда композитор посещал Джона Джордано, дирижера симфонического оркестра Форт-Уэрта. 22 июля 1984 г. в Китае состоялась мировая премьера фортепианного концерта №1 Хуан Ан-Луна с Филармоническим оркестром Гуанчжоу под управлением канадского дирижера Так-нг Лая. Партию солиста исполнял Дж. Бановец. Это был первый случай в истории, когда иностранный исполнитель участвовал в мировой премьере, делая запись концерта композитора в Китае. Три недели спустя пианист трижды исполнял концерт в Пекине с Центральным оперным оркестром. В конце года Бановец снова попросил композитора сыграть этот Концерт в Пекине и записал его для правительственной звукозаписывающей компании China Records и HK Records. В 1986 г. в Гонконге концерт был записан

на CD (партия фортепиано – Джозеф Бановиц; оркестр Центральной оперы под управлением Чжэна Сяоина).

Для раскрытия концепции сочинения очень важно знать историю создания Концерта №1 и те события, которые повлияли на его идейно-художественный замысел. Так, ценные сведения об этом содержатся в диссертации Pei Yushu [8], которая, будучи ученицей Дж. Бановица, тесно контактировала с Хуан Ан-Луном. Фортепианный концерт Хуана Анлуна соль минор, ор. 25b является второй частью первого Симфонического концерта ор. 25, который также включает в себя симфоническую увертюру «Священная Весна № 1», ор. 25а и Симфонию До мажор, ор. 25с. Эти три произведения связаны не только общей темой, но, что более важно, все они стали откликом композитора на политические события, произошедшие в Пекине на площади Тяньаньмэнь в апреле 1976 г.¹

В начале апреля 1977 г. во время Цинмина Хуан Ан-Лун завершил свою Симфоническую увертюру «Священная весна № 1» ор. 25а и

1. 8 января 1976 года умер премьер-министра Китая Чжоу Эньлай, которого очень уважали китайцы. Это событие вызвало огромную печаль людей. В начале апреля 1976 г., через три месяца после смерти Чжоу Эньлая, китайцы были погружены в ритуалы праздника Цинмин – это время, в течение которого люди, еще со времен старого Китая, отдают долг умершим предкам, это «время подметать могилы» [8, с. 17]. В последнее время на могилы мертвых принято возлагать цветы. У памятника народным героям, который расположен на площади Тяньаньмэнь, люди не увидели ни венков, ни цветов. Могила Чжоу была у подножия Обелиска. Никаких венков для отдельных революционеров не было предусмотрено, но у могилы Чжоу лежали венки. Эта новость взбудоражила Пекин, люди буквально были наэлектризованы. Вскоре количество венков стало умножаться, и площадь Тяньаньмэнь превратилась в море цветов.

В первые дни на площадь несли только венки. И вдруг все покрылось мириадами стихотворений, размещенных на балюстрадах памятника, на столбах, и даже на деревьях на площади и вокруг нее. О Чжоу слагали гимны и элегии; но были также стихи, где в аллегорической форме критиковались Цзян Цин и ее окружение. Эти стихи, проникнутые гневом и презрением, привлекли сотни и тысячи людей на площадь.

Хуан Ан-Лун, был одним из тех, кто каждый день ходил на площадь и был глубоко тронут тем, что видел. В это время зародилась идея создания грандиозного циклического сочинения ор. 25.

принес ее ноты к памятнику Народным героям на площадь Тяньаньмэнь. Он посвятил это сочинение тем, кто отдал свою жизнь за свободу. И хотя Хуан Ан-Лун покинул Китай, уехав в Северную Америку в 1980 г., жизненный опыт, полученный на площади Тяньаньмэнь в апреле 1976 г., вдохновил его на сочинение фортепианного концерта соль минор и симфонии до мажор. В них композитор пытался выразить не столько свои личные переживания, сколько боль страдания, радость борьбы за свободу, надежду на счастье для всего китайского народа. Композитор воплощает монументальную симфоническую концепцию, рисуя драматические и трагедийные коллизии.

В концерте № 1 доминирующая роль отдана фортепиано. Его драматургия разворачивается в рамках трехчастного цикла. Хуан Ан-Лун использует форму сонатного *allegro* для первой и третьей части. Вторая часть написана в форме А-В-А-С-А2-Кода, где композитор следует структуре китайской инструментальной музыки в формате “расслабленная – медленная – умеренная – быстрее – расслабленная”» [8, с. 47]. По мнению Pei Yushu, эта форма была позаимствована композитором из классической китайской поэзии, в которой структура задается формулой «вступление – завязка – кульминация – развязка» [там же].

Первая часть *Moderato allegro* написана в сонатной форме с двумя развернутыми каденциями солиста. Замысел сонатного *allegro* основан на развитии темы вступления, являющейся своеобразным лейтмотивом всей части. Вступление начинается с первой каденции солиста. Композитор обращается к лирической теме, насыщенной широкими интонациями, опеваниями, плавным ритмическим движением. Постепенно лирическая мелодия получает свое драматургическое развитие, вплоть до трагедийности.

Звуковой образ фортепиано Дж. Бановеца в первой части концерта – мужественный. Образный конфликт проявляется в противопоставлении полярных интонационных сфер. Для воссоздания образа мрачных сил композитор использовал диссонирующие созвучия. В интерпретации Дж. Бановеца фортепиано звучит порывисто, дерзко. Здесь исполнитель погружается нас в атмосферу страстей, волевых образов, задающих характер всей части, используя

широкие возможности фортепиано. Солист играет без самоуверенной необузданности. Для его игры характерны огромное самообладание, непреодолимая сила воли. Железный ритм демонстрирует строгую организацию, при этом нетрудно убедиться в большом ритмическом разнообразии. Метроритм играет огромную драматургическую роль в первой каденции, предъявляя серьезные требования к исполнителю, в большей степени к пониманию закономерностей национальных жанров, которые являются фундаментом ритмического богатства концерта.

Несмотря на ударность приемов, импульсивность музыки, которая провоцирует солиста, на излишнюю смелость, дальнейшее развитие части сопровождается серией виртуозных фигурационных преобразований, организованных четким темпоритмом. Две темы в экспозиции становятся основным материалом для раздела разработки, в котором череда тональных модуляций проходит через субдоминантные соотношения (c-moll- f-moll – b-moll – es-moll). Вторую каденцию, расположенную перед кодой, можно условно разделить на два раздела, где первый «...представляет собой атональное фугато, построенное на тематизме, использованном композитором во всех трех сочинениях оп. 25, а второй предназначен для демонстрации виртуозности солиста» [8, с. 31]. Развернутая кода построена на теме вступления и заключительном материале. По мнению Хуан Ан-Луна, кода может рассматриваться как вторая разработка [там же].

Особую сложность для исполнителя в первой части представляет разнообразие ритмических построений и специфическая мелизматика, из которых рождается мелодический материал, интонационно близкий импровизационным народным наигрышам. Многосоставная ткань концерта демонстрирует полиритмические сочетания пластов фактуры, ритмические контрапункты, приводящие к концентрации напряжения в кульминациях. Следует отметить разнообразные приемы фортепианного изложения: фигурационные построения, виды крупной техники, аккорды в виде стремительных пассажей или октавного движения.

Вторая часть *Adagio*, проникнутая спокойным настроением, основана на пентатонике. В ней получили претворение элементы

китайского песенного фольклора. Так, в письме к Pei Yushu от 28 июля 1996 года Хуан Ан-Лун сообщал, что в фортепианном концерте соль минор он не цитировал какие-либо народные песни дословно, однако фольклор северо-западного Китая «...сильно повлиял на его тематическое употребление» [8, с. 54]. Северо-западный Китай, который обычно называют зоной Плато Лесса, является родиной многих типов разных народных песен, таких как Синь Тянь Ю, Па Шан Дяо, Шан Цу, Сяо Дяо. Среди них Синь Тянь Ю, происходящая из северного региона провинции Шэньси, является наиболее известной и всегда была источником вдохновения для китайских композиторов.

Особенно самобытны лирические темы, в которых сказывается влияние протяжных мелодий, которые отличаются глубиной содержания и эмоциональной сдержанностью, целомудренностью. Вторая часть начинается с небольшого оркестрового вступления, и сразу за ним вступает оркестровая тема в разделе А, в котором представлена изящная мелодия в стиле китайской народной песни.

Раздел В представлен многочисленными фортепианными арпеджиато, основанными на пентатонических аккордах. Их звучание напоминает перебор струн на старинном китайском инструменте чжен. Фортепианная ткань обладает большим потенциалом красочно-ассоциативных возможностей и определяет высокую степень пианистического удобства (равномерное распределение фактурной ткани, частые смены туше). В интерпретации Дж.Бановеца изложение партии солиста продемонстрировано разнотембровым звучанием пластов фактуры. В многоголосной кантилене пианист подчиняет виртуозные приемы изложения песенному интонированию, красочно соотнося регистры фортепиано. В мелодической фигурации огромное значение обретает выделение фразировочных интонационных ячеек, плавность и гибкость переходов, артикуляция с помощью продуманной позиционной аппликатуры.

В ходе развития музыкального материала мы можем услышать в исполнении Дж. Бановеца лирические эпизоды, проявляющиеся в полифоническом трехголосии. Мелодия, скользящая по хроматизмам, гармоническая непредсказуемость, интенсивная слуховая работа, индивидуальная звуковая палитра создают ощущение импровизационности и завороченности. В разделе С (после повторения

А в партии фортепиано) резко меняется характер движения. Настроение становится взволнованным, развитие приводит к атональной каденции, которая является кульминацией части. Медленное движение сменяется бурными всплесками, затем вновь возвращается в состояние покоя.

Каденции в исполнении Дж. Бановеца дают представление о богатейшей звуковой палитре солирующего инструмента. Обращает внимание ясность каждого звука, широчайшая тембровая и динамическая шкала, красочность. После каденции оркестровая партия возвращается к вступлению (А), в котором фортепиано исполняет «случайные ноты» в атональном стиле» [8, с. 52], что создает таинственную атмосферу. *Appassionato* погружает в состояние призрачных образов.

Вторая часть заканчивается кодеттой, построенной на тематизме раздела В. Основным способом исполнения мелодических пассажей является *leggiero*, пианистичность которого хочется подчеркнуть особо. Огромное значение имеет педализация, связанная с певучей трактовкой инструмента, *legato*, индивидуализацией голосов в фактуре, гармонической колористикой, темброво-фактурными функциями. В исполнении Дж. Бановеца следует отметить гибкость ритма и тончайшее ощущение пластики кантиленных тем.

Третья часть (*Allegro assai*) – наиболее энергичная, ритмическая пульсация четко и ясно выражена уже в оркестровом вступлении. Колоссальная по объему третья часть концерта уравнивает крупномасштабную первую часть. При этом ее кода служит финалом концерта в целом. Разнообразный мелодический материал *Allegro assai* имеет единую интонационную сферу во всех частях, несомненно, связывающую невидимыми «нитеями» драматургию цикла. Экспозиция довольно масштабна и может быть разделена на два самостоятельных этапа. Первый (тт. 36-165) разворачивается в *g-moll*, второй (тт. 166-210) – в *B-dur* и строится на развитии двух тем. Второй раздел довольно краткий, он содержит первую тему, которая проводится в обеих тональностях, и заключение. В отличие от первой части, развитие финала использует в качестве основного материала почти исключительно вторую тему. Разработка первой темы в Си-бемоль мажоре впоследствии приводит к кульминации всей части.

Партия солиста в концерте ярчайшим образом демонстрирует многообразие приемов концертного пианизма. Дж.Бановец продолжает заданное оркестром движение. Исполнитель демонстрирует нам калейдоскопичность, сиюминутность момента, эмоциональную яркость, контрастную смену настроений и жанров. Необходимо подчеркнуть феноменальное виртуозное мастерство Дж.Бановца, точность при исполнении сложнейших пианистических приемов. Партия солиста необычайно сложна, насыщена аккордами, фигурациями и скачками, которые охватывают весь диапазон фортепиано. Фигурационные построения концентрируются в разделах разработочного характера и кульминациях. Развитие доходит до апофеоза. При этом пассажные построения в партии солиста пианистически удобны, так как разные комбинации музыкальной ткани построены на позиционном принципе. Наибольшим достижением исполнителя следует считать умение отобразить национальную специфику произведения. Через гибкость и точность интонации передается ощущение национальной принадлежности музыки. Моторика мелодии «словно рвется вперед, томясь в беспокойном ожидании» [2, с. 10]. Пианист обостряет хроматизмы, благодаря которым тематизм насыщается свежими, острыми по звучанию гармониями. Виртуозное изложение пассажей и аккордов в партии солиста основываются на специфике интервалов, связанных с пентатонным ладом.

Выводы. Концепция концерт No1 Хуан Ан-Луна для фортепиано с оркестром содержит глубокие философские идеи и симфонический масштаб. Ведущую роль занимает партия сольного инструмента, являясь наравне с оркестром равноправным участником музыкального действия. В процессе взаимодействия солист и оркестр демонстрируют различные приемы концертного взаимодействия: диалог, имитационные переключки, ансамбль. Партия солиста обладает качествами оркестральности и специфически фортепианной красочности, в ней часто преломляются звукоизобразительные приемы игры на китайских инструментах чжен, арху, цитре цинь, бамбуковой флейте ди.

Ярким средством выразительности в Концерте No 1 является метроритм, который играет важнейшую образную драматургическую

роль. Ритмическая переменность и разнообразие движения проявляется на уровне драматургии для подчеркивания образного контраста, импровизационности высказывания. Реализация поставленных метроритмических задач основывается на понимании и правильном ощущении китайских национальных жанров. В исполнении Дж.Бановеца произведение Хуан Ан-Луна раскрывается с большой полнотой, оказывая на слушателей глубокое впечатление разнообразием и богатством своего художественного содержания. Своим дарованием пианист словно был предназначен для выполнения этой сложнейшей задачи. Поражает объективность его трактовки, выражающаяся в очень точной реализации каждой детали композиторского текста.

Целостности исполнения способствует прежде всего ритм Дж.Бановеца, обладающий свойствами целеустремленного движения к важнейшим драматургическим точкам. Интересно решение пианистом художественных задач, касающихся создания пространственного объема звучания, красочной светотени как важных компонентов образности. Очень выразительны и ритмические характеристики медленной части: пианист поразительно разнообразно использует звуковые краски. В некоторых эпизодах (вторая часть) фортепианная специфика раскрывается благодаря красочным pedalным наплывам. Китайский колорит обнаруживается в трактовке пианистом исполнительской концепции концерта, в силе воздействия трагедийности экспрессивного выявления интонационного рельефа мелодической линии, энергии ритма, противопоставления моторных и умиротворенно лирических эпизодов.

Перспектива дальнейшей разработки темы заключается в выявлении исполнительской концепции других фортепианных сочинений Хуан Ан-Луна на основе анализа интерпретаций пианистов разных стран. Анализ драматургии фортепианном Концерте соль минор Хуан Ан-Луна,, ритмические трудности, вопросы исполнительской архитектоники, реализация технических трудностей – все эти аспекты анализа можно спроецировать в практическую сферу для обеспечения качественной профессиональной работы пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д.Шостаковича в контексте эволюции жанра: дисс..... кандидата искусствоведения, специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство . – Ростов-на/Д., 2011. – 229 с.
2. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes] / Huang An-Lun. – Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. — 196 p.
3. Chen Lian. Huang An-lun and Banowetz / Chen, Lian // People's Music, Beijing, China, October, 1984. – P. 55-57.
4. Huang, An-lun. Everlasting Piano Works by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano with the Russian Philharmonic Orchestra, Konstantin D. Krimets, conductor. ROI Productions, CD-0064, 2002. (Huang An-Lun: Piano Concerto No.2 in C minor, op.57; Huang An-Lun: Poem For Dance No.3 op.40).
5. Huang An-lun. Piano Concerto No. 1 in G Minor, Op. 25b. Joseph Banowetz, piano, with the Orchestra of the Central Opera of Beijing, Zheng Xiao-ying, conductor. Recorded in 1986 in the Beijing Concert Hall. Hong Kong Records and China Records, HK 8.242108. CD.
6. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers [Ноты] / An-Lun Huang ; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, - ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. – 350 p.
7. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, op. 57 : D.M.A. diss. / Lok Ng ; Univ. of North Texas. — USA, 2006. — 39 p.
8. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b. : Ph.D. diss / Pei Yushu ; Univ. of North Texas. — Denton, 1997. — 109 p.

REFERENCES

1. Zvarich M.A. Instrumental'nyye kontserty D.D.Shostakovicha v kontekste evolyutsii zhanra: diss... kandidata iskusstvovedeniya, spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo. – Rostov-na-Donu, 2011. – 229 s.
2. A new compilation of the piano works by Huang An-Lun [Notes] / Huang An-Lun. – Shi Dai Wen Yi Publishing House, 2008. — 196 p.
3. Chen Lian. Huang An-lun and Banowetzю // People's Music, Beijing, China, October, 1984. – R. 55-57.
4. Huang, An-lun. Everlasting Piano Works by Hsu Fei-Ping. Hsu Fei-ping, piano with the Russian Philharmonic Orchestra, Konstantin D. Krimets, conductor. ROI Productions, CD-0064, 2002. (Huang An-Lun: Piano Concerto No.2 in C minor, op.57; Huang An-Lun: Poem For Dance No.3 op.40).
5. Huang An-lun. Piano Concerto No. 1 in G Minor, op. 25b. Joseph Banowetz, piano, with the Orchestra of the Central Opera of Beijing, Zheng Xiao-ying, conductor. Recorded in 1986 in the Beijing Concert Hall. Hong Kong Records and China Records, HK 8.242108. CD.

6. Huang Anlun. Series of Piano Works by Chinese Composers [Noty]; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. – 350 r.
7. Lok Ng. Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, op. 57 : D.M.A. diss. – Univ. of North Texas. — USA, 2006. — 39 r.
8. Pei Yushu. An Analysis of the Attempted Amalgamation of Western and Chinese Musical Elements in Huang An-lun's Piano Concerto in G minor, op. 25b. : Ph.D. diss / Pei Yushu ; Univ. of North Texas. — Denton, 1997. — 41 r.

УДК 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

Хань Сюебин

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ САН ТОНГА «ДЕВЯТЬ ПЬЕС НА ТЕМЫ НАРОДНЫХ ПЕСЕН»: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕХНИКИ ПИСЬМА С КИТАЙСКИМ ФОЛЬКЛОРОМ

Хань Сюебин. Фортепианный цикл Сан Тонга «Девять пьес на темы народных песен»: к проблеме взаимодействия западноевропейской техники письма с китайским фольклором. В статье изучается синтез народного и современного композиторского творчества. Показательным в этом отношении является фортепианный цикл Сан Тонга «Девять пьес для фортепиано на темы народных песен» (1991), где процесс связей с народным искусством прослеживается особенно выразительно. Доказано, что при политональной и атональной организации музыки Сан Тонга присутствует интонационное сходство с элементами китайского музыкального фольклора. С точки зрения композиции это сходство закреплено стилистическим единством диссонансного и пентатонного письма.

Пианистическая специфика фортепианных сочинений Сан Тонга определяется их новаторским подходом к фактурным приемам, использованием контрастов тембра, темпа и динамики, как следствие применения современных западных приемов письма, изменяющих и усложняющих национальную характерность музыки.

Ключевые слова: Сан Тонг, современные техники композиторского письма, китайский фольклор, фортепианный цикл.

Хань Сюебин. Фортепіанний цикл Сан Тонга «Дев'ять п'єс на теми народних пісень»: до проблеми взаємодії західноєвропейської техніки письма з китайським фольклором. У статті розглядається оригінальний синтез народної та сучасної композиторської творчості. Покажемо в цьому відношенні є фортепіанний цикл Сан Тонга «Дев'ять п'єс для фортепіано на теми народних пісень» (1991), де процес зв'язків з народним мистецтвом простежується особливо виразно. Доводиться, що в творі Сан Тонга при

політональний та атональної організації музики присутня китайська специфіка, що проявляється в інтонаційній подібності до елементів музичного фольклору. З точки зору композиції увиразнено поєднання дисонансного та пентатонного письма. Піаністична специфіка фортепіанних творів Сан Тонга визначається їх новаторським підходом до фактурних прийомів, використанням контрастів тембру, темпу і динаміки, що є наслідком застосування сучасних західних прийомів письма, які змінюють і ускладнюють національний музичний матеріал.

Ключові слова: Сан Тонг, сучасні техніки композиторського письма, китайський фольклор, фортепіанний цикл.

Han Siuebin. The piano cycle of San Tong "Nine plays on the themes of folk songs": to the problem of interaction of Western European techniques of writing with Chinese folklore. The synthesis of folk and contemporary composer creativity is studied in the article. Indicative in this respect is the piano cycle of San Tong "Nine Pieces for Piano on the Themes of Folk Songs" (1991), where the process of communication with folk art can be traced especially expressively. It is proved that with the polytonal and atonal organization of the music of San Tonga there is an intonational similarity with the elements of Chinese musical folklore. From the point of view of composition this similarity is fixed by the stylistic unity of dissonant and pentatonic writing. The pianistic specificity of the piano works of San Tong is determined by their innovative approach to textural techniques, the use of timbre contrasts, tempo and dynamics, as a result of the use of modern Western writing techniques that change and complicate the national character of music.

The piano cycle was created in the late period of creativity, when the composer worked on the inclusion of a large number of Chinese pentatonic vertical chords in the western modern harmony together with other compositional techniques of writing. The basis of the composition was the traditional folk music compositions, their adaptation to the Western instrument. Folk songs chosen as the material of this suite are based on pentatonic, however, while working on the texture of Sang Tong is not limited to pentatonic, typical for Chinese music. He achieves an expansion of tonality due to chromaticity, functional inversion, "wandering" multi-valued chords and other phenomena of harmony. The composer realizes a complex idea, involving modern Western techniques in the creation of the work, aimed at diversifying compositional methods. To adapt the pentatonic basis of the folk song, the author applies a wide range of the level pitch in other plays. However, it is not limited to classical pentatonic, but chooses the layering of harmonic, pentatonic and chromatic chords occupying a large space.

The composer was able to organically combine the achievements of the West European musical culture with the best traditions of the national musical art, and thereby contributed to a significant advancement of it along the way of internationalization. The intonational turns of the Chinese song and instrumental

folklore, the sharp rhythms accompanying the singing of gongs and drums, allow creating vivid images by modern means of composer technology.

Piano works of the composer, with all their indisputable connections with national musical traditions, cannot be considered outside the context of European music. It should be noted that the Western experience of sound production is involved in the piano art of Sang Tong for the service of purely national tasks. In other words, the composer uses the compositional and expressive means, formed in the European musical culture, to express and emphasize the national color. This concerns the penetration into the piano music of the composer of elements of atonality, dodecaphony, bold harmonic experiments.

"Nine Pieces for Piano on the Themes of Folk Songs" of Sang Tong are based on the synthesis of the pentatonic melody theme and the specific harmonic fret system with extensions of chromatic harmonies. In most of the pieces examined, the tonality is preserved, but in the arranged melody its modal ratio varies. The modal writing technique used in all plays based on the pentatonic scale, which emphasizes their Chinese nationality, but at the same time, this music has pronounced tonal features, gravitating towards the harmonic center, which brings this music closer to modern composition.

Sang Tong uses such compositional techniques as atonality, polytonality, chromatic transposition, motive continuation, rhythmic increase and decrease, octave shift, etc. He seeks to combine all these methods for the sake of structural consistency. In other cases, individual and combined effects, such as thematic modulation, elimination with melodic continuation, rhythmic increase and decrease, octave shift - demonstrate the composer's skill in building intellectual art work. And yet the basic semantic vector on which the composer's piano style is based is the orientation to the inexhaustible treasury of national traditions. In the works of Sang Tong, with the polytonal and atonal organization of music, there is Chinese specificity. It manifests itself in intonational similarity with elements of Chinese musical folklore. From the point of view of composition, this is expressed in a combination of dissonant and pentatonic writing. The pianistic specificity of the piano works of San Tong is determined by their innovative sound, the variety of textural techniques, and the use of contrasts in timbre, tempo and dynamics, which are the result of the application of modern Western writing techniques that develop, modify and complicate the national musical material.

Key words: Sang Tong, modern techniques of composer writing, Chinese folklore, piano cycle.

Постановка проблемы. Выдающийся китайский композитор Сан Тонг (род. в 1932 г.) одним из первых применил в своих сочинениях атональную технику, синтезировав ее с китайским музыкальным фольклором. Он писал едва ли не во всех европейских фортепианных жанрах: он автор прелюдий, каприччио, программной миниатюры,

циклических сочинений, детской музыки, аранжировок народных песен. Многое в такой композиторской направленности предопределила пианистическая школа его педагога Дин Шаньдэ, давшая ничем незаменимое знание инструмента, художественно-стилистических возможностей фортепианных жанров.

Особый интерес представляют такие фортепианные сочинения композитора, как: «В далеком месте» (1947), «Семь баллад на темы песен Внутренней Монголии» (1953), «Три прелюдии» (1955), «Две фортепианные пьесы» (1956), «Маленькая детская сюита» (1958), «Народные песни национальности Мяо» (1959), «Девять пьес для фортепиано на темы народных песен» (1991).

Одним из важнейших аспектов изучения фортепианного творчества Сан Тонга является взаимодействие западноевропейской техники письма и китайского фольклора. Он был новатором в деле интеграции современных техник письма и китайского музыкального фольклора. Причем западные принципы композиции зачастую использовались им именно для претворения национальных образов. Данный ракурс исследования обусловил актуальность темы исследования.

Анализ последних публикаций по теме. До сегодняшнего дня богатая в содержательном отношении фортепианная музыка Сан Тонга не рассматривалась в музыковедении с позиции взаимодействия в его сочинениях западноевропейской техники письма и китайского фольклора. Большинство научных работ китайских музыковедов посвящены проблемам гармонии в творчестве композитора. Наиболее фундаментальная из них – кандидатская диссертация Вэй Юаньли «Теория гармонии Сан Тонга» [1], защищенная в Центральном университете Китая в 2007 г. Автор подчеркивает, что Санг Тонг – выдающийся композитор, музыковед, музыкальный педагог за 60 лет музыкальной и академической карьеры внес выдающийся вклад в развитие теории гармонии Китая.

В двух статьях Чен Лин анализируется вклад Санг Тонга в изучение новой гармонии [4; 5]. В журнале «Звук Хуанхэ», 2014, No 17, автор рассмотрел достижения Сан Тонга в области новых закономерностей гармонии, способных заменить традиционную систему тональности. В том же аспекте рассматривается и цикл Сан

Тонга в статье Сюэ Суджи «Изучение гармоний в “Девяти пьесах на темы народных песен”» [3], где проанализированы структуры аккордов и гармонии [3, с. 7]. Проблемы преломления европейского музыкального опыта в данном исследовании не затрагивались.

Целью данной статьи является оценка творческого вклада Сан Тонга аспекте взаимодействия западноевропейской техники письма с элементами китайской народной музыки на материале фортепианного цикла Сан Тонга «Девять пьес на темы народных песен» (1991). Анализируемый цикл основан на фольклорном материале и был написан с педагогической целью. Для юных пианистов он является связующим звеном между академической музыкой и фольклором, отличной школой, позволяющей исполнителям освоить современные композиторские приемы.

Изложение основного материала. На сегодняшний день музыкальное развитие и обучение подрастающего поколения на национальном фортепианном репертуаре в Китае имеет первостепенное значение. Важной задачей для современных национальных композиторов стало создание собственных методик обучения и школ игры.

Сан Тонг всегда подчеркивал важность народной музыки для развития каждой культуры. Долг композитора – продолжать дело воспитания молодого поколения, приобщать к сокровищнице национального искусства, знакомить с современной музыкой. Сан Тонг создал в своем цикле галерею музыкальных образов с целью научить молодых музыкантов смело мыслить. Процесс формирования важнейших пианистических навыков на фольклорном материале, как правило, проходит быстрее и успешнее. Ведь родные и привычные уху интонации национальной музыкальной речи лучше воспринимаются на слух. Цикл Сан Тонга, тем не менее, оказался намного интересней, чем просто материал для обучения – он стал восхитительным примером не только тонкого проникновения в китайскую музыку, но и одновременно погружением в западный модернизм, и, являются, пожалуй, одним из лучших сочинений композитора.

«Девять пьес на темы народных песен» были написаны в поздний период творчества, когда композитор активно экспериментировал с включением китайских пентатонных вертикальных аккордов в

западную гармонию. В основу сочинения легли традиционные народные музыкальные композиции, их адаптация к западному инструменту. Здесь присутствуют опора на народные песни, элементы танцевальности, звукоизобразительности и звукоподражания. Важнейшей особенностью данного сочинения явилось то, что адаптация к западному инструменту фортепиано осуществляется в пьесах при максимальном сохранении мелодического материала и структуры первоисточника. Можно сказать, что это своего рода «творческая лаборатория» Сан Тонга.

Музыкальные образы цикла и его тематика очень разнообразна:

1) грустный лирический рассказ «Летящая песня» (песенный фольклор народности Мяо);

2) классическая любовная лирика «Лирическая песня» (даурская народная песня – фольклор одной из древних народностей севера Китая);

3) передача яркого настроения «Мелодия цветов», (народная песня шанси);

4) «Исполнение желаний» (народная песня саларов[1]);

5) мир природы как отражение идеальной красоты «Цветок жасмина» (народная песня провинции Цзянсу);

6) пастораль, рисующая красоту природных ландшафтов «Мадригал» (монгольская народная песня);

7) «Вырывание камыша» (народная песня провинции Цзянсу);

8) «Маленький котелок» («Капуста») (хебейская народная песня);

9) драматическая пьеса с напряженной атмосферой «Позёмка» («Ветерок») (народная песня провинции Ганьсу).

Народные песни, выбранные в качестве материала данной сюиты, основаны на пентатонике, однако, в процессе работы над фактурой Сан Тонг не ограничивается пентатоникой. Он достигает расширения тональности за счёт хроматизма, функциональной инверсии, «блуждающих» многозначных аккордов. Композитор реализует сложный замысел, вовлекая в процесс создания произведения современные западные техники, направленные на диверсификацию композиционных методов.

Каждая из пьес построена на основе варьирования народного материала, где после первоначального изложения дается дальнейшее

развитие темы, сохраняющее характер песни, но усложняющее композицию. Драматургия цикла выстроена по принципу тонального и образного контраста. Так, в первых четырех пьесах легко угадывается романтическая сюжетная линия – от несмелого чувства к влюбленности, ухаживаниям и свадьбе. Так, «Летящая песня», а затем «Лирическая песня» переходят в «Мелодию цветов», и, наконец, в праздник угощения в «Исполнении желания». В середине цикла прослеживается драматургический «перелом»: в следующих пяти пьесах значительно усложняется фактура и музыкальный язык. Вторая часть цикла в образном плане отражает жизнь зрелого человека. Здесь используются местные пентатонные лады с дополнительными ступенями; при этом мелодия и сопровождение звучат в разных тональностях.

Рассмотрим тональный план цикла: «Летящая песня» написана в тональности В чжи, «Лирическая песня» – F юй, «Мелодия цветов» – семиступенная тональность D шан, «Исполнение желания» – g юй, «Цветок жасмина» – с шан, «Мадригал» – Ges гун, «Поднятый цветок камыша» – b гун, «Маленький котелок» («Капуста») – шестиступенная тональность As шан, «Позёмка» («Ветерок») – E шан. Таким образом, в основе большинства пьес используется пятиступенная пентатоника, причем тональности шан обрамляют тональности гун.

Мажоро-минорные аккорды, которые являются одними из основных типов аккордов, используемых в традиционной гармонии, составляют основу письма Сан Тонга в цикле «Девять пьес». Использование аккордовых усложнений в мелодиях, построенных на пентатонной основе, сделало звучание более объемным, выпуклым. Мелодия четырех из девяти пьес строится на таких аккордовых вертикалях: «Летящая песня», «Вырывание камыша», «Маленький котелок» («Капуста») и «Позёмка» («Ветерок»). Здесь аккордовые построения отличаются звуковым разнообразием. По этому поводу китайский исследователь Сюэ Суджи пишет «... Сан Тонг, идя в ногу с современными композиционными методами, использует аккордовые наложения, тем самым усложняя гармонию. Он нарушает принятый порядок, чтобы внести в гармонию больше функциональности, благодаря чему музыка обретает сочный колорит» [3, с. 27].

Для адаптации пентатонной основы народной песни автор применяет широкий диапазон звуковысотностей, не ограничиваясь пентатоникой, предпочитая наложение пентатонных и хроматических аккордов, занимающих большое пространство. Выбор необходимых аккордов очень важен для соответствия программным названиям сочинений. Так, в пьесах «Цветок жасмина», «Вырывание тростника» применяются пентатонные вертикальные аккорды, в «Позёмке» – полиаккордика, в «Летящей песне» – малосекундовые интервалы.

«Летящая песня», основанная на музыкальном фольклоре народности Мяо, содержит характерную для пентатонных мелодий юго-востока Китая опору музыкальной темы на тоны гун, цзюэ, юй. Композитор использует полифонические принципы развития музыкального материала и приемы звукоподражания, создавая на протяжении всей пьесы то иллюзию голоса поющих людей, то эха, повторяющего их голоса. Чтобы сохранить стиль мелодии народной песни, композитор использовал принцип вариационного развития посредством усложнения фактуры. Он демонстрирует блестящее владение современными методами композиторского письма. Так, основой пентатоники становятся различные типы вертикальных и горизонтальных аккордовых структур.

В «Лирической песне» композитор использует метод вертикальной комбинации аккордов. Протяжная мелодия, чередование ритма 6/8 и 7/8, имитирующие ритм бьющегося сердца, воплощают темпераментный монолог влюбленного. Звуки аккорда, который становится частью мелодии, в процессе взаимодействия гармонии и мелодии дважды происходит обращение аккорда. Бас очерчивает более четкую линию мелодии так, чтобы соединить гармонию басовой партии с вокальной в одно целое.

Пьеса «Цветок Жасмина» более мягкая, подвижная. Несмотря на кажущуюся простоту, пьеса является глубоко психологической зарисовкой – неким водоразделом между счастливым прошлым и печальным настоящим [1]. Богатство гармонической экспрессии достигается как взаимодействием внутриаккордовых функций, так и смысловым различием тонов. Следующая пьеса «Мадригал» повествует о трудной судьбе человека, что подчеркивает тональность Ges гун. Этим переходом автор словно дает два взгляда на одни и те

же события: их видение с точки зрения прожитого, а затем настоящего времени. «Мадригал» с многоуровневой гармонией инструментального сопровождения отражает красоту и величие природы, сложность мира, размышления человека о смысле его существования.

В пьесе «Вырывание тростника» автор развивает пентатонную систему, выделяя мелодическую линию в высоком регистре, которая должна подчеркивать красоту голоса исполнителя народной песни. Мелодия служит своего рода серией для вертикальной комбинации, что приводит к горизонтальному расширению. Это означает, что в разных аккордах звучит повторяющийся аккорд. Он не имеет отдельной функциональной дифференциации, но основывается на позиции основного тона в аккорде. Пятизвучия разной интервальной структуры являются вертикальным отражением мелодии, формирующейся на основе комбинации тонов пентатоники, которая, в свою очередь, содержит скрытую гармонию.

В пьесе «Маленький котелок» («Капуста») композитор использовал известную народную песню провинции Хэбэй, в которой рассказывается о человеке, потерявшем свою мать. Для создания музыкального образа композитор применяет сложную хроматическую гармонию в политональном изложении. Тема мелодии строится на специфической интервальной системе – полутоновой пентатонике, получившей распространение в японской музыке для цитры кото. Это позволяет создать хроматическую последовательность, передающую «мелодию плача». Пьеса приобретает новые оттенки фортепианного звучания благодаря использованию мажоро-минорных трезвучий и различных аккордовых структур, варьированию различных ритмических построений, приводящих к смене тональности.

Выводы. Произведения Сан Тонг аккумулируют в себе национальные китайские традиции и европейские приемы композиции. Цикл «Девять пьес для фортепиано на темы народных песен», основанный на фольклорном материале, был написан с целью расширения национального педагогического репертуара. Как пишет исследователь Сюэ Суджи, это произведение «...поднимает творческий дух молодого поколения, для которого глобальная

концепция продвижения китайских музыкальных произведений в мир западной музыки является смыслом жизни и творчества» [3, с. 25]. Представленный в статье анализ цикла позволяет оценить метод использования композитором народных китайских элементов. При этом Сан Тонг не просто познакомит китайскую молодежь с народными песнями: мелодии его пьес в цикле отличаются от обычных народных. Фактически, параметры мелодий у Сан Тонга под влиянием западных методов композиции значительно отличаются от традиционной китайской музыки.

Композитор знакомит молодых исполнителей с нерегулярным метром и переменным размером, а также с элементами политональности. Другие параметры музыкального языка являются более традиционными; в большем количестве печальных песен, композитор подчеркивает важность минорного лада и структурную простоту музыки. Некоторые пьесы, хотя и используют элементы китайского песенного фольклора, тем не менее, заметно видоизменены: мелодия, представленная в начале, первым голосом, часто возвращается в более позднем фрагменте во втором голосе.

В «Девяти пьесах для фортепиано на темы народных песен» при политональной и атональной организации музыки присутствует ладовая специфика. Она проявляется в интонационном сходстве с элементами китайского музыкального фольклора. С точки зрения композиции это выражено в сочетании диссонансного и пентатонного письма. Фортепианный цикл Сан Тонга основан на синтезе пентатонной мелодии темы и расширенной гармонической системы за счет хроматических гармоний. В большинстве рассмотренных пьес тональность сохраняется, однако в аранжированной мелодии варьируется ее модальное соотношение. Техника модального письма в пьесах, основанных на пентатонном звукоряде, подчеркивает их национальную принадлежность. В то же время, эта музыка имеет ярко выраженные тональные черты, тяготея к расширению представлений о современной композиции. Так, композитор использует такие методы, как атональность, политональность, хроматическая транспозиция, мотивное продолжение, ритмичное увеличение и уменьшение, октавное смещение. Он стремится объединять их в целях структурной согласованности. Такие приемы,

как тематическая модуляция, ритмичное увеличение и уменьшение, октавное смещение – демонстрируют не только интеллектуализм Сан Тонга в построении целого, но и художественный вкус.

Пианистическая специфика сочинений Сан Тонга определяется их новаторским звучанием: разнообразием фактурных приемов, использованием контрастов тембра, темпа и динамики как следствия применения современных западных приемов письма, которые развивают и усложняют национальный музыкальный материал.

Перспектива дальнейшего исследования темы заключается в рассмотрении других фортепианных жанров фортепианного творчества композитора в предложенном автором статьи аспекте взаимодействия западноевропейской техники письма с китайским фольклором: это концертная пьеса «В далеком месте», «Семь баллад на темы песен Внутренней Монголии», «Три прелюдии», «Две фортепианные пьесы», «Маленькая детская сюита», «Народные песни национальности Мяо». Все они весьма высокого художественного качества и представляют интерес для современного пианиста с точки зрения расширения концертного репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэй Юаньли. Теория гармонии Сан Тонга / Вэй Юаньли : диссертация Центральном университете Китая, Пекин, 2007. – 127 с. (魏元麗三通和魏遠立和諧理論：中國中央大學學報，北京，2007年127頁。)
2. Sang Tong. Series of Piano Works by Chinese Composers [Ноты] / Sang Tong; Editors-in-Chief: Tong Daojin, Wang Qinyan, – ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. – 227 p.
3. Сюэ Суджи. Изучение гармоний в «Девяти фортепианных пьесах на темы народных песен» / Сюэ Суджи // журнал «Песни моря». - 2010, №1. - С. 7-29. (薛素吉“九首鋼琴作品民歌”和薛素吉“海之歌”和諧研究。 - 2010, №1. - 第7-29頁。)
4. Чен Лин. Вклад Санг Тонга в изучение хроматических гармоний // журнал «Звук Хуанхэ». - 2012, №1. – С. 12-14. (陳林。桑塘對色彩和諧研究的貢獻//黃河聲音。 - 2012, №1. - 第12-14頁。)
5. Чен Лин. Вклад в историю изучения гармонии в нашей стране Сан Тонга / Чен Лин // журнал «Звук Хуанхэ». – 2014, № 17. – С. 16-19. (陳林。對我國和諧研究歷史的貢獻聖湯加/陳玲/黃河音樂雜誌。 - 2014年第17號 - 第16-19頁)

REFERENCES

1. Vey Yuan'li. Teoriya garmonii San Tonga / Vey Yuan'li : dissertatsiya Tsentral'nom universitet Kitaya, Pekin, 2007. – 127 s.
2. Sang Tong. Series of Piano Works by Chinese Composers [Note] / Sang Tong; Editors-in-Chief : Tong Daojin, Wang Qinyan, – ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. – 227 p.
3. Syue Sudzhi. Izucheniye garmoniy v «Devyati fortepiannykh p'yesakh na temy narodnykh pesen» / Syue Sudzhi // zhurnal «Pesni morya». - 2010, №1. - S. 7-29.
4. Chen Lin. Vklad Sang Tonga v izucheniye khromaticeskikh garmoniy / // zhurnal «Zvuk Khuankhe». - 2012, №1. – S. 12-14.
5. Chen Lin. Vklad v istoriyu izucheniya garmonii v nashey strane San Tonga / Chen Lin // zhurnal «Zvuk Khuankhe». - 2014, № 17. – S. 16-19.

УДК 7.01 (4) : 784.9.071.2 (510)"312"

Ці Мінвей

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

КЛАСИЧНА СПАДЩИНА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФУНДАМЕНТ ВИХОВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО СПІВАКА У КИТАЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Ци Мінвей. Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака в Китаї на сучасному етапі. Статтю присвячено обґрунтуванню єдності теоретико-методологічних засад професійної підготовки вокалістів. Критерії вокальної педагогіки раніше спиралися на технології звуковидобування, так звані «школи». Нині актуалізуються більш складні шаблі професійної майстерності: музичний інтелект співака, його імідж, жанрові уподобання. Жанрово-стильові пріоритети ще не розглядалися у якості критеріїв формування репертуарної політики співака, складання індивідуальних програм.

Автор доводить, що «Програми сольного співу» (для бакалаврату та магістратури), укладені на кафедрі сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського за жанрово-стильовими пріоритетами багато в чому співпадають з тими, що розроблені в Уханьській консерваторії. Цей факт слугує гарантом спадкоємності європейської музичної класики в системі національних цінностей вокального мистецтва Китаю. Розмаїття композиторських стилів і стильових напрямів базується на усталеному «жанровому дереві», що ніби утримує на собі генетичні «скреби» культуру вокального інтонування, її структуру. Розширення образно-стильових меж виконавства йде шляхом інтенсивного засвоєння національних зразків трьох основних складових сольного вокального жанру: «народна пісня – класична пісня – арія».

Ключевые слова: вокальне мистецтво, жанрово-стильові пріоритети, пісня, романс, арія, історичний стиль, стиль творчості виконавця.

Ци Минвей. Классическое наследие европейского искусства как фундамент воспитания академического певца в Китае на современном этапе. Статья посвящена обоснованию единства теоретико-методологических основ профессиональной подготовки вокалистов. Критерии вокальной педагогики

ранее были обусловлены технологией звукообарзования, так называемые «вокального школы». В настоящий момент актуализируются более сложные ступени профессионального мастерства: музыкальный интеллект певца, его имидж, жанровые пристрастия. Жанрово-стилевые приоритеты еще не рассматривались в качестве критерия формирования репертуарной политики, выбора индивидуальных программ.

Автор доказывает, что сравнительный анализ учебных «Программ», действующие в качестве квалификационных требований кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И.П.Котляревского по жанрово-стилевым приоритетам во многом совпадают с теми, что разработаны в Уханьской консерватории. Данный факт служит гарантом преемственности европейской музыкальной классики в системе национальных ценностей вокального искусства Китая. Разнообразие композиторских стилей и стиливых направлений базируется на исторически сложившемся «жанровом древе», удерживая генетические «скрепы» культуру вокального нтониования, её структуру. Расширение образно-стилевых границ исполнительства идет по пути интенсивного усвоения национальных образцов трех основных составляющих сольного вокального жанра: «народная песня – классическая песня/романс – ария».

Ключевые слова: вокальне мистецтво, жанрово-стильові пріоритети, пісня, романс, арія, історичний стиль, стиль творчості виконавця.

Qi Mingwei. The classic heritage of European arts as the foundation for training an academic singer in China at the present stage.

Background. The article has been devoted to giving the grounds to the unity of theoretical and methodological principles of professional training of vocalists in Ukraine and China. At the present stage one of the basic approaches of the vocal pedagogy is to understand the criteria for the formation of individual programs (for each singer separately) on getting to know the classical heritage of European arts of the 17-20th centuries as the foundation for the education of an academic singer. These criteria were previously based on the technology of the vocal art, the so-called "schools". Nowadays, the other sources of professional skills are being updated: the musical intelligence of the singer, his/her image, genre preferences, which in general constitute a category of artistic assessment of his/her creative activity – the "performing style".

The object of the article is the vocal art; the subject is the genre and style priorities for the formation of professional skills of singers in the modern high school.

The purpose of the article is to determine the criteria for the formation of programs on the assimilation of the classical heritage of European artsof the 17-20th centuries as the foundation for educating an academic singer in China at the present stage. Methodology. During the time of the Soviet education many theoretical works (including translations of ancient treatises and textbooks on vocal in Italian, French, and German) were created, where the problems of training the singing

voice, sound formation, mastery of technical exercises were considered. They are also known in China (works by V. Bagadurov). Among the Ukrainian teachers who developed the methodology for training an academic singer, we can call V. Antonyuk, N. Grebenyuk, O. Stakhevych. However the genre-style priorities have not yet been considered as the criteria for the formation of repertoire policies, and the development of programs of modern vocal pedagogy. Interpretology is directing to it in the quality of a science about methods of musical interpretationanalysis, the subject of which is the "style of a performer's creative activities", among other subjects and objects of this scientific discipline.

Results. The genre criteria of repertoire policy in the classes of academic singing have been determined on the example of the Department of Solo Singing of Kharkiv National University of Arts named after I.P.Kotlyarevsky and the Wuchang Conservatory (People's Republic of China). The compulsory components of the repertoire are the following genre genotypes: a folk song– "gene print" of different national cultures (a Ukrainian solo song, a Russian romance, an Italian song, and a Chinese solo song); a classical song (Austro-German, romantic); an aria (baroque or an expanded aria from the opera of the 19th century of the Italian, German or French schools). The particular attention is drawn to the samples of the intellectually sharpened lyrics of the 20th century studied in the classes on a concert and chamber singing (vocal cycles of the composers of the 20th century G. Maler, D. Shostakovich, and B. Britten) and, finally, there are separate examples of the so-called historical performances (in particular, the revival of the castrates' singing).

As the analysis of program requirements to the vocalists studying at the Wuchang Conservatory has revealed, the genre situation of China's vocal culture is diversified by studying the achievements of the established historical styles of European arts. Baroque is represented by ancient arias; classicism –by a classic song and arias from the operas by V. A. Mozart; the 19th century –by the vocal cycles of romantic composers (Schubert, Schumann, J. Brahms), a lyrical French opera (Bizet). The most attractive vocal style is belcanto, which, as a stylistic phenomenon, unfolded itself in the works of composers of Italy of the 19th century (Verdi, Bellini) and the beginning of the 20th century (J. Puccini). Significantly fewer examples of Russian opera classics of the 19th and 20th centuries are presented, however this process started due to the popularity of P. Tchaikovsky's and S. Rachmaninoff's music.

Conclusion. The diversity of composers' styles in the historical evolution of the European musical tradition is based on the established genre "tree", which kind of preserves the genetic "scrubs" of the vocal culture of intoning. The expansion of the semantic boundaries of the academic performance in China is happening through the extensive assimilation of national patterns of the three main "whales" of the vocal genre: "a folk song –a classical song/romance –an aria". As a result, Chinese vocalists are well integrated into foreign music and performing schools, and produce their own creative activities based on high criteria, relevant artistic values

of European and world arts.

We have investigated the "Programs", compiled as qualification requirements of the higher school of Ukraine, according to the genre-style content and they coincide with those that are operating at the present stage of the professional training of academic singers in China. The genre and stylistic coordinates of programming, which serve as the guarantor of ensuring the continuity of the new European arts in the system of the culture dialogue between the East and the West (as "our own – someone else's") have been defined. The successes of Chinese vocalists in the artistic world show that musical creativity has no national boundaries and serves the unification of the humanity on the basis of the spiritual beauty of God's world, which the singer supports, like Atlas.

Keywords: the vocal art, genre and style priorities, song, romance, aria, historical style, style of the performer's creativity.

Постановка проблеми. Однією з характерних ознак сучасного культурного життя України є розширення міжнародних контактів та затвердження національних традицій в усіх напрямках культури і мистецтва. Процеси розвитку вокально-виконавської практики рубежу II – III тисячоліть в Україні ознаменовані радикальною захистом класичних форм і жанрів від вторгнень глобалізаційних впливів.

Академічний вокал – одна з найпопулярніших спеціалізацій музичної освіти. З урахуванням соціокультурних чинників розбудови держави й впливів мистецтва на виховання особистості слід нарощувати професійний рівень підготовки мистецьких кадрів, встановлювати баланс між музично-виконавською традицією і викликами доби XXI століття. На цьому шляху важко переоцінити роль науково-дослідницької складової, за яку відповідає навчальна дисципліна «виконавська інтерпретація», започаткована у вищій системі музично-професійної освіти в Україні. Її зміст складають не лише традиційні питання теорії та історії виконавського мистецтва, але й методи дослідження результатів інтерпретаційної творчості («інтерпретологія»).

Практика вокального мистецтва відбиває рівень співацького професіоналізму, що характеризує певний історичний відтинок. Стосовно виконавського мистецтва дослідники вказують на такі наслідки розвитку музичної культури останньої третини XX ст., як розширення міжнародних контактів і глобалізація культурних процесів,

вихід локальних (регіональних) шкіл на широкий мистецький часопростір, що потребує від сучасного співака універсалізму і майстерності (оволодіння найдосконалішими законами виконавської творчості). Разом з цим характерною тенденцією сучасного життя є затвердження національних традицій в усіх напрямках культури і мистецтва.

Українська вокальна школа напрацювала великий історичний досвід у формуванні засадничих принципів виховання культури академічного співу. Ці принципи закарбовані в усталених навчальних програмах державних консерваторій міст Києва, Харкова, Одеси, Львова (колишні назви вишів до 1991 р.) та національних академіях музики і університетах мистецтв (новітні назви вищої системи мистецької освіти в Україні). Для китайських співаків затребуваним стає поєднання національних та загальносвітових принципів вокального виконавства на ґрунті універсальних методик виховання. Так само вважають провідні викладачі кафедри сольного співу Наталія Говорухіна і Лариса Деркач, що зазначено у розробленому ними стандарті «Програми сольного співу» для бакалаврів: «...система вищої музичної освіти України в нинішніх умовах гостро затребує разом із збереженням класичних традицій оновлення методів, напрямів мистецької педагогіки, впровадити у концертний обіг маловідомі вокальні твори композиторів, в першу чергу, вітчизняних митців» [6, с. 1]. Постає дилема: яким чином у вихованні академічного співака на сучасному етапі та його подальшій діяльності досягти баланс загальноєвропейського і національного? Якій з двох названих стратегій розвитку мистецтва віддати перевагу? Чи співпадає змістовне наповнення сучасних навчальних планів і програм провідних вишів Китаю та України? Унаочнити відповіді на ці питання допоможе жанрово-стильовий підхід. Отже, актуальність теми статті полягає в обґрунтуванні жанрово-стильових пріоритетів репертуарної політики співаків в системі сучасної мистецької освіти в Україні та Китаї.

Об'єкт статті – вокальне мистецтво; предмет – жанрові та стильові пріоритети формування професійної майстерності співаків у сучасній вищій школі.

Мета статті – визначити критерії формування програм по засвоєнню класичної спадщини європейського мистецтва XIX – XX

століть як фундаменту виховання академічного співака у Китаї на сучасному етапі.

Аналіз останніх публікацій за темою. За часів радянської освіти було створено багато теоретичних праць (в тому числі – переклади старовинних трактатів та підручники з навчання вокалу італійською, французькою, німецькою мовами), де розглядалися проблеми виховання співацького голосу, звукоутворення, оволодіння технічними вправами. Вони відомі і у Китаї (зокрема, італійські трактати перекладі китайською мовою). Серед українських педагогів, які розробляли теорію академічного співу, назвемо праці В. Антонюк [1], О. Стахевича [7]; серед китайських – Ду Сивей [3], Чжан Вэй [8]. Втім жанрово-стильові пріоритети ще не розглядалися у якості критеріїв формування репертуарної політики, складання програм сучасної вокальної педагогіки. На це спрямовує інтерпретологія як наука про методи аналізу музичної інтерпретації, предмет якої – «стиль творчості виконавця», серед інших суб'єктів і предметностей цієї наукової дисципліни.

Методи дослідження. У пропонованому дослідженні впроваджено стильовий та жанровий підходи, який акцентує роль концепту «жанрово-стильовий пріоритет», що входить до категоріального апарату сучасної інтерпретології. На сучасному етапі критерієм виховання виконавської майстерності в галузі оперного та концертно-камерного співу постають категорії «композиторський стиль», «виконавська традиція», «музична інтерпретація». Саме з методологічних позицій єдності загальнонаукової та фахової (співацької) підготовки розбудовано стратегію виховання академічних співаків у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського, що поєднує історично усталені в вітчизняній вокальній школі традиції бельканто з сучасними інноваціями в цій сфері. Аналіз документальної бази зроблено на матеріалі новітніх «Програм» для бакалаврату та магістратури [6]. Її автори-укладачі Наталія Говорухіна та Лариса Деркач є провідними фахівцями з підготовки китайських співаків останні 10-15 років – доценти, кандидати мистецтвознавства. Зміст програми містить усі необхідні позиції теоретико-методичного обґрунтування специфіки фахової підготовки співака та подолання труднощів з урахуванням досвіду, зокрема,

корифеїв харківської «гілки» української вокальної школи ХХ століття Павла Голубева, Тамари Веске, Людмили Цуркан, Миколи Манойла та багато інших.

Виклад основного змісту. «Живим» інструментом співака є його власний голос як цілісний організм. «Процес формування вокального інструменту означає характер і особливості навчання співака, закономірності та принципи виховання співацького голосу. У вокально-педагогічній практиці цей процес розглядається як процес постановки голосу» [7, с. 13]. При цьому методи постановки голосу в різних вокальних школах є іноді різними, хоча усі вони спираються на загальні принципи та етапи педагогічного виховання: розвиток дихання і його удосконалення; формування навичок використання резонаторів, позиції атаки звуку; володіння різними вокально-технічними прийомами. Наведемо думку відомого італійського співака Лауро Вольпі: «...що дає школа? Вона створює музичний інструмент, перетворює гортань, дихальну систему і резонатори в гармонійне ціле, яке народжує музичний звук, відповідний естетичним і акустичним законам. Акустичним законам немає справи до різних шкіл, тому що вони володіють лише фізичною природою звуку» [4]. Так само вважає відомий викладач, дослідник вокального мистецтва В. Дмитрієв, який відзначав роль технологічної підготовки співака: «...Дихання, гортань, артикуляційний апарат є складовими єдиного голосового апарату, в рівній мірі необхідні для отримання співацького голосу, і працюють у тісному взаємообумовленому зв'язку» [2, с. 4]. За визначенням Р. Юссона, «...вокальна техніка – це спосіб використання голосових органів на засадах чуттєво-рухового автоматизму, виробленого вихованням, що дають певну співацьку ефективність щодо діапазону, інтенсивності, тембру й невтомленості голосу» [9, с. 158]. Втім сучасна практика вже не може спиратися лише на усталені традиційні підходи і методи навчання сольному співу. Автори-укладачі сучасних навчальних програм – провідні фахівці кафедр сольного співу – справедливо наголошують на об'єктивних чинниках культуротворчості, що впливають на зміну парадигми навчального процесу межі ХХ – ХХІ століть. Серед них – трансформація музичної мови і умов мистецької комунікації, специфікація композиторського мислення (полістилістика і міжстильовий синтез), ускладнення мовної

стилістики і формотворення у вокальних жанрах. Втім існує стабільна складова репертуару з творів композиторів XVII – XIX століть, що мають вивчатися у якості класичного доробку. Одним з актуальних завдань сучасної мистецької педагогіки є виховання співаків на основі органічних зв'язків між усталеними традиціями академічного співу XVII–XIX століть, впровадження у структуру виконавської діяльності нових жанрових і стильових вимірів творчості XX–XXI століть. Синтез вокально-психологічних, індивідуально-стильових і комунікативних принципів творчого мислення є концепційним ядром підготовки сучасного співака, що базується на двох фундаментальних тенденціях: перша – охоронна, пов'язана зі спадкоємністю розвитку традицій вітчизняної вокальної культури; друга – новаційна, унаочнює трансформацію усталених виконавських стереотипів, пошук засобів відтворення музичного образу як особистісної інтерпретації.

За структурою «Програма» містить усі показники та формулювання завдань, контрольних тестів, предметностей оцінювання, і в цілому відповідає нормам болонської системи. Разом з тим, конкретне наповнення по курсам, семестрам, жанрово-стильовим параметрам репертуару автори трактують досить варіативно, за гнучким принципом індивідуального підходу до особистості магістра, який має виробляти власний виконавський стиль під орудою професійного наставника і самостійно закріплювати досягнутий рівень майстерності у творчій діяльності поза межами класу.

Щоб утримати «планку» академічної освіти загальноєвропейського (світового) рівня, вокаліст має оволодіти комплексом навчально-методичних знань кваліфікаційного рівня «магістр». Серед найскладніших автори-викладачі вказують на ті професійні навички, що мають бути сформовані на ґрунті бакалаврської підготовки, насамперед: розвинути природні властивості голосу у повному діапазоні з урахуванням співочого дихання, найкращого тембрового забарвлення; оволодіти системою прийомів і засобів звукоутворення, емоційно-динамічною виразністю звуку та іншими виконавськими навичками, відтворення художнього образу вокального твору, його духовно-психологічного змісту; встановлювати професійний контакт з аудиторією при виконанні вокальних творів у концертних умовах.

Обов'язковими складовими репертуару є наступні жанрові

генотипи: народна пісня – «генокод» різних національних культур (український солоспів, російський романс, італійська пісня; китайська сольна пісня); класична пісня (австро-німецька, романтична); арія (барокова, або розгорнута арія з оперного твору XIX століття італійської, німецької чи французької школи). Особливу увагу привертають зразки інтелектуально-загостреної лірики XX століття, що вивчається у класах концертно-камерного співу (вокальні цикли композиторів XX ст. Г. Малера, Д. Шостаковича, Б. Бріттена), й, нарешті, є поодинокі зразки так званого історичного виконавства (зокрема, відродження співу кастратів).

Як виявив аналіз програмних вимог для вокалістів, які навчаються в Уханській консерваторії, жанрова картина вокальної культури Китаю урізноманітнюється за рахунок вивчення надбань усталених історичних стилів європейського мистецтва. Бароко представлено старовинними аріями; класицизм – класичною піснею і аріями з опер В.А.Моцарта; XIX століття –вокальними циклами композиторів-романтиків (Шуберт, Шуман, Й.Брамс), ліричною французькою оперою (Бізе). Найбільш привабливим вокальним стилем є *bel canto*, що як стильове явище кристалізувалося у творчості композиторів Італії другої половини XIX (Верді, Белліні) та початку XX століть (Дж. Пуччіні). Значно менше представлені зразки російської оперної класики XIX – XX століть, проте цей процес розпочався завдяки популярності музики П.Чайковського, С.Рахманінова.

Сформулюємо три позиції, на які вказує вокальна педагогіка щодо оволодіння професійною планкою академічного співу іноземними співаками.

Позиція 1: вокальна техніка (школа) є первісним фундаментом, художній зміст – похідний, залежить від напрацьованого досвіду і технічної вправності.

Позиція 2 наполягає на первісності оволодіння класичним репертуаром європейської традиції (*bel canto*) – потім усе інше.

Позиція 3 наполягає на первісності національних пріоритетів у вокальному виконавстві. При цьому є спроби оволодіння вокальним Олімпом крізь призму іншонаціональних традицій. (Наприклад, у статті Ма Цзяцзя пропонується погляд на вивчення китайської ментальності через композиторське трактування давньокитайської поезії у творчості

українського композитора Андрія Рудянського [5]. Це – найскладніший шлях. Автор пропонованої статті теж має такий досвід оволодіння новим репертуаром, тільки на іншому культурному ґрунті. Можна наполягати, що у разі вибору позиції 3 (а саме в такій ситуації опиняються китайські вокалісти, коли навчаються в «чужому» середовищі по відношенню до ментально-психологічних умов виховання у себе вдома, на батьківщині) значно підвищується креативний потенціал співака, розкриваються приховані здібності. Мотивація у цьому випадку більш креативна. Ілюстрацією може слугувати зразок англійської класики ХХ ст. – вокальний цикл Б. Бріттена «Пісні з Китаю», який вперше в Україні підготовлений в класі з сольного співу автором статті. Дійсно, вокальний стиль «Пісень з Китаю» ор. 58 Б. Бріттена немає аналогів у західноєвропейської традиції: він не схожий ні на одну з жанрових моделей ХVIII–ХІХ ст. Романтизму в його стилістиці твору немає. Стилізації теж відсутні. «Пісні з Китаю» є чудовим зразком європейської рефлексії на поезію стародавнього Китаю. Створений Б. Бріттенем стиль декламаційного мелосу відтворює китайський світ природи, людських переживань (любові, депресії). Композитор знайшов багато спорідненого із власним світовідчуттям: образ Поета, його духовний шлях від страждань до мудрості, любов до життя як основного джерела радості. Досвід «зустрічі» китайської і європейської традиції відбувається на території моделювання музично-поетичних символів й архетипів (життя – смерть; любов – страждання; Я – Інший): лаконізм і синтаксична асиметрія віршування; ясність і конкретність звукообразів з відкритою асоціативністю; багатство метро-ритмічних структур, розмаїття темпових градацій музичного часу, опора на танцювальну метрику, що додає жанровість символічним образам («Колесо Фортуни», «Danse Song»). Інтонаційна виразність мелосу китайського циклу настільки експресивна, що підтвердила надану Б.Бріттену назву майстра англійського *bel canto*. Специфіку виконавського стилю «Пісень з Китаю» складає спів у супроводі гітари, чия партія має ускладнений ладотональний стрій. Зато її «сріблястий» тембр створює інтимно-ліричний, незвично м'який колорит, а фактурні прийоми, резонуя вокальному звучанню, дають стереофонічні ефекти. Отже, аналіз художньої концепції «Китайских песен» виявив оригінальність

мислення композитора, його талант інтерпретації поетичного слова.

Майстерність композитора полягає у органічному поєднанні простоти та ясності музичної мови, обумовленої втіленням поетичної системи давнього Китаю, у якій водночас присутні велич духу та жанрово-загострений колорит у витонченій манері. Інтерпретаційну складність для вокаліста складає характер інструментального супроводу: гітара не акомпанує, а живе своїм незалежним життям; проте співацька інтонація-образ не може бути сприйнято без гітари, інакше ціліний образ втратить свій сенс. Співак, що збирається включити цей твір у свій концертний репертуар, має володіти найвищим рівнем музичного інтелекта, ансамблевої культури, розвиненим слухом (ритмічним і ладотональним). Слід пам'ятати, що твір був написаним для музикантів вишого рангу, які стали ідеальними інтерпретаторами «Пісень з Китаю» Б.Бріттена, його «еталонного стилю» як зразка камерного музикування.

Окремою проблемою є відчуття музичного часу і пов'язана з ним виконавська агогіка, закладена композитором в дуєті голосу й гітари: поза цих умов аура співу як виписаної імпровізації може загинути. Останнє зауваження є дуже важливим щодо втілення метро-ритмічної свободи, що приманна твору Б. Бриттена: абсолютна розкріпаченість часу, який ніяк не прив'язаний до тактової риски, лише до власного серця, як реакція на слово-образ, що інтонується. Однак стилізація китайського колориту таки вітчутна у інтонаційно-образній сфері через звернення до усталених уявлень про китайську культурну традицію: це символіка природних стихій (вода, вітер, гори, луна), звуконаслідування тембрів китайських народних інструментів (піпи, флейти, ударних).

Складність інтерпретації «Китайських пісень» продиктована не лише вокально-технічними вимогами, а скоріше, творчим синтезом культурного діалогу, якого досяг Б. Бріттен у творенні «культурного коду» китайського образу світу, інтенціонального передбачення її духовної спорідненості з європейською самосвідомістю ХХ ст. Щоб оволодіти вокальним стилем «Китайских песен» Б. Бриттена слід віднайти герменевтичний «ключ» до розуміння авторського стилю і відпрацювати власну інтерпретацію, з урахуванням ментального досвіду вокаліста (психологічного, духовного).

Висновки. Визначено жанрові критерії репертуарної політики в класах академічного співу на прикладі кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського та Уханьської консерваторії (Китайська Народна Республіка). Розмаїття композиторських стилів у історичній еволюції європейської музичної традиції базується на усталеному жанровому «древі», що ніби утримує на собі генетичні «скреби» культури вокального інтонування. Розширення образно-стильових меж академічного виконавства у Китаї йде шляхом як екстенсивного, так і інтенсивного засвоєння національних зразків трьох основних складових вокального жанру: «народна пісня – класична пісня/романс – арія». Як наслідок, китайські вокалісти добре інтегровані в інонаціональні музично-виконавські школи і продукують власну творчість за високими критеріями, відповідними художнім цінностям європейського і світового мистецтва.

Досліджено «Програми», укладені у якості кваліфікаційних вимог вищої школи України, за жанрово-стильовим змістом співпадають з тими, що діють на сучасному етапі професійної підготовки академічного співака у Китаї. Визначено жанрові та стильові координати програмування, що слугують гарантом забезпечення спадкоємності європейського мистецтва в системі культурного діалогу «Схід – Захід» (як «своє – чуже»). Сучасні програми підготовки співака відповідають усім засадам професійної діяльності – психолого-фізіологічним, педагогіко-теоретичним, жанрово-комунікативним (розподіл на оперний та концертно-камерний спів).

Отже, кваліфікаційний рівень магістра академічного співу підкріплено стандартами його змістовного наповнення та моделювання творчого процесу в єдності теорії і практики, що сприятиме подальшій професіоналізації вокальної педагогіки в системі вищої музичної освіти України. Успіхи китайських вокалістів у світовому мистецькому просторі свідчать, що музична творчість немає національних меж і слугує об'єднанню людства на засадах духовної краси Божого світу, яку співак утримує, наче Атлант.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк: наукове дослідження. К. : Українська ідея, 1998. 148 с.

2. Дмитриев В. Основы вокальной методики : учеб. пособие. Изд. 2,— М. : Музыка, 1996. 672 с.
3. Ду Сывей. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР: автореф. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 20 с.
4. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с итальянского. Л. : Музыка, 1972. 303 с.
5. Ма Цзяцзя. Воплощение древнекитайской поэзии в украинской музыке (на материале вокального цикла композитора А. Рудянского на стихи Бо Цзюй-и) // Северная музыка. — 2015. — №35 [281]. — С.131-132. (кит.мовою).
6. Програма сольного співу для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації зі спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»; спеціалізація «Академічний спів» [автори-укл.: Говорухіна Н.О; Деркач Л.А.]. Харків, ХНУМ імені Котляревського, 60 с.
7. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. — Вінниця : Нова Книга, 2013. — 176 с.
8. Чжан Вэй. Вокальное образование Китая в XX веке: дисс. магистра. Шань Си: Педагогический университет, 2005. 161 с.
9. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса [вступ. ст. Е.Рудакова; пер. с франц. Н.А.Вербовой]. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.

REFERENSEC

1. Antonyuk V. Traditsii ukrains'koï vokal'noï shkoli. Mikola Kondratyuk: naukovе doslidzhennya. K. : Ukraïns'ka ideya, 1998. 148 s.
2. Dmitriev V. Osnovy vokal'noy metodiki : ucheb. posobie. Izd. 2,— М. : Muzyka, 1996. 672 s.
3. Du Syvey. Formirovanie pevcheskikh umeniy u vokalistov v vysshiykh uchebnykh zavedeniyakh KNR: avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2016. 20 s.
4. Lauri-Vol'pi Dzh. Vokal'nye paralleli / per. s ital'yanskogo. L. : Muzyka, 1972. 303 s.
5. Ma Tszyatszya. Voploshchenie drevnekitayskoy poezii v ukrainskoy muzyke (na materiale vokal'nogo tsikla kompozitora A. Rudyanskogo na stikhi Bo Tszyuy-i) // Severnaya muzyka. — 2015. — №35 [281]. — С.131-132. (kit.movoyu).
6. Programa sol'nogo spivu dlya vishchikh navchal'nykh zakladiv kul'turi i mistetstv III-IV rivniv akreditatsii zi spetsial'nisty 025 «Muzichne mistetstvo»; spetsializatsiya «Akademichnyi spiv» [avtori-ukl.: Govorukhina N.O; Derkach L.A.]. Kharkiv, KhNUM imeni Kotlyarev'skogo, 60 s.
7. Stakhevich O. Z istorii vokal'no-vikonavs'kikh stiliv ta vokal'noï pedagogiki : posibnik. — Vinnitsya : Nova Kniga, 2013. — 176 s.
8. Chzhan Vey. Vokal'noe obrazovanie Kitaya v XX veke: diss. magistra. Shan' Si: Pedagogicheskii universitet, 2005. 161 s.
9. Yussion R. Pevcheskiy golos: issledovanie osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavleniy pevcheskogo golosa [vstup. ct. E.Rudakova; per. s frants. N.A.Verbovoy]. — М. : Muzyka, 1974. — 262 s.

УДК 785.7.071.:781.7 (477.75)

Курбетдинова Л.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

ПРЕЛОМЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКЕ М.ХАЛИТОВОЙ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

Курбетдинова Л. Преломление национальных традиций в пейзажной лирике М. Халитовой (на примере камерно-инструментальных произведений). В статье рассматриваются характерные тенденции стиля Мерзие Халиовой, тесно связанные с народно-национальными истоками крымско-татарской музыки. На примере пейзажно-лирической семантики камерно-инструментальных произведений «Звуки Бешуя» для флейты и фортепиано (2003), «Феерия Ай-Петри» для кларнета и фортепиано (2006), «Напевы Чатыр-Дага и Хайтарма» для скрипки и фортепиано (2009) выявлены интегративные процессы взаимодействия национального и европейского типов мышления. Получила обоснование специфика применения интонационного (ладового, метроритмического, тембрового) и жанрового комплекса крымско-татарского фольклора, с одной стороны. С другой – композитор демонстрирует достойное освоение законов музыкальной композиции XX века, техник письма и формотворчества.

Ключевые слова: камерно-инструментальный жанр, пейзажная лирика, национальный стиль, орнаментика, сонорика, метрическая переменность, ладообразование, полиритмия.

Курбетдінова Л. Відтворення національних традицій у пейзажній ліриці М.Халітової (на прикладі камерно-інструментальних творів). У статті розглядаються характерні тенденції стилю Мерзіє Халітової, тісно пов'язані з народно-національними витоками кримсько-татарської музики. На прикладі пейзажно-ліричної семантики камерно-інструментальних творів «Звуки Бешуя» для флейти і фортепіано (2003), «Феєрія Ай-Петрі» для кларнета і фортепіано (2006), «Наспиви Чатир-Дага й Хайтарма» для скрипки і фортепіано (2009) виявлені інтегративні процеси взаємодії національного і європейського типів мислення. Обґрунтовано специфіку застосування інтонаційного (ладового, метро-ритмічного, тембрового) і жанрового комплексу кримсько-

татарського фольклору, з одного боку. З іншого – композитор демонструє гідне освоєння законів музичної композиції XX століття, технік письма і формотворчості.

Ключові слова: камерно-інструментальний жанр, пейзажна лірика, національний стиль, орнаментика, сонорика, метрична змінність, ладоутворення, поліритмія.

Kurtbedinova L.T. Interpretation of National Traditions in Landscape Lyrics by M. Khalitova Demonstrated with the Instance of Chamber Instrumental Works. The article examines the distinctive tendencies of Merzie Khalitova's style, which are closely connected with the folk-national origins of the Crimean Tatar music, by the example of landscape-lyrical images in the author's chamber-instrumental artwork. Merzie Ibraimova Khalitova is a marked Crimean Tatar composer whose works are performed at international festivals held in Ukraine, Russia and other countries. Composer's creative diversity is represented by various genres: symphonic, chamber-instrumental, chamber-vocal and piano genre. Merzie Khalitova is a laureate of the Lysenko Award, Choban-Zade Award, Lyatoshinsky Award, the ARC Prize, and also she was recognized as Honored Artist of Ukraine. Despite the fact that the landscape lyrics are represented in all sorts of composer's work genres, within the context of the article the author singles out chamber-instrumental works - "Sounds of Beshuya" for flute and piano, "Ay-Petri's boom-and-flash" for clarinet and piano, "Singsongs of Chatyr-Dag and Haytarma" for violin and pianoforte, as they variedly disclose the goals and objectives set out. The object of the work is to display the specificity of national traditions in the landscape-lyric works of the composer.

The issue of interaction between folk and professional music always excited composers and musicologists. Numerous profound works and articles are devoted to this matter. Among the basic authors G. Ordzhonikidze, I. Zemtsovsky, N. Shakhnazarov, I. Golovinsky, V. Gusev and others should be noted. Over the span of the last decade musicologists (F. Aliyev, G. Mambetova, E. Alimova, K. Rikman and others) pay considerable attention to the folklore traditions of Crimean Tatar music and their aspect in the works of present-day composers. A significant stand falls to the studies of G. Mambetova and E. Alimova which are dedicated to the composer creative work of Merzie Khalitova and the individual features of the author's symphonic and chamber-vocal works' style.

Scientific novelty. For the first time the issue of the interpretation of national traditions in chamber-instrumental creativity by Merzie Khalitova on the example of landscape-lyrical works is elaborated. Inadequate elucidation of the creative multiplicity of M. Khalitova leads the present author to the necessity of considering the problem of folkloric traditions in the chamber-instrumental genre interpretation. The material of the study is the chamber-instrumental heritage of M. Khalitova. The tendencies in the genre's development those were typical for the 20th and 21st centuries' turn (namely style multiformity and reliance on the national specifics

of thinking) were clearly reflected in the composer's works at issue. It is remarkable that in the chamber-instrumental compositions of M. Khalitova modern principles of composer thinking interact with folklore traditions and raise the Crimean Tatar music to a new level of progress. There's the new concept of the musical form peculiar to modern music is introduced in chamber-instrumental compositions of M. Khalitova. Aforesaid form reveals itself in the individuality and uniqueness of the structure of each work, that is, according to the definition of contemporary composers (S. Gubaidullina, E. Denisov, T. Lighetti, P. Bulega and others) are inimitable for each single case. Khalitova's chamber-instrumental works are relevant and up-to-date. They reflect the evolutionary processes of modern musical thinking.

The national distinctness of her work that is embodied through the present-day stylistics of complex musical expressive means raises the creativity of Crimean Tatar composers to a new peak. In each work the composer finds individually distinctive ways of revealing the musical intention. Sometimes these are traditional major-minor formulas, but frequently they are dominated by modern chromaticity in synthesis with a pronounced national basis, which emphasizes the individual style of Merzie Khalitova. The works of M. Khalitova expand the range of musical expressive means uncovering the increased interest in folk music and developing in course of current trends.

Pictorial graphicity is present in works of various genres. Amongst them are a concert for the symphony orchestra "Necklace of the Crimean Cities" in four parts, a concert for the trumpet and orchestra "At the foot of Demerdzhi", vocal compositions - "Wormwood" based on verse by K. Voloshin, "Arykbash eteginde" ("At the bottom of Arykbash") on verse E. Shemyi-Zadeh, "Sounds of Beshuya" for flute and piano, "Ay-Petri's boom-and-flash" for clarinet and piano, "Singsongs of Chatyr-Dag and Haytarma" for violin and piano and collection of piano pieces "Pictures of Beshuya".

These program pieces are notable for their vivid imagery and picturesqueness. Music seems to reflect the impressions, thoughts and sentiments of the composer about his native land. The composer's design of works is exposed by modern musical language with characteristic tonal instability and an abundance of chromatic scales. Modern stylistics harmoniously matches there with typical intonations of the Crimean Tatar folk music. The national manner of thought manifested itself in the freedom of melodic unfolding with a flexible rhythm, plenty of embellishment, the use of elements of a harmonic and double harmonic minor scale. The author reveals the program design by the original musical language and colorful palette of expressive means. In the lush musical colors landscapes of green valleys and mountains, marine distances, the fragrance of flowers, the chirping of birds and the greatness of nature are transferred. Furthermore the composer expressed his feelings through the genre of the popular Crimean Tatar dance named "Haytarma". Suggestive role in the structure of these works play the bridges, developmental moments, the continuity of the musical material

presentation.

Khalitova's works expand the range of musical expressive means revealing the increased interest in folk music and developing in course of modern trends. The propositions formulated in this paper can serve as a stimulus to generalization of similar studies.

Keywords: chamber-instrumental genre, lyrical-landscape semantics, national style, ornamentation, sonoric, metric variability, lad formation, polyrhythmia.

Постановка проблемы. Мерзие Халитова является ярким представителем современной композиторской школы Крыма, чьи произведения звучат на концертных сценах Украины и за рубежом. В отличие от предшествующего поколения крымско-татарских композиторов (Я. Шерфединова, И. Бахшиша, Э. Налбантова), работавших в мажоро-минорном ладовом русле, Мерзие Халитова предстает новатором, в творчестве которого национальные традиции преломляются через стилевое многообразие современной музыки, вплоть до применения радикальных приемов композиторского письма.

Анализ последних публикаций по теме. Проблемы взаимодействия народной и профессиональной музыки всегда волновала композиторов и музыковедов. Этому вопросу посвящено множество фундаментальных работ и статей, среди ведущих авторов следует отметить И. Земцовского [6], Н. Шахназарову [12], Н. Горюхина [3], И. Головинского [2], В. Гусева [5], Ю. Кац [7]. Значительное внимание уделяется фольклорным традициям крымско-татарской музыки и их преломлению в творчестве современных композиторов (труды Ф. Алиева [1] и Г. Мамбетовой [9; 10]). Особо отметим исследования Г. Мамбетовой [9,10], которые посвящены творчеству Мерзие Халитовой, в частности, особенностям стиля симфонических и камерно-вокальных произведений. Вместе с тем обнаруженная малоосвещенность творческого стиля мышления М. Халитовой в аспекте преломления фольклорных традиций в камерно-инструментальном жанре обусловила актуальность предлагаемой темы.

Объект исследования – камерно-инструментальное наследие Мерзие Халитовой; его предмет – пейзажная лирика как тип музыкальной семантики, воплощенная в программных композициях для различных инструментальных составов.

Материал исследования – «Звуки Бешуя» для флейты и фортепиано, «Феерия Ай-Петри» для кларнета и фортепиано, «Напевы Чатыд-Дага и хайтарма» для скрипки и фортепиано.

Изложение основного материала. Следует отметить, что М. Халитова, родившаяся в Узбекистане, в процессе обучения в Ташкентской консерватории впитала в себя интонации музыкальных культур разных народов (узбекской, таджикской, татарской, туркменской, русской). После переезда в Крым в начале 90-х годов в стилистике произведений композитора обнаруживается более тесная и последовательная связь с крымско-татарской народной музыкой. Период этот характеризуется «возрастающим интересом к вопросам истории, языка и культуры тюркских народов, возрождением многих забытых обычаев и традиций, повышением уровня самосознания, определением своего исторического места» [11, с. 185]. Знаковыми для творчества М.Халитовой стали произведения, в которых преобладают пейзажно-лирические образы-картины родного края. Воплощенные в них крымские пейзажи являются отражением сокровенных чувств и патриотических настроений автора. Новая социокультурная ситуация вдохновила композитора на создание произведений программного характера, связанных с историей родного края и драматической судьбой крымско-татарского народа. Пейзажно-лирическая образность составляет особую страницу творчества М.Халитовой, связанную с сокровенными думами и впечатлениями автора.

Картинная изобразительность присутствует в произведениях разных жанров. Среди них: концерт для симфонического оркестра «Ожерелье городов Крыма» в четырех частях (1999), концерт для трубы с оркестром «У подножия Демеджи» (2007), вокальные сочинения «Полынь» на стихи К.Волошина, «Арыкбаш этегинде» («Уподножия Арыкбаш») на стихи Э.Шемьи-Заде (1999), «Звуки Бешуя» для флейты и фортепиано (2003), «Феерия Ай-Петри» для кларнета и фортепиано (2006), «Напевы Чатыр-Дага и хайтарма» для скрипки и фортепиано (2009), сборник фортепианных пьес картины Бешуя» (2011).

В каждом из произведений автор находит индивидуально самобытные механизмы раскрытия музыкального замысла. Иногда

это традиционные мажоро-минорные формулы, но чаще всего в них доминирует хроматика в синтезе с ярко выраженной национальной основой. «Всегда в музыке Мерзие Халитовой присутствуют мелодизм, тематизм, построенный на национальных традициях. Музыка ее неповторима и самобытна. По своей природе МерзиеХалитова – педагог-экспериментатор, применяющий тонкую звукопись филигранную технику, музыкальные вычисления» [10, с.110]. Творчество М. Халитовой отражает тенденции развития современной музыки, одной из которых является «интерес к синтезу утонченной сферы камерной музыки и этники» [4, с.58]. Слушая произведения М.Халитовой, мы можем говорить о проявлении World music: это стиль, отражающий взаимопроникновение различных мировых культур, по констатации Е. Грушиной [4, с.59].

Одним из знаменательных произведений, в котором господствует звуко-изобразительное начало, является пьеса «Звуки Бешуя» для флейты и фортепиано, созданное в 2003 г. Это программное произведение отличается яркой образностью и живописностью. Музыка отражает впечатления и думы композитора о родном крае, связанных, в частности с местечком Бешуй (родное село отца М.Халитовой). В полетных фигурациях флейты с обилием мелизмов, форшлагов и трелей слышны голоса природы, щебетание птиц, шелест листьев.

Пьеса «Звуки Бешуя» представляет собой пример оригинального решения в камерной инструментальной музыке тенденции к импровизационному изложению, характерной для музыкального искусства XX-XXI веков. Идея произведения раскрывается современным музыкальным языком, с характерной для нее тональной неустойчивостью, чрезвычайно насыщенным хроматизмами мелодико-интонационного материала. Пьеса построена на взаимодействии тонально-гармонических с атональными средствами и приемами изложения, в частности двенадцатитоновостью и сонористикой. В ее одночастной композиции можно выделить три раздела, представляющие собой три фазы развития музыкального содержания.

Небольшое вступление (1-5 тт.) вводит в поэтическую атмосферу повествования. На фоне выдержанного у фортепиано тонического

аккорда ми мажора флейта ярко и выразительно проводит тему лирического склада. Уже в этой теме заложен основной композиционный метод изложения, основанный на взаимодействии тонально-гармонического и хроматического систем, где начальное двух тактовое хроматизированное построение флейты переходит в тонально определенное изложение с опорой на тонику «е». Определяющее значение играет здесь ладовая переменность (E-dur – e-moll) и национальная окраска темы (Пример №1).

Экспозиционный раздел (тт. 6-21), как и вступление, изложен в умеренном темпе (*moderato*). Он имеет импровизационный характер, выраженный в метрической переменности (6/4, 4/4, 6/4, 5/4, 3/4, 5/8), в разомкнутости мелодических линий фортепиано и флейты, тесно взаимодействующих друг с другом. Музыкальная картина пробуждающейся природы воплощена в зыбких тонально-неопределенных пассажах фортепиано (тт. 6-10) и флейты (тт. 12-16). Вырисовывающиеся тональные центры (h-moll, fis-moll, a-moll) быстро ускользают в окружении хроматизмов, затем выстраиваясь по принципу двенадцати тоновой системы.

Прозрачная фактура, богато орнаментированные мелодические построения флейты, хроматические и тритоновые интонации передают звуки окружающего мира; порхание и щебетание птиц, таинственные шорохи листвы, атмосферу сельского пейзажа. Гармонический фон представлен альтерированными аккордами, кластерами, аккордами с расщепленными тонами.

Следующая фаза развития в партии флейты, богатой орнаментикой, красочными восходящими пассажами, репетициями) имеет картинно-изобразительный характер (отраженный в таинственном *marcato* (т. 22) и отмечена волнами динамических нарастаний. Автор использует импровизационный тип изложения. Динамичность придают колористические сопоставления, каденция флейты (27-34т.т.), ускорение темпа (*Allegro*). Сохраняется атональная звучность. Несмотря на то, что в теме флейты просматриваются тональные центры (d-moll – тт. 33,39, a-moll – тт. 45,46), в партиях флейты и фортепиано в основном сохраняется гармоническая острота и тональная неопределенность (Пример №2).

Наблюдается и проявления двенадцатитоновости (тт. 24,25; 35-

36). В мелодических линиях флейты с характерными увеличенными секундами угадывается восточный колорит музыки. Укажем также на драматургическое значение Largo (тт.47-49): словно все движение жизни остановилось, и человек осмысливает все пережитое.

Завершающий кульминационный раздел пьесы (50-66т.т.) строится на моторном движении триолей в четырехдольном размере. Застывшее *fermato* последнего звука *dis* (т. 49) сменяется стремительным движением, в котором педалируются танцевальные ритмо-интонации, стилистически родственные национальной музыке крымских татар. В этом тонально неопределенном потоке пассажей слух различает тональность *e-moll* (тт. 50, 52, 55, 57, 58, 61, 62). Благодаря моторной ритмике и хроматическому движению выражается восторг души от увиденной волшебной картины местечка Бешуй. Атональные мелодические линии, включающие скачки (на увеличенную кварту, уменьшенную квинту, увеличенную квинту), создают терпкость музыкального языка. Эффектное глissандо у фортепиано подводит к завершающему тоническому аккорду *E-dur*.

Характерная для композиторского стиля М. Халитовой импровизационная свобода и эмоциональность самобытно выявляются в замысле пьесы «Феерия Ай-Петри» для кларнета и фортепиано (2006). Современная стилистика гармонично сочетается с характерными интонациями крымско-татарской народной музыки. Автор синтезирует приемы таких техник, как сонорика, двенадцатитоновость, сложные диссонантные структуры (полифункциональные аккорды, нефункциональные созвучия, неоднородно-интервальные аккорды, аккорды с расщепленными тонами), полиритмия, полифонические приемы. Органический сплав авангардных приемов с национальным началом отличают индивидуальный композиторский стиль М. Халитовой. Оригинальным музыкальным языком, красочной палитрой выразительных средств автор раскрывает программный замысел. По семантике – это звукоизобразительный пейзаж, открывшийся взору с вершины горы Ай-Петри. В сочных музыкальных красках переданы пейзажи зеленых долин и гор, морских далей, благоухание цветов, щебетание птиц, величие природы. В произведении сочетаются тонально-гармонические и атональные средства выразительности.

Национальная природа интонационного мышления отразилась в свободе мелодического развертывания, гибкой ритмике, обилии орнаментики, в использовании элементов гармонического и дважды гармонического минора.

Пьеса представляет собой одночастную композицию из трех разделов. Композитор мыслит ее как сквозную разомкнутую форму с преобладанием развивающегося метода изложения и отсутствием контрастного сопоставления разделов. Целостность музыкального образа достигается за счет единств темпа (*Andante*). Мягко и певуче звучат вступительные аккорды в партии фортепиано (в тональности ми минор). Открывается картина морского пейзажа с сонной водной гладью и спокойно накатывающимися волнами. Характерную «пряную» окраску придают неаккордовые звуки (интервал секунды). С первых тактов особым колоритом выделяется квартовый аккорд (h-e-a) с расщепленным тоном (a-ais). Мелодический материал в верхнем голосе фортепиано отличается прихотливостью ритма, национальным восточным колоритом.

Вступление подготавливает плавную, распетую, нежно задумчивую тему кларнета, вступающего в экспозиции. Ее мелодия в свободном импровизационном изложении приобретает все более напряженный характер. Эмоциональный колорит обогащается отклонениями в a-moll (11, 16, 26 т.т.) и хроматическими изменениями ступеней. Партия кларнета дополняется аккордами и мелодическими фигурациями фортепиано. В гармоническом фоне композитор широко применяет сложные «неклассические» аккорды, полифункциональные аккорды (17-22 т.т.), полиаккорды (14 т.), «нефункциональные» созвучия (12, 13, 23, 24 т.т.), политональные сочетания голосов, самобытность музыкального языка выражается в соединении диатонических мелодий национального склада с жестким звучанием кластеров, диссонансов и расщепленных тонов (Пример №3).

Мелодические фигурации фортепиано, часто являясь своеобразными интерлюдиями, дополняют музыкальный образ. В бесконечном потоке мелодического движения воссоздана красочная феерия музыкальных образов, расцвеченных колористическими аккордами, хроматизированными пассажами. Национальные мотивы взаимодействуют с атональными элементами и сонорностью (см.: т.27).

Средний эпизод (тт. 36-47) выделяется сменой метроритма (размер 3/4). В мягком певучем звучании (*dolce*) лирического образа различаем пряные секундовые «гроздьи», аккорды с расщепленными тонами (тт. 36,41). Эмоциональный подъем подводит к третьему разделу (тт. 48-69т.т.), занимающему кульминационное положение в пьесе. Плотная фактура, активное движение пассажей в полиритмическом сочетании у кларнета и фортепиано создают приподнятый тонус. Заметим, что полиритмия – часто применяемый прием в творчестве М. Халитовой: мелодические линии каждой партии органично дополняют друг друга и своим широким диапазоном создают ощущение пространственной глубины (т. 48). Обострение мелодического движения применением двенадцатитоновости придает этому эпизоду (48-53т.т.) тонально неопределенный характер (49т.). Тема, расцвеченная трелями и глиссандо кларнета (тт. 51-58), подчеркивает кульминационную точку.

На фоне виртуозных пассажей и глиссандо кларнета в партии фортепиано звучит мелодия национального склада, ритмически узорчатая, изложенная в дважды гармоническом миноре (a-moll) с повышенной третьей и пониженной второй ступенями. Подобные десятиступенные лады типичны для народной музыки. Их звукоряд включает три увеличенные секунды, составляя наиболее характерную черту ладового строения народной музыки (Пример №4).

Виртуозная каденция кларнета (тт. 56-59) построена на ритмически узорчатых мелодических фразах. Колористическую функцию выполняют примененные в пьесе многовариантные диссонирующие звуковые структуры. Следует отметить особый колорит аккорда нетерцовой структуры с расщепленным основным тоном (т. 55), предваряющий начало каденции кларнета). Применяя атональные и сонорные техники, Мерзие Халитова не отходит от национальной традиции. Обороты дважды гармонического d-moll и a-moll, ускользя в потоке алтераций, обнаруживают национально-ладовую почвенность произведения.

Стремительные хроматизированные построения у фортепиано и кларнета в сочетании с напряженными гармониями при динамическом нарастании *mf-ff* приводят к заключению, представленному в виде диссонирующих аккордам.

Налицо яркая звукоизобразительная семантика этой музыки: величественная картина вечнозеленых лесов, морских просторов и озаренная ярким солнечным светом гора Ай-Петри. Пьеса, насыщенная импровизационностью, слушается на одном дыхании, оставляя в нашем мироощущении неповторимые образы величественной красоты и глубины окружающего нас мира. Широкое использование выразительных возможностей кларнета (трели, глиссандо, орнаментика) в ансамбле с разнообразными фактурными приемами фортепиано способствуют яркому воплощению замысла произведения, утверждающего пафос чувств.

Двухчастный цикл «Напевы Чатыр-Дага и Хайтарма» для скрипки и фортепиано построен на контрастном сопоставлении частей. Это произведение программное, навеянное пейзажами Крыма, в частности горы Чатыр-Даг.

Первая часть цикла – «Напевы Чатыр-Дага» – имеет лирический характер. Музыка передает вдохновенные чувства, навеянные величественным образом Чатыр-Дага, картинами природы, волнующим воспоминаниями. В этом камерном двухчастном цикле ярко проявились современные тенденции межкультурного взаимодействия к взаимной интеграции академической и этнической музыки. Как отметила Е. Грушина, «... камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы»: «Именно в синтезе достижений камерно-инструментальной музыки прошлых эпох и современных течений и тенденций лежат широчайшие возможности дальнейшего развития жанра» [4 с.61].

Цикл «Напевы Чатыр-Дага и Хайтарма», хотя и написан в мажорно-минорной системе, имеет ярко выраженный национальный характер. Укажем на использование танцевального жанра крымско-татарской музыки «хайтарма». Национальная природа мышления отражена и в ритмике, интонации, ладообразовании. Первая часть цикла изложена в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой. Она представляет собой образец монодраматургии с элементами сквозного развития. Основная тема произведения отличается простотой и ясностью музыкального изложения, широтой песенного распева. Ее начальная квартовая интонация с последующей восходящей направленностью мелодического движения придает

оптимистический тонус. Изложенная в трехдольном размере (Темпо di valse) тема воплощает взволнованное повествование, напоенное дыханием природы (Пример №5).

Для ее трехчастной структуры 7+8+7 (6 тактов заключение) характерна разомкнутость, неустойчивость за счет каденций на аккордах D и S. Мелодия поручена скрипке.

Партия фортепиано строится на аккордовой фактуре и подчеркивает вальсообразный характер темы. В гармоническом плане мелодика красочно оттеняется аккордами субдоминантовой (II7, s9, s7) и доминантовой (D7, D9, D7#5b5) групп.

Масштабная середина сложной трехчастной формы состоит из двух разделов. Первый (тт. 29-69т.т.) основан на новой песенной теме трехчастной структуры в тональности C-dur. Во втором (тт. 63-106) преобладает непрерывное разработочное развитие темы. Для стилистики в целом характерна тональная неустойчивость, насыщенность гармонического плана септаккордами и нонаккордами с альтерацией ступеней. Композитор широко применяет аккорды с побочными тонами, совмещение функций. Неустойчивый гармонический фон придает звучанию экспрессивный характер. Извилистая волнообразная мелодия скрипки включает яркие интонационные обороты, характерные для крымско-татарской музыки (ходы на увеличенную секунду, хроматизмы на расстоянии). Ритмически сложные мелодические линии скрипки и фортепиано напоминают восточный орнамент. Музыкальная мысль развивается в полифоническом сплетении голосов. Трепетная восходящая мелодия скрипки подводит к кульминации, которой сопутствуют насыщенные гармонии у фортепиано (тт. 91-94). В сокращенной динамической репризе проводятся новые мелодические и ритмические варианты темы (тт. 107-121). Стремительно взлетающие восходящие пассажи скрипки с выразительным скачком от доминанты к тонике «е» завершают повествование.

«Хайтарма» (II часть) выражает чувства восторга и ликования, навеянные картинами Чатыр-Дага. Композитор использовал с этой целью жанр крымско-татарского танца. Его особенностями являются радостно-оживленный характер, метрическая пульсация семи дольного размера (7/8) с акцентированием первой и пятой долей (4/

8+3/8). Сохраняя близость к народному танцу, автор строит «Хайтарму» на мелодических фигурациях моторного склада (см. пример №6). Для всей композиции характерно сквозное развитие, когда из одних интонаций «прорастают» их варианты, раскрывая новые грани образа «Хайтармы».

Не случайно автор обратился в этом цикле к тембру скрипки. Издавна вошедшая в музыкальный быт крымских татар, она имела ведущее значение в составе ансамблей. Ввиду разнообразия технических возможностей скрипка как нельзя лучше раскрывает лирическую кантилену музыкальных образов первой части, и темпераментную виртуозность второй части цикла.

Таким образом, предпринятый анализ образцов камерно-инструментального творчества композитора М. Халитовой подтверждает мысль исследователя Е. Грушиной о том, что: «...жанровое поле камерно-инструментальной музыки <...> к эпохе ХХI века сформировало свою особую нишу в культурной и концертной жизни общества, наряду с жанром симфонии, инструментального концерта, вокальным исполнительством» [4, с. 56].

Выводы. Камерно-инструментальные произведения М. Халитовой свидетельствуют о глубоком знании автора родной для него крымско-татарской народной культуры. Вместе с тем в творчестве композитора находят отражение техники письма ХХ века: хроматическая тональность, сложные тембровые и метро-ритмические звукообразные структуры. Оригинальные сочинения М. Халитовой выявляют ее стремление по-иному осмыслить национальные традиции, найти точки соприкосновения с мироощущением современного человека. Как результат, в ее музыке отмечается интеграция интонационного образа мира на почве взаимодействия элементов национального и европейского музыкального мышления.

Перспектива дальнейшего раскрытия темы. Проведенный анализ избранных произведений М. Халитовой дает базис для следующего этапа изучения специфики творческого метода композитора на примере других жанров творчества – симфоний, концертов и вокальных сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки. Къырым халкъ музыкасыгнынъ антологиясы. – Симферополь : Крымское учебно-педагогическое гос. издательство, 2001. – 600 с.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор : из опыта мастеров XX веков. Очерки. – М. : Музыка, 1981. – 279с.
3. Горюхина Н.А. Методика анализа национального стиля // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81-100.
4. Грушина Е.Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. Новый взгляд // Международный научный вестник. – №6. – 2014. – С. 54-62.
5. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л., 1967. – 317 с.
6. Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыковедческой методологии) // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. – Л., 1983. С. 15–30.
7. Кац Ю.В. Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной и профессиональной музыке. – Ташкент: Фан, 1983. – 112 с.
8. Кюреган Т. Музыкальная форма // Теория современной композиции [ред. В. Ценова]. – М., 2005. – 624 с.
9. Мамбетова Г.Р. Полифонические приемы и техника современной композиции концерта для трубы с оркестром «У подножия Демеджи» М. Халитовой // Вісник ХДАДМ. – №9. – 2012. – С.165–172.
10. Мамбетова Г.Р. Целостный анализ «Эпитафии и виолончели и струнного оркестра» М. Халитовой // Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – №6 в 2-х ч. – Ч.1. – Тамбов : Грамота, 2016. – С. 109–119.
11. Утегалиева С.А. Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп, 2015. – Вып. 2. – С. 187–193.
12. Шахназарова Н.Г. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Очерки. – М. : КомКнига, 2007. – 224 с.

REFERENCES

1. Aliev F.M. Antologiya krymskoj narodnoj muzyki [Anthology of Crimean folk music]. K"yrym halk" muzykasygyny" antologiyasy. – Simferopol' : Krymskoe uchebno-pedagogicheskoe gos. izdatel'stvo, 2001. – 600 s.
2. Golovinskij G. Kompozitor i fol'klor : iz opyta masterov XX vekov. Oчерки [Composer and folklore: from the experience of the masters of the 20th century]. – М. : Muzyka, 1981. – 279s.
3. Goryuhina N.A. Metodika analiza nacional'nogo stilya [Methodology for analysis of national style] // Oчерки po voprosam muzykal'nogo stilya i formy. – К. : Muzichna Ukraїna, 1985. – S. 81-100.

4. Grushina E.E. Kamerno-instrumental'naya muzyka na sovremennom eh tape razvitiya: tendencii i perspektivy. Novyj vzglyad [Chamber-instrumental music at the present stage of development: trends and perspectives. A New Look] // Mezhdunarodnyj nauchnyj vestnik. – №6. – 2014. – S. 54-62.
5. Gusev V.E. Ehstetika fol'klora [Aesthetics of folklore] – L., 1967. – 317 s.
6. Zemcovskij I.I. Vvedenie v veroyatnostnyj mir fol'klora (k probleme ehtnomuzykovedcheskoj metodologii) [Introduction to the probabilistic world of folklore (to the problem of ethnomusicology methodology)] // Metody izucheniya fol'klora: sb. nauch. tr. – L., 1983. S. 15–30.
7. Кас Yu.V. Tipy strukturnoj organizacii semistupennyh diatonicheskikh ladov v narodnoj i professional'noj muzyke [Types of structural organization of seven-stage diatonic fret in folk and professional music]. – Tashkent: Fan, 1983. – 112 s.
8. Kyuregyan T. Muzykal'naya forma [Musical form] // Teoriya sovremennoj kompozicii [red. V. Cenova]. – M., 2005. – 624 s.
9. Mambetova G.R. Polifonicheskie priemy i tekhnika sovremennoj kompozicii koncerta dlya truby s orkestrom «U podnozhia Demedzhi» M.Halitovoj [Polyphonic techniques and technique of the modern composition of the M. Khalitova's concert for the pipe and orchestra "At the foot of Demegi"] // Visnik HDADM. – №9. – 2012. – S.165–172.
10. Mambetova G.R. Celostnyj analiz «EHpitafigii i violoncheli i strunnogo orkestra» M. Halitovoj [Holistic analysis of M. Khalitova's "Epitaph and cello and string orchestra"] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – №6 v 2-h ch. – CH.1. – Tambov : Gramota, 2016. – S. 109–119.
11. Utegalieva S.A. Razvitie muzykal'noj tyurkologii na sovremennom eh tape [The development of musical Turkology at the present stage] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. – Majkop, 2015. – Vyp. 2. – S. 187–193.
12. Shahnazarova N.G. Fenomen nacional'nogo v zerkale kompozitorskogo tvorchestva (Rossiya – Armeniya). Ocherki [The phenomenon of the national in the mirror of composer creativity (Russia - Armenia). Essays]. – M. : KomKniga, 2007. – 224 s.

УДК 78.071.1 : 783 (430)

Беличенко Н.Н.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

МАГНИФИКАТ И.С.БАХА BWV243A, ES-DUR: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ

Беличенко Н.Н. Магнификат И. С. Баха BWV243a, Es-dur: диалог с традицией. В статье определены границы и рассмотрены принципы взаимодействия «традиционного» и «нового» на содержательном и структурно-композиционном уровнях в Магнификате И. С. Баха BWV243a. Отмечено, что баховская трактовка учитывает самые разнообразные подходы к композиционному плану цикла в целом, сформированные предшествующей генерацией немецких композиторов – И. Кунау, К. Граупнером, Г. Шютцем и др. Уточнены взаимосвязанные жанрово-исторические вопросы, касающиеся как внешнего, так и внутритилевого планов произведения. Установлено, что И. С. Бах, применяя унаследованный от предшественников прием тропирования, искусно вплетает взятые извне части в общесмысловую и драматургическую ткань произведения, воспринимая традицию как особое художественное задание.

Ключевые слова: И. С. Бах, магнификат BWV243a, традиция, тропирование.

Беліченко М.М. Магніфікат Й. С. Баха BWV243a, Es-dur: діалог із традицією. У статті визначено межі та розглянуто принципи взаємодії «традиційного» й «нового» на змістовному і структурно-композиційному рівнях у Магніфікаті Й. С. Баха BWV243a. Зазначено, що бахівська трактовка враховує найрізноманітніші підходи до композиційного плану циклу в цілому, що їх було сформовано попередньою генерацією німецьких композиторів – Й. Кунау, К. Граупнером, Г. Шютцем та ін. З'ясовано взаємопов'язані жанрово-історичні питання, що стосуються як зовнішнього, так і внутрішньостильового планів твору. Встановлено, що Й. С. Бах, застосовуючи успадкований від попередників прийом тропування, майстерно вплітає взяті ззовні частини в загальнономислову і драматургічну тканину твору, сприймаючи традицію як особливе художнє завдання.

Ключові слова: Й. С. Бах, магніфікат BWV243a, традиція, тропування.

Belichenko N. J. S. Bach's Magnificat in Es-dur, Bwv243a: dialogue with tradition.

By the time of the creation by I. S. Bach in 1723 of the first version of the Latin

Magnificat (BWV243a, Es-dur), this genre in Germany had the long established strong regional traditions. Some of them were of a general nature, for example, the use of Latin on special occasions or the insertion of Christmas tropes into the canonical text, others, on the contrary, were more private, strictly local (especially if it concerned the structure of the choir or orchestra or individual compositional details). Therefore, there is not the slightest doubt that Bach chose such genre format that was familiar to his new listener for his first Magnificat, created in connection with the taking office of Leipzig Cantor.

Objectives. From the foregoing, two following questions naturally follow: 1) what were the signs of the "Leipzig" type of magnificat? and 2) what's new in this genre prototype is made by J. S. Bach? These questions stipulate the goal of this article, which is limited to defining the boundaries and principles of interaction between the "traditional" and the "new" – at the semantic and structural and compositional levels – in the Bach's Magnificat BWV243a. The task of the work also includes the clarification of a number of interrelated genre-historical issues relating to both the external and the intra-style plans of the work.

Results. For J. S. Bach, the early version of the Latin Magnificat could have an independent meaning as an autonomous votive – Christmas – cycle, possessing a number of distinctive features that extend much further than a simple change of tonality and the presence of lateral parts (compared with the traditional Latin text).

As E. Rimbach notes, since the end of the 16th century, in some regions of Protestant Germany, especially in the south of the country, Latin was forbidden during the divine service, but in some other areas, particularly in Leipzig and Nuremberg, the Latin repertoire persisted steadily up to the 18th century [8, 27]. With regard to the Magnificat, it can be said with certainty that the German text of Mary's prayer in the translation of Luther's "Meine Seele erhebt den Herren", in the antiphonal alternation between the choir and the community, from the beginning was everywhere (and remains to this day) as an integral part of Vespers at the Lutherans. However, on the days of the great holidays (Christmas, Easter and Pentecost), as well as the "small ones" that are directly related to the subject of the Magnificat (Annunciation, Visitation to Mary Elizabeth and Candlemas), the established order was violated. The solemn morning service was traditionally accompanied by the choral fulfillment of the German Magnificat, and at evening time parity (and even often of high priority) was given to works in Latin. Therefore, it is not surprising that in the works of many German authors of the 16th and 18th centuries (including JS Bach himself), there are Magnificents both on German and Latin, while some German composers never addressed Latin. One of the most probable reasons for this could be the lack of demand (and in some cases, even unacceptability) of a repertoire of this kind in the region.

It is known that the main canonical Latin text could often include tropes: special additional comments on the contents of the current verse (strophe) of the Magnificat, quite autonomous text-musical inserts in Latin or German. According

to the study of R. M. Kammarota, devoted to the sources of Christmas interpolations in the early version of the Bach's Magnificat, which interests us, the origins of this tradition in Germany date back to at least the 14th century, unambiguously reflected in the collection of spiritual songs "Das Seckauer Cantionarium", published in 1345 in Zekkau, which includes two magnificats with Latin Christmas tropes [3, c.79]. This nascent tradition passed safely through the next four centuries and was still quite viable in Leipzig in the first quarter of the 18th century, so much so that when composing its Magnificat, Bach was forced to reckon with it. In any case, we can speak with sufficient confidence about the "Leipzig" model of the magnificat.

As for the composition structure, it should be noted that the Bach's interpretation takes into account the most diverse approaches of its predecessors. First, it is obvious that the traditions of I. Kunau are continuing with regard to the "dynamization" of the general structure of the cycle due to the alternation of a number of solo parts, with a characteristic tendency to gradually increase their quantitative composition. It is especially necessary to point out a certain influence of G. Schutz in the skill of building choral scenes as dynamic, in the full sense of the word, developmental, large-scale canvases. However, in general, J. S. Bach follows the path of not copying or summarizing the previously perceived tradition but creative reinterpreting and synthesing of traditions, again boldly entering into a dialogue with them, which results in a finely thought out composition-semantic plan for the cycle as a whole.

Thanks to the inclusion of four insert, "Christmas" parts, the individual principles of combining the cycle in two versions of the Magnificat (BWV 243a and BWV 243) are both similar and different. In the research literature, the ideal compositional symmetry inherent in both versions is noted. An additional composition-semantic arch in the early version of the Bach's Magnificat forms a pair of symmetrically arranged in the cycle of the third and the tenth parts, where once in the cycle the sounding of the Protestant chorale in the upper voice is used according to the cantus firmus principle ("Vom Himmel hoch da komm ich her" in the third part and "Meine Seele erhebt den Herren" in the tenth) [6]. Unusual in the latter case is that this most famous German Protestant chant turns out to be included in the context of the Latin magnificat, and, probably, for this reason, his melody is presented exclusively instrumentally.

Conclusions. So, the Magnificat of I. S. Bach BWV243a, Es-dur, based on strong successive links with the extensive tradition of the Latin magnificat in the works of the previous generation of composers and its older contemporaries, at the same time enters into an active creative dialogue with it in relation to practically any possible aspects.

Thus, although both German and Latin Magnificats were created by I. S. Bach, and moreover, the latter is available in two separate versions (with traditional Christmas inserts and without them), nevertheless, in both Latin versions there is a special "symbol" – the theme of the German Magnificat "Meine Seele erhebt

den Herren". Applying inherited from predecessors the reception of troping, J. S. Bach skillfully inweaves the parts taken from the outside into the common and dramatic fabric of the work, perceiving the tradition as a special artistic task. The result of this intense creative work is the creation of a carefully calibrated structurally grand composition containing an inexhaustible potential for further research intentions.

Key words: I. S. Bach, Magnificat BWV243a, tradition, troping.

Постановка проблемы и цели исследования. К моменту создания И. С. Бахом в 1723 году первой версии латинского Магнификата (BWV243a, Es-dur), этот жанр в Германии имел давно сложившиеся прочные региональные традиции. Одни из них отличались всеобщим характером, как, например, использование латыни в особо торжественных случаях или вставка рождественских тропов в канонический текст, другие, напротив, – более частным, сугубо локальным (в особенности, если дело касалось состава хора и оркестра либо отдельных композиционных деталей). Поэтому нет ни малейших сомнений в том, что для своего первого магнификата, создаваемого к тому же в условиях вхождения в должность лейпцигского кантора, Бах избрал именно тот жанровый «формат», который был хорошо знаком его новому слушателю.

Из вышесказанного закономерно вытекают два следующих вопроса: 1) какими признаками отличался «лейпцигский» тип магнификата? и 2) что нового в этот жанровый прототип вносит И. С. Бах? Данные вопросы обуславливают постановку цели настоящей статьи, которая сводится к определению границ и принципов взаимодействия «традиционного» и «нового» – на содержательном и структурно-композиционном уровнях – в Магнификате И. С. Баха BWV243a. В задачу работы входит также уточнение ряда взаимосвязанных жанрово-исторических вопросов, касающихся как внешнего, так и внутритекстового планов произведения.

Связь с предыдущими исследованиями. В монографиях Ф. Шпитты и А. Швейцера, со ссылкой на предисловие к XI тому BGA¹ В. Руста, главного редактора издания Баховского общества,

1. Bach-Gesellschaft-Ausgabe (Полное собрание сочинений И.С.Баха, изданное Баховским обществом в течение 1851 – 1899 гг.)

упоминается о двух магнификатах Баха. Партитура одного из них, для сопрано соло, до 40-х годов прошлого века считалась утерянной примерно столетием раньше [2, с. 440] (последним ее видел В. Руст у З. Дена²). В 1940 году баховский, как полагали, автограф «малого магнификата» был обнаружен в Ленинградской Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина³ английским музыковедом В. Гиллисом Уиттакером (W. Gillies Whittaker), на основании чего найденная партитура была включена в каталог В. Шмидера под номером BWV Anh. 21 [9]. До 1982 года принадлежность данного магнификата баховскому перу неоднократно подвергалась сомнению, однако благодаря почерковедческим экспертизам А. Дюрра и Ф. Хадсона, а также работам Х.-Й. Шульце [4], эти сомнения постепенно трансформировались в твердую уверенность относительно того, что петербургская находка не является автографом Баха. Окончательная точка в этом вопросе была поставлена немецким музыковедом А. Глётнером [5], которому удалось обнаружить в Берлинской государственной библиотеке аналогичную рукопись «маленького магнификата» (написанного в 1708 году). Его автором оказался Мельхиор Гоффман, музыкальный директор Новой церкви в Лейпциге.

Казалось бы, отныне можно с уверенностью утверждать, что И. С. Бах является автором одного магнификата, если бы не тот факт, что в «Некрологе», напечатанном в 1754 году в Лейпциге в «Музыкальной библиотеке» Л. Мицлера, и авторами которого являются К. Ф. Э. Бах и И. Ф. Агрикола, в перечне ненапечатанных произведений И. С. Баха, слово «магнификат» упоминается во множественном числе⁴:

„Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefehr folgende:

1) Funf Jahrgange von Kirchenstucken, auf alle Sonn- und Festtage.

2) Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Dramata, Serenaden, Geburts- Namenstags und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstucke“ [7, с. 168].

2. Зигфрид Вильгельм Ден – соучредитель Баховского общества, видный немецкий теоретик, в числе учеников которого были М.Глинка, Антон и Николай Рубинштейны.

3. Будучи подаренным З. Деном Алексею Львову [9].

Учитывая написанный И. С. Бахом в 1724 году еще один, немецкий, вариант – хоральную кантату «Meine Seel erhebt den Herren» BWV 10, – остается предположить в этой связи, что для композитора ранняя версия латинского Магнификата, возможно, могла иметь в определенной степени самостоятельное значение как автономный вотивный – рождественский – цикл, обладающий рядом отличительных признаков, простирающихся гораздо далее простой смены тональности и наличия «вставных» (в отношении традиционного латинского текста) номеров, о чем подробнее будет сказано ниже.

Изложение основного материала. Как отмечает Е. Римбах, начиная с конца 16 века, в ряде регионов протестантской Германии, особенно на юге страны, латынь в ходе богослужения была под запретом, зато в некоторых других областях, в частности, в Лейпциге и Нюрнберге, латинский репертуар устойчиво сохранялся вплоть до 18 века [8, с. 27]. В отношении Магнификата можно с уверенностью сказать, что немецкий текст молитвы Марии в переводе Лютера «Meine Seele erhebt den Herren», в антифонном чередовании хора и общины, от начала повсеместно являлся (и остается по сей день) составной частью вечерни у лютеран. Однако в дни больших праздников (Рождества, Пасхи и Пятидесятницы), а также «малых», имеющих непосредственное отношение к теме магнификата (Благовещение, Посещение Марией Елизаветы и Сретение),

4. На это указывает объединяющее последующую группу существительных наречие *viele* (много), в противном случае слово *Magnificat* потребовало бы обязательного употребления персонального артикля. Необходимо также учесть, что в немецком языке существительное *Magnificat* (как, впрочем, и *Sanctus*) во множественном числе отличается от единственного только благодаря артиклю, поскольку не имеет суффикса. Однако симптоматично, что в русском переводе В. Ерохина «*Viele Magnificat*» передано единственным числом: «Ненапечатанные произведения покойного Баха – это, приблизительно, следующие:

1) Пять годовых циклов церковных сочинений на все воскресные и праздничные дни.

2) Много ораторий, месс; магнификат, отдельные *Sanctus*, *Dramata*, серенады, сочинения на рождение, именины, кончину и венчание, а также несколько комических вокальных произведений» [1, с.235].

установленный порядок нарушался. Торжественное утреннее богослужение традиционно сопровождалось хоровым исполнением немецкого магнификата, а на вечерне – паритетное (и даже нередко приоритетное) значение приобретали произведения на латинском языке. Поэтому не удивительно, что в творчестве весьма многих германских авторов 16-18 веков (в том числе, и самого И. С. Баха) имеются магнификаты как немецкие, так и латинские, в то время как некоторые композиторы Германии никогда к латыни не обращались. Одной из вполне вероятных тому причин могла быть не востребованность (а в отдельных случаях, даже неприемлемость) репертуара подобного рода в данном регионе.

Другой важной стороной, которую необходимо учитывать при обращении к магнификату BWV243а, являлась традиция текстомузыкальных тропов. Известно, что основной канонический латинский текст нередко мог включать в себя тропы: особые дополнительные комментирующие содержание текущего верса (строфы) магнификата, достаточно автономные текстомузыкальные вставки на латинском или немецком языке. На основании представленной ниже сравнительной сводной таблицы немецких магнификатов, создаваемых на протяжении более чем 200 лет наиболее известными предшественниками И. С. Баха, можно получить достаточно полное представление о том, сколь глубокие корни имела традиция тропирования магнификата, с которой вступил в творческий диалог новоизбранный лейпцигский кантор (см. табл. 1). Согласно специальному исследованию Р. М. Каммароты, посвященному источникам рождественских интерполяций в интересующей нас ранней версии баховского Магнификата, истоки этой традиции в Германии очень древние. Они восходят, по меньшей мере, к 14 веку, недвусмысленно отражаясь в изданном в 1345 году в Зеккау сборнике духовных песнопений «Das Seckauer Cantionarium», включающем в себя два магнификата с латинскими рождественскими тропами [3, с. 79]. Эта зарождающаяся традиция благополучно прошла через последующие четыре века и оказалась еще достаточно жизнеспособной в Лейпциге первой четверти 18 века настолько, что при сочинении своего Магнификата Бах вынужден был с ней считаться. Однако официальная позиция городских властей

на тот момент уже изменилась, и Лейпцигский магистрат вступил в открытую борьбу с практикой тропирования молитвы Марии лаудами и колыбельными песнями, по поводу чего в 1702 году был издан даже специальный указ [3, с. 82; прим. 6 на с. 94] (табл.1).

Таким образом, не вызывает сомнений тот факт, что к моменту прибытия И. С. Баха в Лейпциг традиция тропирования магнификатов за минувшие без малого четыре столетия не только успела стабилизироваться, но уже явно мало-помалу клонилась к своему закату.

Из множества ротул, лауд, «*kindleinwiegen*» (колыбельных)⁵, тексты которых поначалу впечатляют своей чрезвычайной пестротой, нередко причудливо смешиваясь в макароническое латинско-германское наречие в пределах даже одного тропа или дублируя друг друга на обоих языках, постепенно отбирается некий устойчивый круг песнопений для тропирования. Сравнивая, например, издание четырех рождественских мотетов Зетуса Кальвизиуса (одного из предшественников Баха на посту кантора школы св. Фомы в Лейпциге), вышедшее в 1603 году, с шестью рождественскими лаудами-тропами Магнификата в сборнике текстов литургической музыки церкви св. Марии в Любеке под названием «*Natalia Sacra*», опубликованном почти восьмидесятью годами позднее, невозможно не заметить совпадения не только четырех используемых песнопений, но также и порядка их следования, на что указывает Р. М. Каммарота [3, с. 81–82]. Показательно, что тот же набор рождественских тропов, включая последовательность и место их появления в литургическом каноне, вслед за И. Кунау, избирает для своего латинского Магнификата И. С. Бах, и это вполне могло быть спровоцировано тем, что оба издания, по-видимому, имелись на тот момент в библиотеке школы св. Фомы, не говоря о партитуре Магнификата И. Кунау, место которого занял И. С. Бах. В любом случае можно с

5. Последние представляли собой особую ветвь популярных рождественских песен, происхождение которых связано с литургической драмой, где они, вероятно, сопровождали театрализованное покачивание колыбели с младенцем Христом. На заре своего появления они тропировали официальной повечерии «Ныне отпускаеши», после лютеровской реформы 1523 года окончательно примкнув к песнопениям магнификата [3, с. 79-80].

Кальвинус 4 рождества. бр. мюгера (1603)	Авторы Строфы Мантифика и рождества. тропы	Лассо (1575- 94?) 8 Toni	М.Преториус (1611) Super Angelos ad Pastores a 5 Toni	И.Преториус (1622) 5 Toni, cum canticis ecclesiasticis	Шайн (1627) 1 Toni, Opella nova, ч.2 C.→T.	Шайн (1635) 5 Toni, SSWV 299	Шютц (1665) SWV 458	Кригер (01/1685)	Куну (1701- 1722?)	Граунер (12/1722)	Фаш (1721- 277) FWV 243a H-G1	Баш (12/1723) BWV 243a
	1.Magnificat anima mea Dominum	-	-	-	дуэт C.→T.	-	2 хора →солисты	соло C.	хор	соло C. → хор	соло А и C.→ хор	хор
	2.Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	хор	хор	хоры I-II	-	хор	дуэт C.→T.	квартет солистов	соло C.	хор	хор	соло C.II
+	"Vom Himmel hoch"				дуэт C.I-→C.II				хор		хор	
	"Puer natus in Bethlehem"		хор									
	3.Quia humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	-	-	-	соло C.	-	соло Б.	квартет солистов	соло А.	соло C.	соло C.	соло C.I
	4.Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.	хор	хор	хоры I-II	-	дуэт T.I-→T.II	2 хора →солисты	соло Б.	хор	хор соло T.	хор соло Б.	хор
+	"Freuet euch und jubiletet"		хор			дуэт T.I-→T.II			солисты →хор		соло C.→A.	Квартет C.I-→C.II-→A. →T.
	In natali Domini		хор									
	Euch ist Kindlein											
	5.Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.	-	-	-	соло T.	-	солисты	соло C.	соло T.	соло C.	хор	дуэт T.→A.
	6.Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.	хор	хор	хоры I-II	-	хор	2 хора →солисты	квартет солистов	хор	хор	соло Б. хор	хор
+	"Gloria in excelsis"								дуэт T.→A. →хор			хор
	Herz Sinn und unser Gnude		хор									
	Lob Her sei Gott				Троп B.→T.→C.							

		7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.	-	-	-	дуэт C→T.	-	солисты	дуэт T→A.	дуэт B→C.	соло Б.	соло Т.	соло Т.
		8. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.	хор	хоры I-II	-	-	хор	2 хора +солисты	квартет солистов	дуэт C→A.	соло Т.	соло А.	соло А.
+		Virga jesse floruit								Трио C→A→T→хор		дуэт Б→С.	дуэт Б→С.
		Heut lobt die werthe Christenheit Das Kindlein	хор										
		9. Suscepit puerum suum recordans misericordiae suae.	-	-	дуэт C→T.	дуэт C→T.	-	соло С.	дуэт C→A.	соло Т.	хор	дуэт C→A.	трио C, I-II→A.
		10. sicut locus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	хор	хоры I-II	-	-	хор	соло Т.	квартет солистов	хор	хор	соло Т.	хор
+		Vom Himmel kömmt Psalite	хор				хор						
		11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto!	-	хоры I-II	хоры I-II + солисты	-	-	2 хора +солисты	соло Б.	соло Б.	(хор) + соло Б.	дуэт Т→A.	хор
		12. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	хор		-	-	хор		соло Т.	хор		хор	
+		Parvulus nobis nascitur Joseph, lieber Joseph mein	хор	хоры I-II			хор	хор→соло	квартет солистов				
		In dulci jubilo		хоры I-II									

Таблица 1. Немецкая традиция тропирования латинского магнификата. Примечание к таблице 1: серым фоном выделен текст рождественских тропов в общекомпозиционной структуре магнификата и их исполнительский состав.

достаточной уверенностью говорить о «лейпцигской» модели магнификата.

	4 рождественск. мотета Кальвизиуса (1603)	«Natalia Sacra» (1682)	Кунау – Бах
1.	“Vom Himmel hoch”	“Vom Himmel hoch”	“Vom Himmel hoch”
2.	“Freuet euch und jubiliert”	“Freuet euch und jubiliert”	“Freuet euch und jubiliert”
3.	“Gloria in excelsis”	“Gloria in excelsis”	“Gloria in excelsis”
4.	“Joseph, lieber Joseph mein”	“Virga jesse floruit”	“Virga jesse floruit”
5.		“Joseph, lieber Joseph mein”	
6.		“Psallite”	

Таблица 2. Рождественские песнопения в сборнике Кальвизиуса, сборнике «Natalia Sacra», магнификатах Кунау и Баха.

Кратко подытоживая сказанное по поводу преемственности традиции текстомузыкального тропирования магнификатов в Германии, приведем в следующей сравнительной таблице 2 названия рождественских песнопений в издании З. Кальвизиуса, сборнике «Natalia Sacra» и магнификатах И. Кунау и И. С. Баха, сохраняя основной порядок их появления в конкретных образцах (см. табл. 2).

Следует отметить, что традиционное распределение строф (версов) в жанре немецкого магнификата претерпело вполне определенную историческую эволюцию: от архаического респонсориального (солист – хор) либо антифонного (хор – хор) типов (О. Лассо, М. Преториус, И. Преториус, С. Шайдт) к драматургически насыщенному, театрализованному чередованию хора и ансамблей самого различного количественного и качественного состава и солистов (см. табл. 1).

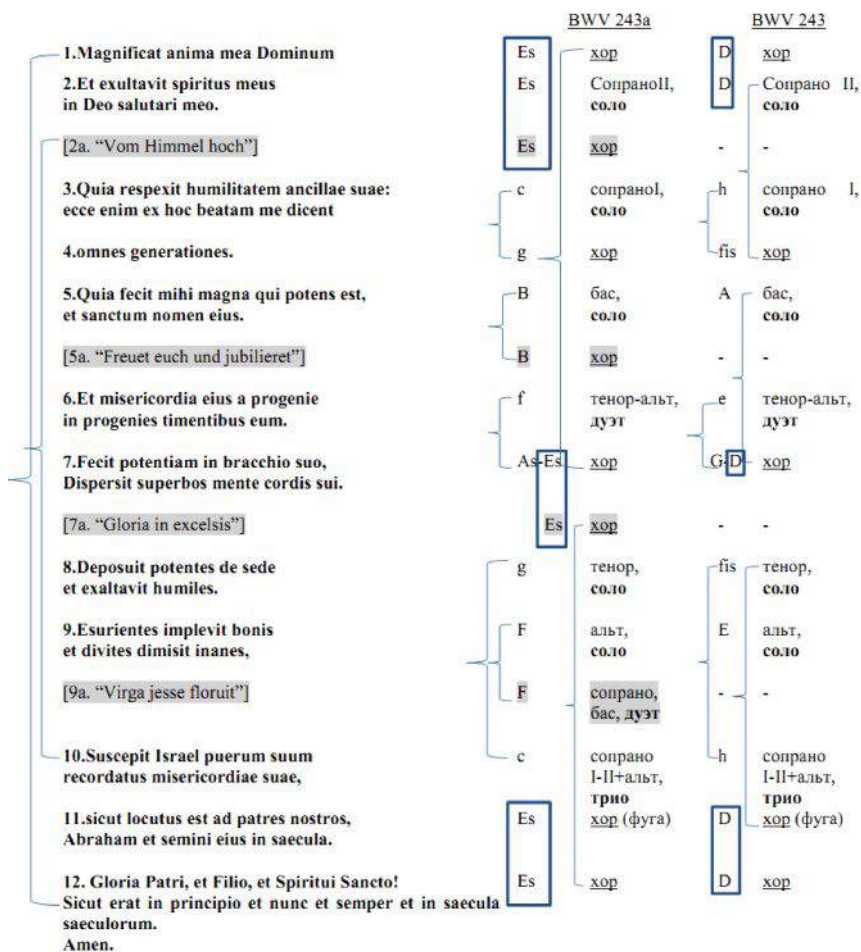
Баховская трактовка, как это наглядно демонстрирует таблица 1, учитывает самые разнообразные подходы. Прежде всего, очевидно

продолжение традиций И. Кунау, непосредственного предшественника И.С.Баха на посту кантора школы св.Фомы, в плане «динамизации» общей структуры цикла благодаря сопоставлению ряда сольных частей, причем с характерной тенденцией к постепенному укрупнению их количественного состава. К влиянию К. Граупнера, ученика И. Кунау, наряду с И. С. Бахом претендующего на должность лейпцигского кантора и представившего свой магнификат в качестве испытательного сочинения, можно отнести несовпадение границ строф канонического первоисточника и частей формы. Так, готовностью пожертвовать традиционным распределением текста ради усиления смыслового акцента можно объяснить обособление текстовой синтагмы «*omnes generationes*» в Магнификате К. Граупнера в отдельную часть. В связи с упомянутой частью цикла особо необходимо указать также на определенное влияние Г. Шютца в мастерстве выстраивания хоровых сцен как динамичных, в полном смысле слова разработочных, масштабных полотен. Однако в целом И. С. Бах идет по пути не копирования или простого суммирования воспринятого ранее, но творческого переосмысления и синтеза традиций, опять-таки смело вступая с ними в диалог, результатом чего становится тонко продуманный композиционно-тональный план цикла в целом.

Благодаря включению четырех вставных, «рождественских», частей, индивидуальные принципы объединения цикла в двух версиях Магнификата (BWV 243a и BWV 243) оказываются и сходными, и различными. В исследовательской литературе отмечается присущая обеим версиям идеальная композиционная симметричность: тональной и тембро-регистровой аркой выступают крайние части; место центрального – опорного – построения, возвращающего основную тональность и звучание полного оркестра и хора, занимает 7-я строфа канонического текста («*Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui*» – «Явил силу мышцы Своей; рассеял надменных помышлениями сердца их»), симметрично группируя вокруг себя по четыре текстовых строфы магнификата, в свою очередь, организованных в соответствии с определенным замыслом – чередованием хорового и оркестрового тутти с последовательностью номеров с участием солистов и ансамблей, – причем в более поздней

версии BWV 243 заключительным в образующихся группах каждый раз становится постепенно «крещендирующий» в количественном отношении исполнительский состав:

Схема 1. Композиционная структура BWV 243а и BWV 243.



соло – дуэт – терцет [6] (см. схему 1). Композиционные принципы BWV 243a отмечены не меньшим своеобразием: первая часть Магнификата зиждется на чередовании общего тутти и арий соло, вторая – динамизирована благодаря включению ансамблей солистов (соло – соло – дуэт – трио). Помимо того, дополнительную композиционно-смысловую арку в ранней версии баховского Магнификата образует пара симметрично расположенных (третьих от начала и конца) 3-й и 10-й частей, где единожды в цикле используется прием проведения протестанского хора в верхнем голосе по принципу *cantus firmus*: «Vom Himmel hoch da komm ich her» в третьей части и «Meine Seele erhebt den Herren» в десятой [6].

Переходим далее к рассмотрению результатов взаимодействия композитора с традицией на музыкальном материале 10-й части BWV 243a «Suscepit Israel». Со стороны содержательно-смысловой в этой части цикла мы находим выражение парадоксального сплава аффектов умиления и страдания. С одной стороны, она воспринимается как естественное продолжение предыдущей части «Virga jesse floruit», сохраняя в самых общих чертах заданный характер колыбельной (в частности, благодаря фигуре, имитирующей мерное покачивание колыбели Христа, как это было характерно для вышеупомянутого жанра «*kindleinwiegen*» из литургической драмы). С другой стороны, – не будучи ограниченным содержательными рамками предшествующей части, – композитор постепенно разворачивает здесь объемный многослойный символический образ, опираясь на следующий текст:

Suscepit Israel puerum suum Воспринял Израиля, отрока Своего,
recordatus misericordiae suae, вспомняв милость,

В конструировании этого образа, помимо архаического пласта «*kindleinwiegen*», связанного с рождественской тематикой младенца-Христа косвенное участие на сей раз принимает тонкая образная библейская параллель отрока-Израиля (опять-таки – дитяти), чем, думается, обусловлен столь необычный на общем панорамном фоне предшествующих И. С. Баху магнификатов вокальный состав этой части (два сопрано и альт), значительно обогащающий и обновляющий

тембровую палитру цикла в целом. Однако, ведущее место здесь, несомненно, принадлежит теме немецкого Магнификата «Meine Seele erhebt den Herren», и необычным является то, что этот известнейший немецкий протестантский хорал оказывается включенным в контекст латинского магнификата и потому его мелодия изложена исключительно инструментально, в виде протянутых «белых» нот у солирующей трубы, ни разу так и не появившись ни в одной из вокальных партий.

На первый взгляд, подобная реминисценция является не вполне оправданной логически. Однако на самом деле здесь кроется еще одна тонкая аллюзия: лютеровский хорал написан в 9-м, так называемом «блуждающем, странствующем», магнификат-тоне (Tonus peregrinus) (см. пример 1).

Tonus peregrinus
(Пс.113:1)

5 In e - xi - tu Is - ra - el de Ae - gyp - to, do - mus Ia -
(При выходе Израиля из Египта, дома Иакова из народа

9 cob po - pu - lo bar - ba - ro. Fac - ta est Iu - dae - a san - cti -
иноплемennого, стал Иуда святыней Его,

fi - ca - ti - o e - ius: Is - ra - el po - ten - tas e - jus.
Израиль владением Его.

Пример 1. «Когда Израиль был юн, Я любил его и из Египта вызвал сына Моего» (Осия 11:1)

В этом тоне традиционно распевается 113 псалом Давида, между основным содержанием которого и двумя основными смысловыми константами данной строфы Магнификата прослеживается четкая взаимосвязь: «возлюбленный Богом (и странствующий в землю обетованную) Израиль» – «милость Божья». При этом на словах «вспомняв милость» в сопровождающей оркестровой партии возникает третья недостающая составляющая этого образа в виде мотива «страданий», отдаленно предвосхищающего контрапункт

скрипок из будущей баховской «Et incarnatus».

Выводы. Итак, Магнификат И. С. Баха BWV243a, Es-dur, базируясь на прочных преемственных связях с обширной традицией латинского магнификата в сочинениях предшествующей композиторской генерации (своих старших современников), в то же время вступает с ней в активный творческий диалог в отношении практически любых возможных аспектов. Вопросы, затронутые выше, лишь подтверждают сказанное. Так, хотя И. С. Бахом были созданы как немецкий, так и латинский Магнификаты, и более того, последний имеется в двух самостоятельных вариантах (с традиционными рождественскими вставками и без них), тем не менее, в обоих латинских версиях имеется особый духовный символ – тема немецкого магнификата «Meine Seele erhebt den Herren». Применяя унаследованный от предшественников прием тропирования, И. С. Бах искусно вплетает взятые извне традиционные рождественские тексты в общую семантическую и драматургическую ткань произведения, воспринимая традицию как особое художественное задание. Результатом этой напряженной творческой работы становится создание тщательно выверенной в структурном отношении величественной композиции, содержащей в себе, по сути, неисчерпаемый потенциал для дальнейших исследовательских интенций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / сост. Х.-Й. Шульце ; пер.с нем. и коммент. В. Ерохина. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер ; [пер. с нем. Я.С.Друскина, ред., пер. и послесл. М.С.Друскина]. – М. : Музыка, 1965. — 728 с.
3. Cammarota, Robert M. The Sources of the Christmas Interpolations in JS Bach's Magnificat in E-flat Major (BWV 243a) // Current Musicology. – 36, 1983. – P. 79-99.
4. Hudson, F., & Durr, A.. An Investigation into the Authenticity of Bach's 'Kleine Magnificat'. Music & Letters, 1955. – P. 233-236.
5. Glockner, A. (1982). Die Leipziger Neukirchenmusik und das "Kleine Magnificat" BWV Anh. 21. Bach-Jahrbuch 89. – P. 97-102.
6. Magnificat (Bach) [Electronic resource] – Режим доступа : [https://en.wikipedia.org/wiki/Magnificat_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Magnificat_(Bach)) – (дата обращения – 30.12.17).

7. "Nekrolog" of Johann Sebastian Bach by Carl Philipp Emmanuel Bach and Johann Friedrich Agricola // Mizler's Musikalische Bibliothek, Volume 4:1. Leipzig, 1754. pp. 158–176.
8. Rimbach, Evangeline. The "Magnificat" of Johann Kuhnau // Bach. Vol. 11, No. 4, 1980. – P. 24-31.
9. Whittaker, W. Gillies. A Lost Bach Magnificat. Music and Letters, 1940, 21.4: 312-318.

REFERENCES

1. Dokumenty zhizni i dejatel'nosti Ioganna Sebast'jana Baha [Documents of the life and work of Johann Sebastian Bach] / H.-J. Schulze ; [trans. V. Erokhin]. – M. : Muzyka, 1980. – 271 p.
2. Shvejcer A. Iogann Sebast'jan Bah [Johann Sebastian Bach] / A. Schweitzer ; [trans. Ja. S. Druskin]. – M. : Muzyka, 1965. — 728 p.
3. Cammarota, Robert M. The Sources of the Christmas Interpolations in JS Bach's Magnificat in E-flat Major (BWV 243a) // Current Musicology. – 36, 1983. – P. 79-99.
4. Hudson, F., & Durr, A.. An Investigation into the Authenticity of Bach's 'Kleine Magnificat'. Music & Letters, 1955. – P. 233-236.
5. Glockner, A. Die Leipziger Neukirchenmusik und das "Kleine Magnificat" BWV Anh. 21. Bach-Jahrbuch 89. – P. 97-102.
6. Magnificat (Bach) [Electronic resource] – Режим доступа : [https://en.wikipedia.org/wiki/Magnificat_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Magnificat_(Bach)).
7. "Nekrolog" of Johann Sebastian Bach by Carl Philipp Emmanuel Bach and Johann Friedrich Agricola // Mizler's Musikalische Bibliothek, Volume 4:1. Leipzig, 1754. P. 158–176.
8. Rimbach, Evangeline. The "Magnificat" of Johann Kuhnau // Bach. Vol. 11, No. 4, 1980. – P. 24-31.
9. Whittaker, W. Gillies. A Lost Bach Magnificat. Music and Letters, 1940, 21.4: 312-318.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Varavkina-Tarasova Nadiya — кандидат мистецтвознавства Хмельницький музичний коледж ім. В.Заремби, викладач-методист відділу «Теорія музики» E-mail: nvaravkina@ukr.net

Беліченко Наталя Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського.

E-mail: natalie.belichenko@gmail.com

Бернат Ференц — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського. E-mail: julia_nika31@ukr.net

День Кай Юань — асистент-стажист кафедри сольного співу, Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського. E-mail: ultrakot@list.ru

Диняк Таїсія Іванівна — аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського. E-mail: tayajan11111@gmail.com

Іванова Ірина Леонідівна — професор кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства.

E-mail: sasha.liss@gmail.com

Ільяшенко Тетяна Павловна — аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського. E-mail: tanyazinc@gmail.com

Каменєва Анна Сергіївна — аспірант кафедри аналізу та інтерпретації музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Сфера досліджень: хоровознавство, сучасна творчість, хорова творчість М. Шуха.

E-mail: nurchahku_A@i.ua

Кохан Людмила Йосипівна — асистент-стажист кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського. E-mail: refleksia@ukr.net

Курбетдинова Л. — концертмейстер кафедри «Музичне мистецтво», РВУЗ Кримський інженерно-педагогічний університет.

E-mail: lilya.kurtbedinova@gmail.com

Пастухов Олександр Валерійович — аспірант кафедри аналізу та інтерпретації музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П.Котляревського. Сфера досліджень: сучасне виконавство на духових інструментах.

E-mail: wyrefagotissimo@gmail.com

Плющенко М — аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П. Котляревського.

E-mail: maxplus73@gmail.com

Рудь Поліна Валентинівна — здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. E-mail: samrud@ukr.net

Сунь Тянь — аспірант кафедри спеціального фортепіано. Харківський національний університет мистецтв ім.І.П.Котляревського. E-mail: ultrakot@list.ru

Третьяков С. — старший викладач кафедри духовних та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім.І.П.Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів.

E-mail refleksia@ukr.net

Федорак Дар'я Вадимівна — аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім.І.П.Котляревського. E-mail: dashadoronkina@gmail.com

Хань Сюєбін — аспірантка Харківського національного університету мистецтв ім.І. Котляревського.

E-mail: pianokisa@gmail.com

Ці Мінвей — аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

E-mail: refleksia@ukr.net

Щелканова Світлана Олександрівна, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. E-mail: cvetonka@ukr.net

ЗМІСТ

Розділ І. Духовний світ музики	3
Varavkina-Tarasova Nadiya. Spiritual symbols in the context of the musical text (The "Anthem of Ukraine" music by Verbitsky to the words of P. Chubinsky)	4
Федорак Д. В. Жанровая система «Symphonia armonie celestium revelationum» Хильдегарды Бингенской в контексте средневековой литургической монодии	44
Ільяшенко Т.П. Неофольклористична тенденція у контексті музичної культури Донбасу другої половини XX - початку XXI століть	58
Щелканова С.А. Композиційно-драматургічні особливості симфонії № 3 «Есхатофонії» Валентина Сильвестрова	69
Каменева А.С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шура	82
Михайлова Н. Время и пространство в режиссерско-постановочных решениях хоровых сцен музыкальных спектаклей	93
Розділ II. Історія музики: інтерпретологічний вимір	107
Іванова И. Периодизация творчества Роберта Шумана в фокусе оценочных суждений	108
Кохан Л. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та С. Лисенка (1871–1882)	125
Плющенко М. Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської інтерпретації	139
Третьяков С. Историческая динамика кларнетового исполнительства в Харькове	154
Рудь П. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю	166

Розділ III. Національні образи світу: від Заходу до Сходу	179
Дыняк Т. Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento	180
Бернат Ференц. Ласло Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи	194
Пастухов А. В. «16 вальсов для фагота соло» Ф. Миньона: жанрово-стилевые трансформации	210
День Кайюань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты	223
Сунь Тянь. Концерт №1 для фортепиано с оркестром Хуан Ан-Луна в исполнительской интерпретации Джозефа Бановца	237
Хань Сюебин. Фортепианный цикл Сан Тонга «Девять пьес на темы народных песен»: к проблеме взаимодействия западноевропейской техники письма с китайским фольклором.	252
Ци Мінвей. Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака в Китаї на сучасному етапі.	264
Курбетдинова Л. Преломление национальных традиций в пейзажной лирике М.Халитовой (на примере камерно-инструментальных произведений)	277
Беличенко Н.Н. Магнификат И. С. Баха BWV243a, Es-dur: диалог с традицией	292
Відомості про авторів	309

CONTENT

Section I. The spiritual world of music	3
Varavkina-Tarasova Nadiya. Spiritual symbols in the context of the musical text (The "Anthem of Ukraine" music by Verbitsky to the words of P. Chubinsky)	4
 Fedorak Dar'a. Hildegard of Bingen's genre system of «Symphonia harmonie celestium revelationum» in the context of the medieval liturgical monody	44
Ilyashenko Tatiana. New folkloristic tendency in the context of the Donbas musical culture of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries	58
The compositional-dramaturgic peculiarities of Symphony No 3: 'Eschatophony' by Valentyn Silvestrov	69
Kameneva A.S. Musically symbolics in choral work of M. Shuch	82
Mikhaylova N. Time and space in the stage-production decisions of choral scenes of musical performances	93
 Section II. Music History: Interpretative Measurement	107
Ivanova Iryna. Periodization of works by Robert Schumann regarding evaluative opinions	108
Kokhan L. The first musical and drama club in Kyiv under the leadership of M. Staritsky and M. Lysenko (1871-1882)	125
Pliushchenko M. Yu. The oeuvre vectors of Alexander Nazarenko from artistic performance to the composer's interpretation	139
Tretyakov Sergey. The historical dynamics of the clarinet playing in Kharkov	154
Rud P. Three piano sonatas by Valentine Silvestrov: the context of the becoming of the composer's style	166

Section III. National images of the world: from the West to the East	179
Dyniak T. The Spanish folklore in the context of the piano creativity of the Renacimiento's period composers	180
Bernat F. Laszlo Szendrey-Karper and the traditions of the Hungarian guitar school	194
Pastukhov O.V. «16 Waltzes for solo bassoon» by F. Mignon: genre and stylistic transformations	210
Deng Kaiyuan. Zhu Jian'era's vocal miniatures: genre and stylistic features	223
Sun Tyan. Concerto No. 1 for piano and orchestra of Huang An-Lun in the performance interpretation of Joseph Banovets	237
Han Siuebin. The piano cycle of San Tong "Nine plays on the themes of folk songs": to the problem of interaction of Western European techniques of writing with Chinese folklore	252
Qi Mingwei. The classic heritage of European arts as the foundation for training an academic singer in China at the present stage	264
Kurtbedinova L.T. Interpretation of National Traditions in Landscape Lyrics by M. Khalitova	277
Belichenko N. J. S. Bach's Magnificat in Es-dur, Bwv243a: dialogue with tradition	292
Information about the authors	309

Наукове видання

Внесено наказом Міністерства освіти і науки України
№ 1604 від 22.12.2016 р. у перелік наукових фахових видань України,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт
(галузь «мистецтвознавство»)

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

Когнітивне музикознавство

Збірник наукових статей

Випуск №47

Видання Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П.Котляревського

Відповідальний редактор *Шаповалова Л.В.*

Підписано до друку 26.12.2017. Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Друк
цифровий. Ум. друк. арк.22,9. Обл. вид. арк. 26,0. Зам. №__ Наклад 100 прим.

Видавець ФОП Озеров Г.В.
м. Харків, вул. Університетська, 3/9
Свідоцтво про держреєстрацію
№ 818604 від 02.03.2000 р.