

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ імені. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки  
та теорії і практики освіти

ЛЕО БРАУЕР  
ТА ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ

Збірник наукових статей

Випуск 31



Харків  
2011

Бібліотека ХНУМ



110989

АБ

110989

УДК 78.01  
ББК 85.31  
П78

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського  
(протокол № 5 від 23 грудня 2010 р.)*

**Редакційна колегія:**

ВЕРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

**Упорядник** – В. І. Доценко, заслужений артист України, професор

**Редактор та упорядник** – Ю. В. Ніколаєвська, кандидат мистецтвознавства, доцент

П78

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:** збірник наукових статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 31. – Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття. – 240 с. ISBN 978-966-8591-49-5

У збірці представлені нові розробки, які презентують розвиток гітаристики як окремого напрямку інтерпретології. Окремий, головний, розділ спеціального випуску присвячено осягненню творчості одного з видатних митців XX століття – Лео Брауера. Автори приділяють особливу увагу жанровим та стилевим процесам, світоуявленню та його відображенню у композиційному процесі, окремим аспектам виконавської інтерпретації як віддзеркаленню виконавського мислення. Другий та третій розділ містять розробки щодо сучасного композиторського та виконавського гітарного мистецтва, педагогіки, музичної соціології, психології творчості та сприйняття.

Збірка адресована фахівцям-музикознавцям, культурологам, музикантам-практикам, педагогам, студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів.

ISBN 978-966-8591-49-5

ББК 85.31

© Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011

Розділ 1  
ТВОРЧИСТЬ Л. БРАУЕРА:  
ЖАНРИ, СТИЛІСТИКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ



УДК 78.071.2:787.61

*Владимир ДОЦЕНКО*

**МОЙ БРАУЭР  
(ЗАМЕТКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ)**

Имя Лео Брауэра на сегодня уже само по себе ассоциируется с современной гитарой – Гитарой с большой буквы, которой мир еще не знал и не мог себе представить, что в этом инструменте таятся такие невиданные до этого возможности. «Не гитара имеет свои границы, а гитаристы, которые определяют эти границы и возможности», – как-то сказал сам Брауэр. Его творчество оказало огромное влияние на современное гитарное искусство. Сведения о нем весьма фрагментарны, а творчество, заслуживающее самого пристального внимания, еще не становилось предметом фундаментального музыковедческого анализа.

О Брауэре говорят – новатор, бунтарь, экспериментатор. Однако главное другое – он Художник, у которого всегда присутствует живое, человеческое начало. Как бы автор не называл свои произведения («Кубинские пейзажи с колокольчиками, дождем, румбой», «Кантикум»), этюд или фуга), мы видим не простое описание, иллюстрирование материала – за этим всегда стоит отношение автора к жизни: это и окружающая природа, события или процессы, происходящие в обществе, темы любви, одиночества, тоски по идеалу.

Ньютон как-то сказал: «Если я видел дальше всех, то это лишь потому, что стоял на плечах гигантов». Безусловно, Брауэр находился под влиянием многих композиторов. Например, Вилла-Лобос, как и Брауэр всегда опирался на национальные корни. Или Хинастера, который стремился сочетать национальные истоки с современными тенденциями в композиции (с использованием додекафонии, элементов алеаторики и т.д.). При этом они не занимались внешними эффектами, а стремились преобразовать средства музыкального высказывания и обогатить гитару новыми приемами исполнительства. И. Стравинский, этот колосс мировой музыки, также как и Брауэр в своем творчестве проявил себя во всех стилях и направлениях – от архаики до модернизма. И, наконец, можно провести более неожиданную параллель... с Бахом. Также как и Бах, Брауэр фактически вырос из собственного дарования (ни у одного, ни у другого не было длительного процесса обучения, они учились на собственном опыте). И у обоих мастеров ощущается некая завершенность целой эпохи. И все эти влияния в музыке Брауэра угадываются, но никак не доминируют, остаются как бы за скобками – **в гитаре он пошел дальше них.**

Брауэр сделал гитару современным инструментом, показав много разных «окон в мир», тем самым вывел ее из узких национально-жанровых рамок на невиданный до этого уровень. «Я не чувствую в ней никаких ограничений. Это маленький оркестр, почти совершенный. Она привлекает меня многообразием красок, способностью говорить о самом интимном, затаённом и многим другим», – говорил Брауэр.

Брауэр родился и вырос на легендарном острове Куба<sup>1</sup>. где в силу природных и исторических причин сохранилось ощущение той первозданности, чистоты и самодостаточности, которую мы слышим в его музыке. Культура Кубы являет колоссальный синтез разных культур – афро-индейско-испанской. Население аборигенов оказало незначи-

---

<sup>1</sup> Брауэр – человек весьма закрытый. Он родился 1 марта 1939 г. в Гаване. Гитарой занимался у Н. Никола. В 1956 г. Брауэр дебютировал как гитарист; концертировал на Кубе и в других странах. В 1969 г. он возглавил музыкальный факультет Института кинематографии Кубы, написал музыку к более чем 60 фильмам. С 1960 по 1967 год в консерватории Гаваны он преподавал контрапункт, гармонию и композицию, а с 1992 г. руководит Оркестром Кордобы в Испании. Все это повлияло на то, что в творчестве Брауэра сочетаются совершенно различные стилистические направления – от традиционных до новейших.

тельное влияние, т.к. оно было практически истреблено в процессе завоевания и колонизации. В этой связи два других этнические корня (испанский и африканский) имели большее значение в формировании кубинского этноса. Первый из них стал результатом миграции испанского населения из метрополии, африканские же корни оставили особый след в процессе формирования кубинской культур. Именно на плантациях, до отмены рабства начинается процесс синкретизма между культурами рабов и их хозяев. Это дало импульс к развитию совершенно новой культуры, отличной от своих первоначальных корней. **Свободолюбивый дух народа тоже имел свое значение и именно на этой почве и родился гений Брауэра.**

XX столетие для классической шестиструнной гитары – эпоха ее самоутверждения и подлинного расцвета. Гитарное искусство перешагнуло географические и культурно-исторические границы Испании. Федерико Марено Торроба, Хоакин Родриго, Эйтор Вилла-Лобос, Мануэль Понсе, Роланд Диенс, Штефан Рак, Никита Кошкин – имена, композиторов чье творчество составляет целую антологию современной гитарной классики. И все же среди них Лео Брауэр – кубинский композитор и гитарист – находится на совершенно особом месте. Трудно даже оценить, насколько он повлиял на гитарное искусство XX века. Его музыка характеризует новое время, новый стиль миро-созерцания, отличный от «эпохи Сеговии». Брауэр – новатор во всем: от идей до принципов звукоизвлечения!

Если попытаться разделить творчество Брауэра на периоды, то можно выделить следующие. *Ранний* период – «Креольская гуахира», Фуга, «Сапатеадо», «Колыбельная» и др. В этих произведениях чувствуется чистота и первозданность. Формы в этих опусах почти классичны, а вот содержание – новое, сразу ощущается оригинальность музыкального языка. Наиболее известные произведения «экспериментального» периода – «Вечная спираль», «Кантикум», «Парабола». Помимо использования разных композиторских техник XX века, эта музыка почти на грани психологического слома.

Следующий этап – это период *творческой зрелости*. В Сонате и Квартетах, в серии «Кубинских пейзажах» есть равновесие между формой и содержанием. Есть такая закономерность творчества, что в зрелый период актуальными оказываются те жанры, в которых ком-

позитор чувствует себя комфортнее всего. У Брауэра, с одной стороны, это концептуальные жанры (соната, квартеты, концерты), а с другой – жанры с опорой на национальные прайстоки. В позднем периоде у Брауэра есть стремление возвратиться к началу, к юношеской непосредственности и простоте. Хотя в пьесе «Хика», посвященной японскому композитору Тори Такимицу уже есть определенная рефлексия (использование тем и образов предыдущего собственного творчества). В целом для произведений этого мастера характерен бунтарский, новаторский дух как для фольклорных, так и авангардных, всегда слышна убедительная личностная позиция.

Творчество Л. Брауэра представляет множество интереснейших образцов жанра гитарной миниатюры, причем преобладает программная. Экспрессия и колорит многочисленных миниатюр для гитары во многом обусловлены национальными особенностями полинезийского этноса, к которому принадлежат предки композитора. Отсюда выбор песенно-танцевальных жанров, особенности мелоса и метроритма, особенные приемы игры. Одна из вершин творчества Лео Брауэра – небольшая пьеса «День в ноябре». Это совершенно другой Брауэр – психолог и лирик. Простота и поэтичность пьесы обусловлены, видимо, содержанием кинофильма, к которому и была написана музыка. Но почерк выдающегося мастера ощущается весьма явственно. Основной образ пьесы «Один день в ноябре» – тема I части. Сама мелодия – не широкого дыхания, она словно «колышется».

Обращает на себя внимание и голосовая тесситура – эту тему можно легко напеть. В мелодии Брауэр всё время обыгрывает терцовый тон, и это «мерцание» терции лишь усугубляет ля минорное звучание I части и впоследствии логически ведёт к появлению ля-мажора во второй. Завершается произведение зависающей квинтой на доминантовой гармонии. Тем самым Брауэр делает открытой одну из самых замкнутых форм в музыке, словно оставляя слушателю путь к самостоятельному осмыслению дальнейшего, вовлекая его в диалог. В этом, по-видимому, есть связь с внутренней программой фильма: один день в ноябре заканчивается, но остаётся некая недосказанность, и в этом – тайна.

Несмотря на кажущуюся простоту, исполнение этой пьесы требует огромного мастерства. Здесь нужна техника иного, не виртуозного

плана. «День в ноябре» – типичный пример неоромантизма XX века. Исполнитель должен ясно представлять достаточно прозрачную фактуру с четко очерченными тремя линиями, и суметь сохранить эту ясность и простоту на протяжении всей миниатюры. Чтобы играть это произведение, нужно обладать тонкой музыкальностью, природной интуицией и вкусом. И, конечно, прежде всего, в исполнении важны интонация и фразировка, в которых фактически заложен основной смысл пьесы. Чем шире палитра исполнительского туше и штриховое разнообразие, тем глубже и выразительнее будет звучать вся фактура.

Если гитарные миниатюры Брауэра словно в зеркале отражают приметы его авторского стиля, то позиция Личности, приметы времени и эпохи более слышны в крупных жанрах – сонатах и концертах. Среди них один из самых интересных примеров – концерт для гитары с оркестром № 3, названный автором «Элегический». Следует объяснить это программное название. Скорее всего, это позиция авторского Я в первой части, которая является главной в общей драматургии цикла и определяет тип драматургического развития во II части цикла. И, наконец, соло гитары в III части концерта окончательно утверждают лирическую сущность музыки как выразителя романтической концепции человека в современном мире. «Элегическая» программа концерта означает сознательную смену позиции автора: вместо *Ното агенс* (Человек *действующий* в традициях классической симфонии) действует новый герой – Человек *Элегический*. Можно подбирать множество синонимов слову «элегия». Это и мечтательность, и воспоминание, и растерянность, и печаль: это отнюдь не пассивная позиция. Но не одно из этих слов не характеризует элегичность полностью<sup>2</sup>.

Для исполнителя этого сочинения весьма важным является фактор усвоения законов формы как *логики временного развертывания образного смысла музыки*. Так, во вступлении ясно выражено ядро коллизии – столкновение *solo* и *tutti*, развитие которой составит «стержень» концепции I части цикла; конфликт между темой гитары соло

---

<sup>2</sup> Подробный анализ концерта предложен автором в статье «Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту № 3 “Елегійний” для гітари з оркестром Лео Брауера) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. – Вип. 23. – Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – С. 111-119.

(это мир красоты, душевной чистоты и гармонии) – с одной стороны, и объективно существующим враждебным миром (социум), внушающий неуверенность и тревогу, даже угрозу. Собственно, конфликтность – признак внутреннего «сюжета» многих классико-романтических симфонических концепций. Исходя из этого, выстраивается семантическая программа цикла: I ч. – сфера действия (*homo agens*), II ч. – размышления (*meditation*), III ч. – выход в объективную реальность, обретение гармонии души и радости бытия.

Что же происходит в «Элегическом» концерте Брауэра? Он представляет собой 3-частный цикл: I часть (*Tranquille*) написана в свободно трактованной сонатной форме; II часть – Интерлюдия; III – «Токката». Жанровые подзаголовки несколько «смещают» «драматургический профиль» концертного цикла от строго классической к свободной трактовке. При этом основные амплуа частей цикла сохраняются и легко узнаются.

В I части композитор добивается особой выразительности в показе полярности двух образных планов: тембр классической гитары – манифестант внутреннего мира человека, личностного *Я* – и *tutti* оркестра, той враждебной силы, что сопровождает свободное самовыражение человека. Один из ярких моментов – трансформация в репризе основных тем экспозиции. Обращает на себя внимание появление новой темы в оркестре, которая после длительной «раскачки» малосекундовой интонации на унисоне струнных приводит к динамическому взрыву, усиленному малым барабаном и литаврами. Звучит монолитный образ, напоминающий по характеру Г.П. в сольной версии. Но как изменился её облик! Солист же в этот момент умолкает, словно пребывает в глубоком стрессе. Это не столько диалог, соревнование, сколько противоборство двух сил: человека и антимира. Еще один яркий момент – Каденция солиста (*tempo libero*). Возвращение основной темы вступления в прозрачном изложении солирующего инструмента знаменует замкнутость, исчерпанность драматургического развития. Л. Брауэр словно забывает о том, что он находится в «зоне эпилога». Сила импровизационной стихии преодолевает инерцию восприятия. Пульсация темпо-ритма, царящая в коде, как, впрочем, и во всем произведении, генетически восходит, безусловно, к народно-танцевальной стихии фольклорных традиций Кубы.

Во II части дуализм объективного и субъективного планов выражен композиционным решением: форма строится на чередовании двух тем. Первая – tutti оркестра (11 тт.) – строится на интонациях квинты; вторая – нетактированная импровизация солиста в свободном стиле (авторское указание *rubato*). Именно здесь возникает (может быть впервые!) тот **элегический тон**, именем которого названо сочинение. Опевание малой секунды завершается ходом по звукам нисходящего минорного трезвучия с остановкой на тоне, тритоновом по отношению к предыдущей ладовой опоре. Вообще II часть неслучайно названа автором «Интерлюдия»: после драматических коллизий в первой части, созерцательная лирика второй части воспринимается как временная передышка в бурных событиях. Сила этой музыки в том, что она отсылает наше воображение к картинам первозданности природы, незамутненности человеческого Я. И в то же время эта музыка, безусловно, характеризует современного человека, вмещающая в себе эффекты «транса», состояния размышления, внутреннего созерцания, психологически напряженной работы мысли.

III часть концерта написана в форме рондо. Подзаголовок «Токката» указывает на образный строй рефрена. Идея быстрого бега, своего рода *perpetuum mobile* хорошо вписывается в сюжет цикла, токката – полная противоположность элегии, она завершает круг образов концерта. Кроме того, в токкате выявляются виртуозные возможности гитары (как сольного инструмента), соперничающей с оркестром и не уступающей ему по богатству тембровой драматургии и техническим возможностям. Общий колорит темы-рефрена близок к обрисовке inferнальных, стихийных сил. Им долгое время не противостоит и солист. На протяжении всего развития токкатный «бег» иногда пресекают удары всего оркестра. Время постепенно как бы «сжимается», пульс ударов учащается, что приводит к «вытеснению» солиста. И только с наступлением эпизода *Lento* (соло гитары без оркестра!) звучание инструмента обретает естественность человеческой речи, внутренний мир героя освобождается от наваждений. В последнем проведении рефрена гармонично звучат диалоги солиста со скрипкой *rosso terno*, составляя сердцевину лирической кульминации всей части. В чем-то этот раздел напоминает элегическую выразительность II ч. с её пронзительно трагическими откровениями.

«Элегический» концерт Брауэра демонстрирует целую философию, вписываясь в контекст мирозерцания XX века. Впечатляюще звучат предикт к заключительному разделу коды *Più mosso*: тишину постепенно истаивающих, словно поникших оркестровых унисонов неожиданно «взрывают» страстные пассажи гитары – душевный жест отчаяния! Их поддерживают «удары» оркестра в чередовании с аккордовыми «перебивками» гитары. После чего столь же неожиданно появляются длительные звуки оркестровой педали-кластера, на фоне которых гитары провозглашает «последнее слово» о страстной любви к жизни. И на этом высшем пределе душевных сил в кульминационном звучании последних аккордов обрывается эта романтическая поэма о перипетиях человеческой души в нашем безумном современном мире.

\* \* \*

Есть любопытная теория, согласно которой эпоха Возрождения, начавшись в Италии полтысячелетия тому назад, продолжается и сегодня. Её второй этап – это русская литература XIX века, а третий – культура стран Латинской Америки XX века. Она представлена такими известными всему миру именами как: Сикейрос, Ривера, Борхес, Маркес, Кастанеда, Каргасар, Пьяцолла, Вилла-Лобос и многими другими. **Лео Брауэр, бесспорно, вписывается в этот ряд, и его можно назвать человеком ВОЗРОЖДЕНИЯ!**

**ДОЦЕНКО Владимир. МОЙ БРАУЭР (ЗАМЕТКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ).** Творчество Брауэра представлено в контексте множества генетических связей, параллелей, ассоциаций. Автор называет композитора «человеком Возрождения». Анализируются некоторые исполнительские особенности его произведений.

**Ключевые слова:** композиторский стиль, новый гитарный стиль, новые приемы исполнительства.

**ДОЦЕНКО Володимир. МІЙ БРАУЕР (НОТАТКИ ВИКОНАВЦЯ).** Творчість Брауера представлена в контексті великої кількості генетичних зв'язків, параллелей, асоціацій. Автор називає композитора «людиною Відродження». Аналізуються деякі виконавські особливості його творів.

**Ключові слова:** композиторський стиль, новий гітарний стиль, нові прийоми виконавства.

**DOTSENKO Vladimir. MY BROUWER (NOTES OF THE PERFORMANCE).** Creative work of Brouwer is in the context of the great number of genetic connections, parallels and associations presented. The author calls the composer a “Renaissance man”. Some features of performing in his works are analyzed.

**Keywords:** musical style, new guitar style, new ways of playing.

УДК 78.03:787.61“19”

*Тимур ИВАННИКОВ*

### **ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА В КОНТЕКСТЕ ДИНАМИКИ ОБНОВЛЕНИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА**

Динамика обновления гитарной музыки в XX веке – сложный процесс, движимый не только внутренними закономерностями, но и безусловно испытывающий воздействие контекста – иных областей творчества, смены общих для целой эпохи эстетических парадигм, небывалой пестроты стилевых направлений. Отражение нового в искусстве происходило в данной сфере не всегда синхронно аналогичным явлениям в других областях: чаще всего хронологические рамки не совпадали, раздвигались или смещались. Закономерности этого процесса генерировались и наслаивались в толще явлений прошлого задолго до переживаемого сейчас эволюционного пика. Поэтому обычная констатация нынешнего состояния гитарного искусства как эпохи расцвета, вершинных, кульминационных завоеваний, малоэффективна вне поиска данных закономерностей и возникающих в связи с ними аналогий. Творчество Лео Брауэра является едва ли не уникальной страницей в истории гитарной музыки, в которой отражается целый спектр тенденций современной эпохи. Цель данной статьи – прослеживание музыкально-эстетической общности явлений, движущих эволюцией творчества Лео Брауэра и общей динамикой обновления современного гитарного искусства.

Динамика обновления подчинена действию универсальных законов. Она отражает активность протекания отдельных фаз эволюции в зависимости от преобладания в них периодов устойчивого, стабиль-

ного сохранения традиции или, наоборот, периодов ее бурного опровержения, гарантирующего мощный инновационный всплеск. Подобную динамику можно усматривать в явлениях общекультурного масштаба и отдельно взятого музыкального произведения. Давно известны и научно обоснованы крупнейшие эстетико-стилевые сдвиги в искусстве, обнаружены высшие трехсотлетние ритмы музыкальной истории, исследованы многие пути жанровой эволюции. В самом общем смысле они объяснимы диалектикой изменяющегося и неизменного, традиционного и новаторского.

Динамика эволюции гитарного искусства связана с произошедшей в XX веке сменой эстетических парадигм. Коренное обновление затронуло не только содержание музыки, но и критерии ее общественного восприятия, психологию и ценностно-эстетические ориентиры слушателя. Последние десятилетия ушедшего века, в сравнении с его началом, обнаруживают «резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях» [4, с. 613], в результате чего «даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу музыкальной практики, становится эстетически приемлемой» [4, с. 612]. Это обстоятельство необычайно важно для гитарного искусства. То, что в начале века явно лежало за «пределами компетенции инструмента», в конце столетия стало нормой.

Генетически наследуя функциональный статус народно-бытового и камерно-лирического инструмента, гитарная музыка на протяжении нескольких столетий главным образом опиралась на первичные бытовые жанры, повсеместно закрепившиеся в профессиональном искусстве. Именно они, пропитывая недра вторичных жанровых слоев инструментальной музыки, являлись гарантами легкости ее восприятия. Поэтому гитарное музицирование, нацеленное на доступность слушателю, длительное время ориентировалось на продолжение существовавших музыкальных традиций, на удержание, сохранение достигнутого. Это обеспечивало гитаре безусловную востребованность и гарантированный успех в среде многочисленных почитателей.

Обновление данной сферы в значительной мере сдерживалось механизмом действия *традиционной музыкально-эстетической парадигмы*: чувственно-эмоциональное восприятие гитарной музыки, ее

позитивное эстетическое переживание, укорененное в общественном сознании, требовало совпадения или, по меньшей мере, уподобления тем законам красоты, которые воплощались классико-романтическими, а также более ранними – барочными и ренессансными языковыми нормами. Наряду с уже существующими и новыми гитарными переложениями музыки прошлого, они воплощали идею *художественного канона* своей эпохи, который благодаря современным концертным воспроизведениям продолжает жить в ином стилевом окружении, далеко за пределами времени собственного аутентичного бытования.

Амплуа лирического инструмента этому активно способствовало. В гитарных сочинениях XX века можно встретить огромное количество романтических ретроспекций: это многочисленные страницы испанской музыки (пьесы М. Льобета, Э. Пухоля; «Аранхуэс» Х. Родриго; Концерт М. Кастельнуово-Тедеско; «Колокола Альбы» Э. Сайнсе де ла Масы; «Замки Испании» Ф. Морено-Торробы, «Мудейар» А. Абрила), произведения латиноамериканских композиторов («Собор», «Прощальное тремоло» А. Барриоса; «Вальсы» А. Лауро; «Танго-сюита» А. Пьяцоллы; «Милонга» Х. Кардосо; «День в ноябре» Л. Брауэра; «Вода и вино» А. Жизмонти), а также сочинения современных российских и украинских композиторов («Ашер-вальс» Н. Кошкина; «Порыв» А. Иванова-Крамского; «Липа вековая» С. Руднева; «Баллада для Елены прекрасной» В. Козлова; «По течению» А. Ольшанского; «Три миниатюры» Е. Милки; «Грустная баллада» А. Шевченко; «Испанский концерт» Н. Стецюна). В силу фактурных особенностей гитары и ее тембрового колорита, практически каждый гитарный композитор в своем творчестве хотя бы раз обращался к романтическим жанрам инструментального романса, баллады или элегии.

В отличие от многих других инструментальных областей, в гитарной музыке ориентация на *сохранение эстетико-художественного канона* соблюдалась наиболее последовательно. Тембр гитары прочно увязывался с тем хорошо известным слушателю музыкально-языковым арсеналом, который олицетворял красоту, стройность, эстетическую притягательность и понятность музыки, обеспечивая исполнителю неравнодушие аудитории.

Что же так радикально потрясло основы сольного гитарного концертирования, позволив этому искусству вторгаться в эпицентры

новейших художественных течений XX века? Как в условиях охранительных тенденций, укрепляющих традиции преемственности, гитарная музыка оказалась открытой взрывному характеру эволюции вслед за двумя большими волнами первого и второго авангарда? Почему данная область, по сути не являясь активной зоной профессиональных композиторских интересов, подверглась мощным всплескам современных творческих исканий? И наконец, каким образом творчество Лео Брауэра отразило динамику этого процесса?

Стремительные темпы обновления характеризуют ситуацию в искусстве XX столетия как критическую, по динамике новаторства не сопоставимую ни с одним из предшествующих периодов музыкальной истории. *Авангардная музыкально-эстетическая парадигма*, аккумулярующая «в себе излучения *всеобщих* тенденций современной музыки» [4, с. 615], в силу своей экстремальности не способна к длительному преобладанию. Она элитарна, по сути. В ее эстетическом ядре заложен сильный заряд опровержения традиции, разрыв не только с привычной жанровой системой музыки, но и с прежними основами музыкального языка, что предельно сужает радиус ее массового усвоения.

Для гитарной музыки этот путь гипериндивидуализма в творчестве был с самого начала крайне рискованным. Тому есть несколько причин. Во-первых, для профессионального композитора гитара не являлась инструментом, располагающим к трансляции принципиально новых, нигде ранее не апробированных музыкальных идей. Во-вторых, если музыку для инструмента писал гитарист-виртуоз (а зачастую так и происходило, как в случае с Брауэром), то будучи в одном лице и композитором, и исполнителем, он, прежде всего, был небезразличен к слушательскому резонансу. Поэтому когда в музыкальное искусство хлынула первая (1908–1925), а затем вторая (1946–1968) волна авангарда, и даже в период затишья между ними, музыка для гитары получала импульсы к развитию не из творческих потенций современных композиторов «первой величины», а из тех этнических регионов мира, где гитарное исполнительство было частью национальной культуры. Так в начале XX века, на фоне общего европейского спада интереса к инструменту, новые ветви динамики обновления этого искусства прорастали в Испании, а также отдаленных, чаще

всего, испано-язычных странах, с устоявшимися народно-бытовыми традициями гитарной игры.

В русле взаимодействия этнических и романтических традиций, окрашенных интонационным колоритом неевропейских культур, развивались латиноамериканские гитарные школы. Здесь немаловажную роль сыграли очень влиятельные процессы становления профессиональных композиторских школ, в мировом масштабе асинхронных европейским. Согласно европоцентристской позиции в искусстве, эти довольно молодые культуры воспринимались как отдаленные музыкальные провинции. Латиноамериканские виртуозы (А. Барриос, К. Густавино, А. Хинастера, А. Пьяццолла, Э. Фалю, Р. Лара, М. Торрес, К. Тирао, Х. Кардосо, Х. Морель, А. Диас, Т. Сантос, Э. Абреу, О. Касерес, А. Лауро) экстраполировали в мир уникальные музыкальные диалекты, а вместе с ними – и то новое, что рождает чувство сопричастности к чужому национальному опыту, к исторической памяти многих поколений, веками живших в окружении совершенно специфического, этнически замкнутого музыкального ландшафта. Для массового сознания это было подобно открытию новых музыкальных континентов.

Активно текущие обменные процессы межкультурных взаимодействий, составившие немаловажную часть динамики обновления искусства XX века, сказались на развитии гитарной музыки самым непосредственным образом. И напротив, гитарная музыка для неевропейских культур стала одной из самых эффективных линий трансляции национальной самобытности. В ней наряду с испанским фламенко звучала бразильская босса-нова, самба, шоро, парагвайские танцы, мексиканские уапанго, креольские мотивы с испанскими корнями, а также музыка афро-кубинских языческих культов («Бразильская сюита», «Мазурка-шоро», «Шоттиш-шоро» «Вальс-шоро», «Гавот-шоро», «Шоринья» Э. Вила-Лобоса, «Гармонии Америки», «Три парагвайских танца», «Шоро» А. Барриоса, «Южный концерт» для гитары с оркестром М. Понсе, «Характерный танец», «Tres Apuntos», «Duerme Negrito», «Tres danzas koncertantes» Л. Брауэра). Сплетались традиции народной американской гитары (пятиструнная чаранго в Эквадоре, Боливии, Аргентине; пятиструнная харанита в Мексике; кубинский трехструнный трес; четырехструнная венесуэльская куатро;

колумбийская типле; бразильская виолана) и шестиструнной новой испанской гитары, принятой в Европе. Вместе с тем, многие страницы латиноамериканской гитарной музыки не были лишены следов подражания европейскому барокко, классицизму или романтизму, часто декларируемого как прием стилизации («Бразильские бахианы», Концерт для гитары с оркестром Э. Вила-Лобоса, «Сюита в стиле Вайса», «Классическая соната», «Романтическая соната» М. Понсе). Это – дополнительное свидетельство неумолкающего в музыкальном наследии XX века диалога с культурами непосредственно предшествующими, а также далеко отстоящими во времени. В совокупности со сходными явлениями в европейском искусстве (неоромантизмом, неоклассицизмом, неофольклоризмом) гитарная музыка подключилась к общему пафосу *договаривания традиции* – одной из «важнейших констант в художественной культуре XX столетия» [2, с. 15], явно оппонирующей авангардной музыкально-эстетической парадигме.

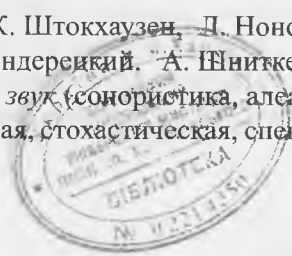
Подобно тому, как гитарная музыка, развиваясь на фоне музыкально-языкового кризиса первой половины XX столетия, продолжала занимать всё новые этнические ниши, в творчестве Лео Брауэра углубление в архаические слои кубинского фольклора стало манифестом первого периода творчества (1955–1964). Данный период назван *«афро-кубинским»* и окрашен сильным увлечением композитора африканской культурой, ее языческими ритуалами и духовными церемониями. В интервью на одном из гитарных фестивалей композитор рассказывал: «Есть на Кубе одна музыка – ритуальная африканская музыка в чистом виде, такая, какой она была 800 лет назад. Если мы попробуем провести аналогии с Россией, то ее можно сравнить с культовыми, религиозными византийскими кантами. Великие композиторы, такие как Шостакович, брали оттуда целые куски (дословно). То же делали болгары и греки XX века. Я “брал”, разумеется, не из византийских кантов, которых не было на Кубе, а из религиозной африканской музыки, очень насыщенной, плотной и совершенно неизученной <...> Она практически никому не знакома. Ее передают как святыню <...> Сейчас же она играется, поется, но по традиции – всегда в узких компаниях и никогда – на радио, телевидении или на улице, только КАК КУЛЬТ, больше ни для чего» [5, с. 19]. Интерес Брауэра к неисследованным пластам африканской культуры сказался уже в пер-

вых серьезных сочинениях: Колыбельной «Duerme Negrito» (1962), «Характерном танце» (1958), «Tres danzas koncertantes» (1958), «Tres Apuntos» (1959), «Etudies simples» (1960–1961) и других. Они сразу же принесли автору популярность и вошли в мировой гитарный репертуар и педагогическую литературу. Однако в дальнейшем, по мере роста профессиональной композиторской оснащенности, Брауэр во многом изменил оценку этих сочинений и многие из них решил попросту уничтожить.

Хронологически *«афро-кубинский»* период творчества Лео Брауэра совпал с периодом второй волны европейского авангарда, но, по сути, являлся традиционным для гитарной музыки откликом на первую. Таким образом, здесь наблюдается определенная диахронность явлений, логически проистекающих из единых законов эволюции музыкального мышления, но пока еще не синхронизированных во времени.

Итак, находясь в стадии своего становления, авангардная эстетическая парадигма отразилась на развитии гитарной музыки не столь глобально, как на искусстве в целом, а *косвенно*, можно сказать – «задела по касательной», фрагментом. Первая волна музыкального авангарда выхватила тот фрагмент, который не был связан напрямую с сольным гитарным исполнением (вспомним случаи использования гитары в оркестровых и камерных сочинениях композиторов нововенской школы). Ситуация изменилась гораздо позже, когда начало второй волны европейского авангарда совпало с окончанием Второй мировой войны, минуя затянувшийся рубеж глобальных общественно-политических событий, заставивших музыкальный авангард начинаться дважды. Феномен «прерванной эволюции», как свидетельство уникальности ритма культуры XX столетия, отразил очередной радикальный виток новаторства, повторный старт в изменившихся музыкально-исторических условиях, что в науке вызвало беспрецедентную характеристику музыки всего последующего периода как *новейшей*.

Ведущие ее представители (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Ноно, Я. Ксенакис, Дж. Крам, Дж. Кейдж, К. Пендерецкий, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина) открыли *новый звук* (сонористика, алеаторика, сериальность, электронная, конкретная, стохастическая, спек-



БРАУЭР

тральная музыка) и *новую форму*, далекую от историко-типологических стандартов. Второй, еще более мощный по силе «сдвиг парадигмы» в сторону радикально-новаторских изменений в сферах эстетики и композиторских технологий, генерализовал идеи «взрывного» обновления на все сферы музыкального искусства.

Совокупная энергия новаторского в композиторском мышлении второй половины XX века была настолько грандиозной, что на этот раз действие авангардной эстетической парадигмы в гитарном искусстве ощутилось практически сразу, синхронно другим областям творчества. Это началось в непосредственной хронологической близости к «эпицентру столетия» (1950) – точке, которую К. Штокхаузен назвал «*часом X*», «определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства» [2, с. 17]. Вблизи от эпицентра новых авангардных сочинений европейских композиторов («Структуры» П. Булеза, «Контакты» К. Штокхаузена, «Ритмические этюды» О. Мессиаана) гитара оказалась вовлеченной в общее русло новейшей музыки на правах равноправной камерно-ансамблевой единицы: «Молоток без мастера» (1955), «Горизонты» (1969), «Отблеск» (1965) П. Булеза; «Камерная музыка 1958» для голоса, гитары и 8 инструментов, «Рецитал для четырех музыкантов», «El Cimaron» для баритона, флейты, гитары и ударных (1970), «Voices» (1973) Х. Хенце; «Genesis II: Canti Strumenta» op. 19 No. 2 (1962), «Muzyczka I» op. 22 (1967) Х. Гурецкого; «Песни из Китая» для тенора и гитары (1957) Б. Бриттена; Соната для гитары и флейты (1977) Э. Денисова; «Звон» для флейты, терц-гитары и лютни (1961) Т. Такемицу; «Серенада-трио» № 2 для арфы, гитары и мандолины (1962) Г. Петрасси; «Проливы Магеллана» (1961) для семи инструментов М. Фельдмана; «Концертациони» для гобоя и гитары (1965) Б. Бартолоцци; «Фрагменты из Архилохоса» (1966) Л. Фосса; «Подвижное, статичное» для гитары, голоса и фортепиано (1963) С. Буссотти; Концертный дуэт для клавесина и гитары (1964) С. Доджсона; «От камня к тернию» (1971), «Шотландские танцы» (1973), «Черные ангелы» для сопрано и гитары, «Деревенские скрипачи на свадьбе» (1973–74), «Шуточки и танцы из таверны» (1974) П. Максвела Дэвиса и другие.

Представители европейского и американского авангарда открыли для себя в гитарном звуке новые экспериментальные резервы: иска-

женные препарированием тембры звучаний, микротоновые спектры, электронный звук, новые исполнительские приемы. В этот период *гитара становится источником нового звука и принимает на себя функцию носителя его новой авангардной эстетики*. Гитара не только включается в состав камерно-инструментальных ансамблей, как наиболее продуктивной для эксперимента сферы, но и в оркестровые пьесы. Для развития сольного концертного исполнительства данный период не менее важен. Он отмечен значительным расширением оригинального репертуара: «Ноктюрнал» (1963) Б. Бриттена, Сонатина (1957) Л. Беркелея, считавшиеся в то время, несмотря на всю языковую сложность, лучшими гитарными произведениями века, а также «24 каприччио Гойи» (1961) М. Кастельнуово-Тедеско; Сюита «Компостелана» (1962) Ф. Момпу; «Tiento» (1957) М. Охана; «Tres piezas espanolas» (1954), «Sonata giocosa» (1960), «Invocation y danza» (1961) Х. Родриго; «Каватина» (1952) А. Тансмана<sup>1</sup>.

Информация, полученная из каталогов современной гитарной музыки, говорит о стремительно растущей *глобализации творчества*: в период 1950–1960-х годов для гитары созданы более 500 произведений, в том числе около 20 концертов, более 100 сольных произведений; с 1960 по 1970 их общее количество возрастает до 1400 (более 40 концертов, 300 – для гитары-соло); с 1970 по 1980 общее число композиций – более 3000 (более 100 концертов и 800 сольных произведений). С 1980 по 1990 общий список насчитывает более 5000 произведений (около 200 концертов и 1500 сольных композиций). С 1990 по 2000 – уже свыше 8000 работ (более 300 концертов и 2000 сольных композиций). С 2000 по 2009 – более 7000 произведений (200 концертов и более 1500 сольных пьес). В этом смысле показательно сравнение: за предыдущие полвека для гитары было написано не более 400 произведений. Из них лишь 7 концертов и около 100 сольных пьес.

---

<sup>1</sup> В 1970-е годы этот список значительно пополняется серьезными произведениями профессиональных композиторов: два цикла Х. Хенце «Royal winter music» (1975–1976), посвященных Дж. Бриму; «Тема и вариации» (1970) Л. Беркелея; Соната ор. 47 А. Хинастеры; «Пять багателей» У. Уолтона; «Диаро: Омаджо Че Гевара» (1971) В. Куцеры; «Пасео» (1971) П. Фликера; «Канцона ди Нотте» (1971) Г. Рида; «Обрамление» (1972) Р. Хаубенштока-Рамати; «Фолиос» (1974) Т. Такемитцу; «Омаджо» (1972) Б. Бартолоцци.

Из написанных в период с 1950-х по 1970-е годы концертов для гитары с оркестром наиболее значимы и репертуарны: Концерт (1951) Э. Вила-Лобоса; «Фантазия для джентельмена» (1954) Х. Родриго; Концерт (1956) С. Доджсона; Концерт (1959), «Серенада» для гитары и струнных (1955) М. Арнольда; «Три графики» (1950–1956) М. Оханы; «Concierto madrigal» (1966), «Concierto Andaluz» (1967) Х. Родриго; «Concierto de Castilla» (1960) Ф. Морено-Торроба; «Concerto for guitar and small orchestra» (1974) Л. Беркедея; Концерт (1979) Д. Богдановича; Концерт (1970) Р. Беннета и др.

Статистика, показательная для общего укрепления *академических позиций гитары в современном искусстве*, вовсе не означает тотальной проявленности авангардной эстетики во всех без исключения сочинениях. Здесь надо учитывать *нелинейность* художественных процессов в искусстве XX века, их переплетенность и пестроту, а также влияние неакадемических областей творчества, где гитара сохраняет не менее значимые позиции. Важно то, что действие авангардной эстетической парадигмы во второй половине столетия некоторые гитарные композиторы ощутили непосредственно на себе: она становилась креативным ядром определенного, но, как правило, недолгого периода их творчества. Для Лео Брауэра, чей авангардный пыл разгорелся под влиянием экспериментов К. Штокхаузена, Х. Хенце и угас спустя полтора десятилетия (1964–1980), шаги навстречу новой музыкальной лексике (на которые многие гитарные композиторы того времени не решались) воплощались в использовании алеаторных форм и эстетики минимализма, импровизационной свободе игры текста и спонтанности композиционного становления, в сочетании жанровой специфики испанского фламенко с инновациями штокхаузеновской «момент-формы». В наследство сольному гитарному репертуару достались «Elogia de la danza» (1964), «Кантикум» (1968), «Вечная спираль» (1971), «Парабола» (1973), «Tarantos» (1977). Характерно, что внутри этого *«авангардного периода»* в творчестве Л. Брауэра назревал глубокий внутренний протест против аналитичности, структурированности мышления. Это происходило в 1970-е годы, но реально воплотилось несколько позже, когда своим творческим лозунгом композитор объявит стремление к чувственности, теплоте, усилению коммуникации со слушателем, возвращению

к национальным истокам. «С 1971 года я начал снова знакомиться со старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, аккордами, каденциями, хоралами Баха <...> Хватит блюза! Хватит Штокхаузена! С этим покончено! <...> Наследие Шенберга сильно повлияло на трансформацию языка – кода коммуникации <...> И через некий промежуток времени вы понимаете, что выражаться, создавать нужно на *многих, разных, других языках...*» [6, с. 16].

Так начался третий период композиторского творчества – «*нео-романтический*» (с 1980), ознаменованный глубоким переосмыслением всего накопленного опыта: «После тридцати лет атональности и алеаторики я чувствую, что пришло время расслабиться и насладиться музыкой сполна» [6, с. 15]. Композитор создал более десятка концертов для гитары с оркестром, Двойной концерт для гитары и скрипки с симфоническим оркестром; для гитары соло – «El Decameron negro» (1981), «Preludios epigramaticos» (1981), «E studios simples (Vol.2)» (1983), «Paisaje cubano concampanas» (1986), «Retrats Catalans» (1983), Соната для гитары соло (1990), «Hika» Памяти Тору Такемицу (1996) и другие.

Этот частный случай смены парадигмы в творчестве одного из самых известных композиторов-гитаристов показателен в двух аспектах: во-первых, аналогичные явления происходили у целой генерации творцов современной музыки и тем самым приобрели всеобщий характер, во-вторых, подобные сдвиги начались в радиусе конца 1960-х годов и набирают силу вплоть до наших дней: «Мы переживаем очевидный факт: *новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании*. Но это означает лишь то, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке» [4, с. 613]. В гитарном искусстве «сдвиг парадигмы» не ощущался настолько радикально, как в музыкальном искусстве в целом, в силу упоминавшихся ранее охранительных тенденций, направленных на удержание традиции. И все же он был очевиден в последней трети XX века и во многом синхронен другим сферам музыкального

искусства, шире – всей культуре данного периода. Он получил название *постмодернизм*.

Перебрасывая грандиозную арку от начала XX века к его завершению, «постмодернизм пришел как *антиавангард*, воскрешая многие забытые черты прежней музыки. После абстрактного языка музыкального авангарда, культивирующего сложнейшие структурные шифры, такой поворот тоже был воспринят как дерзкий вызов, брошенный новым композиторским поколением. Терминами “новая простота”, “неоромантизм” ... и т. п. было зафиксировано это неожиданное слуховое ощущение» [2, с.19].

Постмодернизм воплощал некий собирательный звуковой образ уходящего тысячелетия диффузией стилей и смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну было противопоставлено стремление включить в современное искусство весь опыт мировой культуры. Постмодерн знаменовал поворот к традициям прошлого, ближайшего и самого отдаленного, и отражал «стремление культуры заново пережить собственную историю» [1, с. 487].

Брауэровское стремление «выражаться на *многих, разных, других* языках» в «неоромантический» период творчества совпало с эстетикой искусства постмодерна, нацеленного на прямой контакт произведения с массовым восприятием, что несло в себе стимул изъясняться понятным языком, вобрать в собственный опыт все культурное наследие, лишить его четких временных границ, перемешать между собой и позиционировать как авторский, культурный эксперимент, рассчитанный на отклик широкой аудитории.

*Постмодернистская ситуация в искусстве является переходной*, в ней наблюдается «специфическое проявление парадигматических черт в смене художественных приоритетов, где явно угадываются обобщающие и завершающие моменты рубежного периода» [3, с. 52]. Это – своеобразная форма мироощущения переходной эпохи в ее парадоксальном, на первый взгляд, диалоге с прошлым. На самом деле такой диалог – абсолютно закономерен. Как всегда, переходные периоды в искусстве характеризуются распадом целостности, что дает о себе знать потребностью в реставрации старых, архаичных исторических слоев, порождая некий возврат назад, к процессам, которые происходили в культуре ранее. В свое время их окончательно

ная завершенность была очевидной, но возникает очередной «перелом», и веер забытых культурно-исторических явлений неожиданно раскрывается в настоящем. Происходит это по следующей причине: оцененные как «прошлые», культурные формы входят в неожиданное соприкосновение, в результате которого рождается иная реальность, создающая альтернативу той реальности, которая почти разрушена у всех на глазах. *Постмодерн отражает наступающую, глобальную смену эстетических парадигм*, когда идет вызревание новой целостности, нового порядка, нового тысячелетия. Это своего рода «режим отдыха», энтропии культуры, «уставшей» от экстремизма и тоталитаризма любого рода, что вполне естественно для смены фаз взрывного, стремительного обновления и идущего следом периода стабилизации, торможения, необходимого для нормализации новых традиций. Это – *эпоха смены парадигмы, время завершения очередного тысячелетнего цикла развития*, когда «под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра» [2, с. 20]. Стоит ли комментировать тот факт, что эстетика постмодернизма оказалась для гитарного искусства областью «повышенного комфорта»? Или многочисленные факты обращения композиторов к инструменту в последние десятилетия, совпавшие к тому же с новым пиком «золотого века гитары»? В творчестве Лео Брауэра наиболее известными сочинениями эпохи постмодерна являются концерты для гитары с оркестром: «Элегический концерт» (1986), «Торонто концерт» (1987), «Concierto No. 7 “La Habana”» (1998), «Concierto No. 8 “Cantata de Peruja”» (1999), «Concierto No. 9 «de Benicassim»» (2002), а также ряд его произведений для гитары-сола: «El Decameron negro» (1981), Соната (1990), «Ника» (1996), «An idea» (1999), «Nuevos Estudios Sencillos» (2003), «Omaggio a Prokofiev» (2004)<sup>2</sup>. Симптоматично, что на этот раз, в своем третьем периоде творчества, искания Лео Брауэра слились в унисон с новейшими тенденциями музыки рубежа тысячелетий.

<sup>2</sup> Из списка значительных произведений, написанных для гитары в 1980-2000-е, укажем «Koyunbaba» (1985), Концерт № 5 (1987), «Sindbad, ein Märchen für Gitarre solo» (1991), Концерт № 11 «Cuentos de Atlantida» (1996), «Preludes & fugues» № 1-6 (2000-2004) К. Доменикони; «Concierto Mudejar» (1985) А. Абрила; «Ode an eine Aolsharfe» (1986) Х. Хензе; «Concierto para una fiesta» (1982) Х. Родриго; «Sequenza XI» (1984) Л. Берно; «Composition for guitar» (1984) М. Баббита; «Changes» (1983), «Shard» (1997) Э. Каргера; «В сумерках» (1987) Т. Такемицу; Соната (1981) Э. Денисова; цикл

Современное гитарное искусство – отнюдь не изолированная, а напротив, достаточно восприимчивая система, позволяющая довольно пестрой картине новаторских процессов самопроявляться на фоне доминирующей в этом искусстве традиционной эстетической парадигмы творчества. Сила традиций в гитарной музыке необычайно высока. Поэтому масштаб новаторских явлений, их время, периодичность, музыкальный хронотоп, лишены в ней тех качеств грандиозности предыкта, которым отмечены многие другие области инструментального исполнительства. Здесь ситуация иная. Метафорически она вполне согласуется с приставкой «пост-»: то, что идет вслед, *наследует*, длит новое, успевшее стать привычным, без риска быть отторгнутым слушателем.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника / М. И. Катунян // *Теория современной композиции: Учебное пособие*. – М. : Музыка, 2005. – С. 465–488.
2. Соколов А. С. Музыкальная хронология XX века / А. С. Соколов // *Теория современной композиции: Учебное пособие*. – М. : Музыка, 2005. – С. 14–22.
3. Судас Л. Г. Постмодернизм [Электронный ресурс] / Л. Г. Судас. – Режим доступа: <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html>.
4. *Теория современной композиции: Учебное пособие* / [отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
5. Ульянов Н. А. Интервью с Лео Брауэром / Н. А. Ульянов // *Гитаристъ*. – 2002. – № 1. – С. 18–20.
6. Cooper C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *Classical guitar*. – London, 1985. – Vol.3. – № 10. – P. 13–17.

**ИВАННИКОВ Тимур. ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА В КОНТЕКСТЕ ДИНАМИКИ ОБНОВЛЕНИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА.** Гитарная музыка Лео Брауэра рассматривается во взаимодействии с общей динамикой обновления искусства XX века. В смене

«Игрушки принца» (1980), Соната (2001), Концерт «Мегарон» (2006) Н. Кошкина; «24 прелюдии и фуги» (1985-1990) И. Рехина; «Chaconne» (1988) и «American landscapes» (1989) Л. Фосса; Соната (1999), «Concerto Origens» (2001) С. Ассад; Концерт (1991) Э. Денисова; «Итальянский концерт» (1998), «Sonata del Guadalquivir» (2004), «Sonata di Lagonegro» (2008), «Sonata Mediterranea» (2004), «Concerto-serenata» (2006) А. Жилардино; «Ex ovo» (2001) Д. Богдановича; «Fratres» (2002) А. Пярта и другие.

индивидуально-стилевых ориентиров прослеживаются аналоги музыкально-эстетических явлений, возникших вследствие развития магистральных тенденций современной музыки.

**Ключевые слова:** гитара, динамика обновления, музыкально-эстетическая парадигма

**ІВАННІКОВ Тимур. ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ОНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.** Гітарна музика Лео Брауера розглядається у взаємодії із загальною динамікою оновлення мистецтва ХХ століття. У зміні індивідуально-стильових орієнтирів простежуються аналоги музично-естетичних явищ, що виникли внаслідок розвитку магистральних тенденцій сучасної музики.

**Ключові слова:** гітара, динаміка оновлення, музично-естетична парадигма.

**IVANNIKOV Timur. EVOLUTION OF LEO BROUWER'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF THE DYNAMICS OF RENEWAL OF GUITAR ART OF THE TWENTIETH CENTURY.** Guitar music by Leo Brouwer is considered in conjunction with the overall dynamics of renewal of art of the twentieth century. Analogies of musical aesthetic phenomena arising in changing individual-stylistic orientations due to the development of major trends in contemporary music.

**Keywords:** guitar, dynamic of renewal, music-aesthetic paradigm

УДК 78.01:[78.071.1:787.61]

*Егор СТУДИНОВ*

## **ГИТАРИЗМ И ЛЕО БРАУЭР**

Наследие крупнейших композиторов таких как, например, И. С. Бах или Ф. Шопен изучается поколениями историков (баховедов, шопенистов), проводятся тематические и монографические симпозиумы, чтения и т. п. Прочие виды инструментальной музыки, включая гитарное искусство, имеющее многовековую историю и почти всемирную географию, тоже не лишены ярких, самобытных явлений, заслуживающих пристального внимания<sup>1</sup>. В связи с ростом

<sup>1</sup> Историческое музыковедение по факту малого внимания к гитарному искусству

числа гитарных мероприятий научно-методического толка автором строк уже высказывалось предложение об их тематическом разведении: «...накопившееся множество теоретических проблем <...> структурируется, а исследования этих проблем <...> будут углубляться»<sup>2</sup>. Такие подвижки заявлены сегодня и в России, но самым полным ходом процесс пошел в Украине, «точно» сфокусировав объект на творчестве одного из выдающихся музыкантов, гитаристов и композиторов – Лео Брауэра, появлением которого знаменовалось гитарное искусство прошлого столетия.

Данный материал строится под определенным углом зрения, не претендуя на глубину погружения в творчество Брауэра (что само по себе, безусловно, актуально), его эстетико-философские концепции, отличительные черты и т. п. Это творчество, взятое лишь за пример и как отправная точка рассуждений, восходит к, быть может, не менее важной теме для гитарного знания – вопросу о гитаризме как таковом. Однако прежде придётся сделать ряд оговорок в отношении содержания этого неологизма, поскольку до введения в обиход термина необходимо описание и разработка соответственного понятия, подводящие к его определениям. По мере восхождения к абстрактному картина рождения термина усложняется, поэтому иногда нужно специально обсудить и само понятие. Так, например, перед участниками Первой в Украине (Харьковской) гитарной конференции Л. В. Шаповаловой (проф., д. и.) были поставлены вопросы: имеет ли право на существование понятие «гитаризм», и, если да, то *что* оно означает?

Задолго до постановки ожидаемого и желанного нами вопроса ответ на его первую часть был для нас ясен. Колебаний не могло и

считает его малозначительным по сравнению, скажем, со скрипичным, в котором глубоко анализируется далеко не только школа Н. Паганини. Это лишь вопрос выбора критериев, ведь даже считая классическую гитару стоящей особняком в «Большой музыке», это ещё не лишает соответствующее искусство достаточно высокого статуса, подлежащего изучению. В этом смысле посвящение конференции одному гитаристу-композитору шаг смелый, верный, оправданный и, кроме того, эквивалентный прочим инструментоведческим монографическим мероприятиям и исследованиям.

<sup>2</sup> Становление научных гитарных мероприятий в России и странах ближнего зарубежья / Е. В. Студинов // ГИТАРА: история, теория и практика: Материалы Международной научно-практической конференции «Ретроспектива и перспективы гитары» (памяти В. И. Яшнева), Псков, 12-13 мая. Вып. 1. – Псков : ПОИПКРО, 2008. – С. 6.

быть, руководствуясь: а) полноценностью использования в научной литературе родственного понятия «пианизм», кстати говоря, в специальных словарях не определяемого; б) наличием аналогичных пианизму явлений, выступающих в гитарном искусстве и литературе, по крайней мере, в сопоставимой масштабности (в отличие, скажем, от гобойного искусства) с пианистическими. При внимательном подходе проявился и третий аспект: полноправное закрепление в научной литературе понятия «инструментализм», которое, вероятно, следовало бы рассматривать в качестве родового.

Кроме того, нельзя не учитывать, что в гитарной литературе это слово употребляется всё чаще, хотя последовательного очертания толковательных границ не наблюдается. Так, например, близок ли гитаризм по значению явлению «поклонения гитаре» (своего рода прикровенность)? Вряд ли стоило бы для этого явления вводить новый термин. И пока мы встречаем чрезмерно вариативный ряд расплывчатых значений. Несколько избыточно они представлены, например, в статье В. И. Попова «О некоторых проблемах современного российского гитаризма». Её автор то предлагает этот термин как альтернативу слову «гитаристика», несколько раз по тексту обрисовывая понятие в пределах гитарной науки или даже научной деятельности гитаристов (в любой форме, включая организаторскую, методическую, т. е. не обязательно сугубо исследовательскую), то расширяет его содержание до гитарного искусства в целом, то сужает до истории гитарного исполнительства и искусства. Более того, он сходу решительно утверждает, что «Ещё в 1930-40 гг. в советском музыкознании Б. Асафьев утвердил понятие “симфонизм”, “гитаризм” по аналогии с термином “пианизм”»<sup>3</sup>. Сомневаясь в корректности этой категорической ссылки и оставляя экспертную оценку утверждения пытливым исследователям, приходится всё же заметить, что введение термина таким крупным музыковедом, как Асафьев не должно было оставить разночтений. Однако природа «симфонизма» в его безусловном статусе термина и пока условного «пианизма» как слова из профессио-

---

<sup>3</sup> О некоторых проблемах современного российского гитаризма / В. И. Попов // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Тезисы Пятой международной научно-практической конференции, Тамбов, 10-11 апреля 2010 г. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. – С. 67.

нальной лексики музыкантов не кажется нам абсолютно близкородственной. А, следовательно, вопрос о раскрытии содержания понятия «гитаризм» пока не следует считать закрытым даже с учетом авторитетной ссылки.

На круглом столе в рамках Первой Харьковской конференции было предложено нижеследующее толкование. **Гитаризм** – в 1-ом значении: **способ (модус) музыкального мышления, проявляемый посредством гитары**; в 2-ом значении: **совокупность персонифицируемых либо типизируемых (по эпохам, музыкальным стилям и направлениям, школам и т. п.) художественно-эстетических и технологически-игровых характеристик гитарного исполнения (звучания), реального или подразумеваемого музыкальным текстом.**

Первое его значение не было подвергнуто критике, хотя право на существование слова всерьёз пока всё-таки не обсуждалось, тем более за пределами конференции. Вторая часть определения тоже не была отвергнута, хотя и его не стоит рассматривать как окончательное.

В первом значении это существительное, как предполагаем, довольно ёмкого, обобщающего и близкого к абстрактному<sup>4</sup> порядка. К этой части определения, по нашему мнению, не нужно добавлять, например, *музыкально-исполнительское* (мышление) во избежание сужения значения, исключаящее, например, *композиторское гитарное*. И наоборот, изъять отсюда «посредство гитары» не удастся, поскольку именно в нём и должен проявляться гитаризм.

Во втором значении, в самом деле, имеется ввиду аналогия с пианизмом, правда, в основном – с широко представленной его трактовкой в словосочетаниях с именем какого-либо конкретного пианиста. И если чаще идёт речь о пианизме Шопена, нежели пианизме композиторов и исполнителей на фортепиано романтической эпохи, то, по видимому, индивидуализация в определении конкретного содержания данного термина довлеет над типизацией. С этой точки зрения гитаризм Лео Брауэра как проблема представляет интерес в отличие от гитаризма, обобщенно характеризующего гитарную музыку XX века через фиксацию её черт в исполнительстве и композиторском письме для этого инструмента.

<sup>4</sup> В русском языке суффикс *-изм* (как и *-ние*, *-ость*) образует слова именно с таким значением.

Второе значение как бы выводит явление вовне категории «мышление» (хотя, конечно, основано на мышлении) и более привязано к самому исполнению, инструменту либо нотному тексту для инструмента, будучи в некоем наборе, одновременно характерном для одного или группы музыкантов, объединяемых, условно говоря, в некую школу, направление, течение. Тогда уже в этом смысле, например, можно говорить о скрипичном гитаризме Н. Паганини, «квазимедиаторном» гитаризме некоторых джазовых гитаристов, разумеется, о любом особом гитаризме того или иного самобытного гитариста-композитора и т. д.

Есть и третье значение, не раскрытое ранее в контексте поставленного вопроса о правомерности существования понятия «гитаризм» и, по крайней мере, внешними признаками связанное с предположительно родовым понятием. Так, множество явлений, изучаемых органистологией как частью музыковедения, в последние годы оказалось интегрированным категорией «инструментализм». Данное слово прочно вошло в научный лексикон. Одновременно за этой категорией кроется не только возможность взять ее за основу в качестве родового понятия (которое в порядке нового словообразования закономерно использовалось бы гитаристами-исследователями), но и **собственно научный метод**.

Инструментализм стал центральной темой одной из конференций, проведенной сектором инструментоведения ГНИИ «Российский институт истории искусств». Составителями сборника<sup>5</sup> особо подчеркивается общемузыкальный и общекультурный контекст, на которые распространяется это понятие. Ёмкость этого понятия почти предельна и охватывает триаду: инструмент – композитор и вообще музыка для данного инструмента – исполнитель, а также исполнительская и педагогическая традиции, исследуемые как исторически, так и систематически. Так называемый системно-этнофонический метод, предложенный одним из крупнейших современных инструментоведов И. В. Мациевским (проф., д. и.), подразумевает вскрытие взаимосвязей как раз этих трёх факторов. В материале сборника, посвященного

---

<sup>5</sup> Инструментализм в становлении и эволюции: Сб. ст. / Федер. Агенство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств; [Редкол.: Д. А. Абдунасырова (сост. и отв. ред.) и др.] – СПб. : РИИИ. 2004. — 208 с.

60-летию учёного (по совпадению – уроженца Харькова), Ю. Е. Бойко пишет о значении этого метода, «учитывающего не только взаимосвязь “инструмент-музыка”, но и третий компонент системы – фигуру музыканта»<sup>6</sup>. Метод, как нам представляется, способен задавать рамочную цельность взгляда на любую инструментоведческую проблему значительно шире русского инструментального исполнительства, включая также исследование наследия того или иного гитариста.

В самом деле, на протяжении веков гитара развивалась, как представляется многим коллегам, как бы по пути, более чем особенному. Хотя, конечно, нельзя признать этот путь лежащим абсолютно вне тенденций и направлений, объединительных для других фольклорных, национальных и наднациональных, академических и любительских инструментальных культур и субкультур. Вхождение любого персонального творчества в явление большего, целостного порядка неизбежно, именно эти связи наравне с признаками обособления придают более точные характеристики и значение самому персональному творчеству. Проще говоря, исследователям всегда надо понимать, откуда произрастает явление своими корнями. Корни музыки Брауэра – вопрос актуальный также для понимания значимости наследия.

Каковы же хотя бы некоторые слагаемые и отличительные признаки гитаризма Брауэра в контексте инструментальной культуры, сотканной, как и вся кубинская музыкальная культура, из западноевропейской, американской и африканской?

Помимо бесспорного влияния одного из крупнейших новаторов в области композиторского языка И. Ф. Стравинского, очевидно, уместно отслеживание связей не только с Д. Мийо и другими композиторами «Шестёрки», но и с некоторыми латиноамериканскими композиторами, как принадлежащими гитарной культуре, так и стоящей в стороне от неё. С этой целью интересны были бы параллели, которые могут возникнуть в творчестве Брауэра и, например, Карлоса Гуаставино (1912-2000) или Альберто Хинастеры (1916-1983), со сходной с Брауэром культурно-музыкальной принадлежности.

---

<sup>6</sup> Значение системно-этнофонического метода для исследований русской бытовой музыкальной культуры / Ю. Е. Бойко // Материалы Международного инструментоведческого симпозиума «Музыкант в традиционной и современной культуре». СПб., 17-20 декабря 2001 г. СПб. : РИИИ, 2001. – С. 15.

В частности, в наборе используемых выразительных средств фортепианных произведений этих аргентинцев, нередко полных лирики, присутствует разработка африканских мотивов и ритмов (прихотливо сочетаемых с экспрессионизмом, неоклассицизмом и влияниями прочих течений XX века). Вероятно, это не должно выглядеть ни странным, ни единичным явлением, поскольку нельзя забывать об огромном не только чисто демографическом представительстве на континенте потомков рабов африканского происхождения, но и о влиянии культуры Африки в целом. В то же время южноамериканские композиторы, включая Мийо, Гуаставино и Брауэра не только поддерживали тесные творческие связи с музыкальными деятелями из бывшего доминиона – Испании, а также Франции, СССР и всего Старого Света, но и в определенные периоды своей жизни творили на Евразийском континенте.

Музыкой Брауэра при не слишком широком разбросе жанров представлена стилистическая широта, как это, между прочим, отмечено и в отношении музыки Стравинского разных творческих этапов. Пожалуй, это обусловлено одним из свойств наступавшей широким фронтом в XX веке идейной эстетики постмодернизма, стилистически-мозаичной, наиболее видимыми последствиями чего творчество Брауэра органично пропиталось.

Гитаризм Брауэра может оказаться раскрытым в более полной мере в его историческом развёртывании при рассмотрении гитароведами периодизации его творчества, не всегда прямо основанной на его собственной оценке, но исходящей из объективного анализа присущих черт. Некоторое противоречие здесь есть: например, по признанию Брауэра фольклор и популярная музыка к нему, как музыканту, воспитанному мировой и гитарной классикой, не имеет никакого отношения. С другой стороны, народность его творчества, которая не могла быть не отмеченной рядом исследователей, тоже находит подтверждение в его собственных словах, когда он сообщает о знакомстве с африканским фольклором четырёхсотлетней давности, повлиявшем на творчество. Кроме того, определение Брауэром своего очередного творческого этапа «национальный гипер-романтизм» не вполне удачно, поскольку требует множество уточнений и при этом не имеет семантических прецедентов.

Следуя одному из материалов И. Рехина, «гитарное творчество Л. Брауэра можно условно разделить на три периода»<sup>7</sup>. Шаблон будущей детализации этапов творчества может быть задан этим материалом, выделяющим «фольклорный», «авангардный» и «полистилистический» (*сокращения, данные в двух последних определениях, – наши*). Пока же можно согласиться лишь с точкой зрения, по которой в качестве общей тенденции просматривается движение от свойственного молодым людям отрицания с революционным ниспровержением прежних ценностей к постепенно нарастающему всё более консервативному утверждению глубинных основ искусства, от авангарда к состоянию гармоничной одухотворенности музыки.

Брауэр в своих гитарных композициях в той или иной мере отдал дань целому ряду новаторских направлений, активно развивавшихся в XX веке. После второй мировой войны всё еще могло казаться, что эпоха бурных музыкальных экспериментов ещё не «почила» именно для гитары, так или иначе подхватывающей новые веяния, и что такие течения как алеаторика, бруитизм, конкретная, сонорная музыка и т. п. в гитарной литературе находятся на восходе. Впрочем, консервативно настроенные деятели, условно, «чистого» искусства классической гитары к этим пробам до сих пор относятся без особого восторга. Тем не менее, этот период имел место быть и у Брауэра, причём художественная оправданность его экспериментов поднимала его пьесы на порядок выше планки досягаемости консервативной критики. Показательным аргументом является частота обращения к пьесам композитора со стороны исполнителей мировой величины.

Как экспериментатор Брауэр внедрял элементы, в частности, общие с техникой игры и композицией для так называемого «приготовленного фортепиано». Вот что сообщает о такой технике Ольга Фернандес: «Не внося изменений в конструкцию гитары, Лео Брауэр сумел придать ей звучание электроинструмента и добился дополнительных эффектов, играя на гитаре смычком, стуча по корпусу, используя металлические и стеклянные предметы, как некоторые представители рок-музыки»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Композиторы и гитаристы Латинской Америки. – Гитарист. – № 1. – М., 2002. – С. 34.

<sup>8</sup> Гитарист / – № 1. М., 1993. – С. 14.

Однако позднее направленность его творчества неслучайно сглаживает острые углы, оставляя формы «выпуклыми», индивидуализированными. Если в связи с этим смотреть на возможные горизонтальные оппозиции музыкального мышления, проявляемого посредством разных инструментов, понятию гитаризм, то именно он и лиризм (вспомним всемирно известный поэтический образ «Плача гитары») покажутся близко стоящими. Гитара по общему признанию – инструмент по своей природе благодарный к проявлениям чувственно-тонких душевных настроений. Примерно о таком настроении в пьесе «Один день в ноябре» пишет В. И. Доценко: «Для произведений этого композитора в целом характерен новаторский, бунтарский дух. В рассматриваемой же пьесе эти черты как будто нивелированы, и слушателю открывается другой, совсем незнакомый Брауэр, его иное лицо, иная сущность»<sup>9</sup>. Тот же автор в добавление далее подчеркивает наступающую смену умонастроений композитора: «Здесь нужна техника иного, не виртуозного плана»<sup>10</sup>.

Лео Брауэр – художник высокого культурно-образовательного статуса (Джюльярдская школа – не единственная веха его самообразовательной биографии, неформальной, но непрерывной и интенсивной), поэтому его новаторский гитаризм ничего общего с нигилизмом в музыке не имеет. Создание крупных форм и произведений концертного жанра<sup>11</sup> подчинено уважению и глубокому знанию академических музыкальных традиций. В. И. Доценко подразумевает и этот аспект, когда пишет: «В слушательском осмыслении данного Концерта, ставшего для гитаристов классикой XX в., важно учитывать следующие моменты: Оценка авторского отношения к традициям западноевропейской музыки прошлых веков...»<sup>12</sup>. Вместе с тем идеи неокласси-

---

<sup>9</sup> Лео Брауэр. «Один день в ноябре» / В. И. Доценко // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Сб. тезисов Второй Международной науч.-практ. конф., Тамбов, 12-13 апреля 2007 г. – Тамбов : Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 61.

<sup>10</sup> Там же, с. 62.

<sup>11</sup> Среди масштабных произведений, в которых фигурирует гитара: Льежский, Торонтский, Хельсинский, Волосский, двойной (для гитары и скрипки), Перуджский (для гитары, хора и оркестра).

<sup>12</sup> Некоторые принципы формообразования в концерте Л. Брауэра для гитары с оркестром № 3 / В. И. Доценко // Классическая гитара: современное исполнительство

цизма претворяются Брауэром только на верхнем уровне отрицания излишних экспериментальных прорывов и ограничиваются в своих ретроспективных устремлениях музыкально-выразительными средствами постромантизма.

Известный опыт работы в качестве профессора композиции, гармонии и полифонии отражён в гитарных произведениях с весьма серьёзной претензией на шедевр. Ярким образцом полифонического мышления Брауэра, приложенного к гитаре, и таким образом демонстрирующего полифонический гитаризм, может служить его Фуга (1957). Впрочем, всё та же пресловутая природа инструмента склоняет композитора мыслить на нём в не менее широком диапазоне гармонической гомофонии, свойственной гитаре. Но это не какие-то снабжаемые полунамёками на мелодию аккомпанементы, это искусство развиваемая в пределах гитарных возможностей фактура. Такое мастерство на примере названной выше инструментальной миниатюры отмечает один из упомянутых исследователей, сосредоточившихся на творчестве Брауэра: «Есть стремление к самостоятельным линиям, хотя пьеса написана явно в гомофонно-гармоническом складе – композитор очень хорошо применяет особенности гитарного изложения»<sup>13</sup>.

Каковы фольклорные истоки гитаризма Брауэра? Детально судить об этом сложно: подобно тому, как европейскому музыканту, не являющемуся большим специалистом в области изучения традиционных балалаечных наигрышей в российской провинции, вряд ли будут заметны признаки, относящие тот или иной наигрыш, скажем, к верхнему или нижнему Поволжью. Ясно, что российскому гитаристу также невозможно проследить влияния на музыку Брауэра хотя бы трёх континентально-крупных музыкальных культур в их пропорциях. Тем не менее, само наличие по более или менее явно выраженным признакам, безусловно, констатируем. В этих целях кажется наглядным пример цикла для двух гитар «*Musica incidental campensina*», включающий Прелюдию, Интерлюдия, Танец и Финал.

и преподавание: Тезисы Третьей Международной науч.-практ. конф., 12-13 апреля 2008 г. – Тамбов : Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 90.

<sup>13</sup> Лео Брауэр, «Один день в ноябре» / В. И. Доценко // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Сб. тезисов Второй Международной науч.-практ. конф., Тамбов, 12-13 апреля 2007 г. – Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 62.

Первые две части написаны в переменных размерах:  $6/8$  и  $3/4$ , известных нам, в частности, по искусству *токе*. Данное испанское влияние на южноамериканскую музыку является бесспорным. Этномузыколог Дэйл Олсен конкретизирует, что «...сочетание двух метров, обнаруживаемое одним из двух или одновременно двумя способами: наложение  $6/8$  в вокальной партии на  $3/4$  в сопровождении и переменный размер  $6/8 - 3/4$  или в самой вокальной партии, или в обеих линиях...»<sup>14</sup>. Подобное полиметроритмическое клише представлено в обеих гитарных партиях, что не лишает музыку латиноамериканского колорита, а даже подчеркивает его.

Вступление Танца в размере  $5/8$  ассоциируется с африканской музыкой, тем более, что в мелодике господствует пентатоника, хотя эпизодические переходы на  $6/8$  возвращают нас вновь к испанским истокам. Кроме того, очень показательны в качестве фольклорно-генезисных мотивные и субмотивные построения, в которых ровные четверти чередуются с ровными восьмыми, образуя при этом как бы диалог попевок в ритмическом увеличении и уменьшении. Их можно рассматривать, хотя и с натяжкой, как признак народных элементов. *Мы имеем ввиду, что, например, в русском фольклоре, в частности, плясовых и шуточных песнях с их вариантными смещениями ударений в словах (эмфатические частушечно-шутливые формы произнесения, напр.: *законопатйло*), можно узреть, пускай, едва уловимые ассоциации с прихотливой акцентуацией гитарных пьес, образуемой как будто силлабическим произношением одних и тех же слов в разной тонической сетке стихосложения.* В то же время энергичная музыка финала, почти полностью записанная в *Alla breve* ( $2/2$ ), на самом деле многообразно представляет совсем иные, не менее характерные полиметрические смещения, которые свидетельствуют ещё и о джазовом влиянии, которое никем из исследователей почему-то не отмечается.

В статье К. О. Музальковой более подробно раскрыт тезис о том, в какой мере композитор прибегает к африканской музыкальной куль-

---

<sup>14</sup> Olsen Dale. *Folk Music of South America – A Musical Mosaic / Music of Many Cultures – An Introduction*. Berkeley: California University Press, 1980. Перевод мой по материалу Л. Зи, который обнаружил эту ссылку в неопубликованном очерке: Sandoval Ricardo *La estructura ritmica acompañante del joropo*. Caracas, 1994.

туре, питаюсь её истоками. Так она утверждает, что «В XX веке широкое распространение получил приём цитирования, в музыке Л. Брауэра он представлен в виде своеобразного цитирования народной музыки с использованием звукоподражательных эффектов»<sup>15</sup>. Кстати говоря, эти приёмы она соотносит с музыкальным инструментарием коренных африканцев. И при дальнейшем освещении гитаризма Брауэра следует иметь ввиду особый аспект привнесённых влияний собственно разнообразнейшего латиноамериканского инструментария, в особенности щипковых хордофонов, а в некоторой степени также ударных и меди. Во всяком случае, сочетание гитары и ударных, судя по произведениям Брауэра, кажется ему органичным.

Брауэра вполне разумно причислить к более раннему течению в европейской музыке, именуемому неофольклоризмом. Данный наш тезис в печатных работах выдвигается также впервые. Заметим во избежание ошибочного причисления Брауэра к композиторам сугубо фольклорного направления, что в отличие от собирательского подхода его музыка – это профессиональная композиция с её изобретательской составляющей, где попросту делается некий акцент на фольклорные отправные точки. Это высокий уровень обработки народного материала, достигающий персонифицируемого композиторского почерка.

Если представить себе условные уровни или степени переосмысления и перевоплощения фольклора, взятые по творчеству М. Глинки, И. Стравинского, Б. Бартока, то, пожалуй, у Брауэра мы видим уровень, на треть шага сдвинутый далее последнего композитора этого списка. Это, вероятно, объяснимо в силу наступившей более поздней эпохи. Впрочем, контраргументом такому утверждению может стать, как ни странно, сама гитара и традиционный гитаризм, как бы сдерживающие прорывы в области языка по сравнению с «Большой музыкой». Так или иначе, для любого крупного художника это обычная и каждый раз причудливая картина сложения двух противоположных векторов – новаторства и традиции. Мы же подчеркнём ещё раз, что гитаризм здесь играет, скорее всего, сдерживающую роль, по крайней

---

<sup>15</sup> «Чёрный Декамерон» Лео Брауэра / К. О. Музалёва // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Тезисы Пятой международной научно-практической конференции, Тамбов, 10-11 апреля 2010 г. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. – С. 29-30.

мере, в таких пределах, когда сам жанр исполнительства на гитаре не накапливает значительные количественные изменения, которые выведут его во что-то иное, по крайней мере, за пределы искусства классической гитары.

Мы говорим – гитарист (в единственном числе как человек, но еще не как персонифицированное музыкальное явление), но не подразумеваем, что каждый гитарист обладает уникальным гитарным и, тем более, музыкальным мышлением. Степень владения инструментом исполнителями или глубина проникновения в его имманентные свойства и художественно-технические возможности композиторами из числа не-гитаристов, по-видимому, прямо связано с понятием гитаризм. В этом отношении для его определения нет места индивидуальному любительскому почерку или манере. Любитель-аккомпаниатор, владеющий гитарой в пределах простейших гармонических функций, явно не обладает характеристикой, необходимой для уровня достижения некоего гитаризма. Он не может донести хотя бы какие-то стороны гитаризма через своё творчество хотя бы по одной из причин, заключённой в подражательности, что предопределено рядом известных условий (прежде всего, элементарности, если не примитивности, слухового багажа, игровых навыков и прочего).

При такой постановке вопроса Л. Брауэр – носитель гитаризма с двух позиций, определяемых его незаурядным талантом как композитора, мастерски, осознанно и прочувствованно ваяющего музыкальные формы и содержание, которые позволяет в лучшем свете воплощать в звуки гитару, так и исполнителя, глубоко и не только теоретически знающего гитару. Прибегая к ассоциациям с известными высказываниями, выразимся так: «каждый крупный музыкант привлекателен по-своему, а любой начинающий или малозначительный – одинаково неинтересен». Разумеется, мы не говорим о большом творческом потенциале талантливого ребенка. Речь лишь о том, что для разговора о гитаризме, как некой кинетической величине, необходима оценка, если угодно, масштабно-историческая. Персонифицированный гитаризм появляется не только вместе с амбициями вписывания в летопись этого вида искусства, но уже с фактической реализацией этих амбиций. В таком случае «Гитаризм и Брауэр» взаимно сопоставимы – это пример уникального баланса гитарного и одновременно

надгитарного композиторского и исполнительского мышления, пример того, когда термин можно обозначать с большой буквы, что отнесёт его к именам собственным, к единичным существительным.

Очевидно, что говорить о гитаризме Брауэра можно в связи и с другими факторами, впрочем, привязка исследований его творчества к гитаризму, пускай даже одному из ключевых понятий, не должна быть настолько императивно-явной. Довольно абстрактный уровень этого термина детерминирует, скорее, подразумеваемый характер гитаризма как такового, без его упоминания при изучении творчества. Ведь, в конечном счёте, любое проявление композиторского и исполнительского мышления Брауэра, попавшее в зону внимания будущих учёных, автоматически становятся одной из характеристик его гитаризма.

Брошенный взгляд на творчество крупного музыканта нашего времени, яркого и самобытного композитора не имел целью, как указывалось, обновление и уточнение деталей его портрета, тем более в его разносторонних амплуа, поскольку оказался увязанным с рассмотрением одного из важных, с нашей точки зрения, терминов. Напротив, известные элементы и отличительные черты, характеризующие видение и понимание, а также преломление этим композитором художественных возможностей инструмента, и, если шире, задач, стоящих перед академическим гитарным искусством, надеемся, в процессе последующего анализа помогут вывести на более точное толкование границ понятия гитаризм.

Благодаря разработке в инструментоведении описанного в общих чертах этнофонического метода И. В. Мациевского гитаристам вроде бы остаётся только приложить исходные ориентиры на почву культуры своего инструмента. Впрочем, сделать это отнюдь не просто, поскольку для гитары, как правило, специфичен весь общий культурно-музыкальный контекст, который к тому же недостаточно исследован.

Новейшее понятие «гитаризм», правомочность использования которого в среде коллег должно вскоре стать общим достоянием, принадлежит к числу ключевых в современном гитарном научном знании. Гитаризм как понятие вроде бы абстрактного порядка, обобщающее те или иные частные вопросы, потенциально способен раскрывать их во всей глубине, широте и сложных взаимосвязях. Всё то, что достой-

но, прочно и естественно вписано историей в летописные музыкальные страницы, в свою очередь, как контекст, как влияющие факторы и условия могут послужить подспорьем в изучении творческого наследия не только Лео Брауэра, но и других заметных деятелей гитарного искусства прошлого и современности.

**СТУДИНОВ Егор. ГИТАРИЗМ И ЛЕО БРАУЭР.** Обосновывается целесообразность введения в музыковедческий обиход понятия «гитаризм» и анализируется в отношении творчества Лео Брауэра.

**Ключевые слова:** гитаризм, инструментализм, композиторское мышление.

**СТУДИНОВ Єгор. ГІТАРИЗМ І ЛЕО БРАУЕР.** Обґрунтовується доцільність введення в музикознавчий вжиток поняття «гітаризм» і аналізується в відношенні до творчості Лео Брауера.

**Ключові слова:** гітаризма, інструменталізм, композиторське мислення.

**STUDINOV Egor. GUITARISM AND LEO BROUWER.** The reasonability of introduction into musicological practice such term as «Guitarism» is substantiated and in relation to Leo Brouwer's creative work is analyzed.

**Keywords:** guitarism, instrumentalism, composer thinking.

УДК: 7801:[78.071.1:787.61]

*Татьяна КОЧНЕВА*

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА  
ЛЕО БРАУЭРА  
(НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА «RITO DE LOS ORISHAS»)**

**Актуальность темы исследования.** Творческая личность современного кубинского гитариста, дирижера и композитора Лео Брауэра – одна из наиболее ярких, многогранных и значительных в современном гитарном мире. Тем не менее, не все произведения композитора для гитары, как и особенности его исполнительской манеры, получили осмысление в научной литературе. Введение в современный научный контекст анализа наиболее масштабного, развернутого

произведения для гитары – соло диптиха «Rito de los Orishas», изученного с точки зрения как отраженных в нотном тексте стиливых черт мышления композитора, так и особенностей исполнительской интерпретации музыкального произведения, составляет актуальную задачу современного музыковедения.

**Объект исследования** – определившее путь развития инструмента и гитарного репертуара второй половины XX столетия.

**Предмет исследования** – диптих Rito de los Orishas как концентрация характерных черт композиторского стиля Л.Брауэра и сопряженные с ним пути его реализации в исполнительских версиях.

**Цель исследования** – изучить характер претворения особенностей творческого метода Лео Брауэра в диптихе Rito de los Orishas.

**Задачи исследования:**

- Представить творческий портрет Лео Брауэра;
- Установить место диптиха в контексте творческого наследия композитора;
- Выявить жанрово-стилевые и интонационные истоки гитарного творчества мастера.

**Методы исследования** – биографический, необходимый для создания творческого портрета Лео Брауэра; жанрово-стилевой анализ; исполнительский анализ.

Одной из тенденций развития гитарного искусства современности является возникновение столь устойчивого интереса к этому инструменту, что к рубежу XX и XXI веков был накоплен весьма объемный репертуар, образцы которого обладают высокой художественной ценностью. Так, по свидетельству французского гитариста, композитора, публициста Робера Видаля, только концертов для гитары с оркестром в этот период написано более 500, количество же произведений в менее монументальных жанрах – квартетов, трио, дуэтов, а также сочинений для гитары-соло значительно превосходит приведенную цифру [3, с. 35].

Еще одной тенденцией современного гитарного мира является актуализация сочинений, написанных на разных этапах развития инструмента. Так, наравне с образцами старинных мастеров эпохи Ренессанса и барокко, произведениями гитарного классицизма XIX века, транскрипциями лютневых, скрипичных, клавирных, даже оркестро-

вых произведений (особенно для ансамблей малых форм), львиную долю в концертном репертуаре современного гитариста-исполнителя составляют оригинальные произведения современных композиторов. Программы концертов, конкурсов, фестивалей составляют произведения Э. Вилла-Лобоса, Х. Родриго, М. Понсе, Х. Турины, Ф. Морено-Торробы, Б. Бриттена, Н. Кошкина, Ф. Кленьянса, Р. Диенса. Однако в контексте современного гитарного искусства наследие Лео Брауэра принадлежит ведущая роль и представляет особый интерес для изучения, как в музыковедческом аспекте, так и в плане интерпретации.

Следует отметить, что несмотря на высокий статус и широкую известность музыканта в мире, его творчество не получило должного освящения в музыковедческой литературе как отечественной, так и зарубежной. Информация о нем чрезвычайно скудна и разрознена – это статьи в зарубежных журналах, таких как *Classical Guitar*, *Guitar rewiew*, *Acoustic Guitar*, *Fingerstyle Guitar*, *Guitar Forum*, а также интервью в российском журнале «Гитаристъ». В отечественном музыковедении на данный момент анализ творчества композитора ограничен работами В. Доценко и Т.Иванникова. Столь серьезное и масштабное исследование трудно уместить в рамках одной статьи, однако можно попытаться очертить круг проблем как направление будущего исследования.

Лео Брауэр, как и Хоакин Родриго, относится к числу тех творческих личностей современного гитарного искусства, что «подняли» инструмент на качественно новый уровень развития художественных и технических средств выражения. Специфика индивидуального открытия в области гитарного искусства, совершенного Лео Брауэром, заключается во взаимодействии европейской и афро-кубинской традиций. Сам мастер, таким образом, характеризует этот преобразивший гитарный мир современности синтез: «<...> я считаю, что музыка должна быть для всех. Для публики. И для искушённой, и для той, что попроще, но, конечно, с образованием и культурой <...> Я использую европейские структуры, модели, а заполняю их содержанием, произрастающим из элементов и ячеек наших фольклорных корней» [7, с. 13]. Благодаря сочетанию элитарности, утонченности, интеллектуальности и одновременной доступности и демократичности, обусловившей уникальность образного строя музыки композитора,

его произведения стали неотъемлемой частью концертных программ современных гитаристов-исполнителей.

Его композиторский путь может быть разделен на три этапа становления композиторского стиля Мастера. В качестве определяющего фактора для выработки подхода к осуществлению задачи периодизации творческого пути Лео Брауэра следует избрать следующее признание композитора: «В сущности, в течение тридцати лет мой язык остается неизменным. Путь, который я прошел, напоминает мою любимую арочную конструкцию: сначала фольклор, национальные корни, потом – движение в сторону абстракционизма, и в семидесятые приход к полной абстракции. А потом вновь возврат к национальным корням, но уже с утонченным романтическим ощущением. Мне хочется назвать этот период гипер-романтизмом. Это не стилизация, а новое видение стиля» [7, с. 14].

Следует обратить внимание на взаимодействие двух казалось бы взаимоисключающих тенденций, определяющих, согласно Лео Брауэру, процесс развития творческого метода композитора. При неизменности музыкального языка, что образует стабильную составляющую в эволюции творческого метода композитора, автор выделяет 3 этапа в развитии своего искусства: фольклорный, абстракционистский и снова фольклорный, характеризующийся гипер-романтизмом как его специфической стилиевой характеристикой.

Поскольку избранное в качестве материала исследования произведение относится к третьему этапу творческой эволюции композитора, представляется целесообразным кратко обозначить те «вехи» его творческой биографии, что обусловили своеобразие «позднего стиля» в творчестве Лео Брауэра, запечатленного в диптихе *Rito de los Orishas*.

Ранние сочинения композитора (1950-е – начало 1960-х), появившиеся в результате творческих поисков в области гитарной колористики, будучи основанными на интонационном материале афро-кубинского фольклора и отмечены влиянием композиторской техники Белы Бартока и Игоря Стравинского. Интерес Л. Брауэра к неисследованным пластам африканской культуры сказался уже в первых серьезных сочинениях композитора: колыбельной «*Duerme Negrito*» (1962), «*Danza característica*» (1958), «*Tres danzas koncertantes*» (1958), «*Tres*

Apuntos» (1959), «Etudies simples» (1960–1961). Поиски композитора оказались удачными, поскольку принесли автору популярность и вошли в международный гитарный репертуар и педагогическую литературу.

Второй этап – вторая половина 1960-70 гг. – охватывающий пьесы «Кантикум» (1968), «Вечная спираль» (1971), «Парабола» (1973) и «Таранта» (1974 характеризуется привнесением в область гитарной музыки Лео Брауэром приемов композиторской техники, свойственной композиторам-авангардистам – К. Пендерецкому, Бузотти, Л. Нонно. Изучив и впитав идеи абстракционизма, Л. Брауэр утверждает собственный, уникальный, персональный стиль.

Поздние работы Брауэра – конец 1970-х – до наших дней – в числе которых и диптих Rito de los Orishas, относятся к третьему, наиболее продолжительному и продуктивному этапу, определяемому как фольклорный гипер-романтизм [7], что характеризуется возвращением композитора к афро-кубинским национальным традициям, поданным с учетом достижений этапа авангардных поисков. Так осуществляется синтез основных тенденций, свойственных первому и второму периодам творчества композитора во взаимодействии с романтической компонентой.

В поздний период творчества Лео Брауэра происходит глубокое переосмысление накопленным едва ли не всей истории музыкального искусства опыта, возвращение к его основам. Не случайно именно в поздний период творчества композитор приходит к выводу о том, что музыку следует создавать на *«многих, разных, других языках...»* [7, с. 18]. Так, художественным идеалом и метом музыкального искусства Лео Брауэра на позднем этапе становится синтез разнородного. Вместе с тем, характерной чертой творчества композитора на позднем этапе становится отрицание тех новаций композиторской техники XX века, поклонником которых Лео Брауэр недавно являлся. Так в статье «Лео Брауэр и неоромантизм», определяя сущность своего творческого поиска, на позднем этапе, композитор признается: «С 1971 года я начал снова знакомиться старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, аккордами, каденциями, хорами Баха <...> Хватит блюза! Хватит Штокхаузена! С этим покончено!» Неоднозначно относился композитор в это время и к инвенциям

главы нововенской школы, считая, что «наследие Шенберга сильно повлияло на трансформацию языка – кода коммуникации. А сейчас <...> язык уже впитан вами». Восстановлению роли музыки как коммуникативного кода посвящал свое гитарное искусство Лео Брауэр начиная с конца 70-х годов XX века.

В позднем творчестве Лео Брауэра, определяемом композитором как фольклорный гипер-романтизм, тенденцию репрезентируют, в частности, сочинения для оркестра гитар «Acerca del sol, el aire y la sonorisa» (1978) и гитары соло – сюита «Черный Декамерон» (1981), Вариации на тему Дж. Рейнхардта (1984), «Кубинский пейзаж с колокольчиками» (1986).

Примыкающий к числу сочинений этого рода диптих Rito de los Orishas (1993), посвященный уругвайскому гитаристу Альваро Пиери, занимает одно из центральных мест в творчестве композитора<sup>1</sup>.

Rito de los Orishas – одно из крупнейших произведений Лео Брауэра для соло-гитары, является своего рода «собранием» лучших, наиболее характерных черт его композиторского стиля. Помимо этого, произведение обобщило также многолетний опыт композитора в области исполнительства и дирижирования, нашедший отражение в организации музыкальной формы, структуры, драматургии. Высказывание Лео Брауэра относительно интонационной программы этого произведения весьма парадоксально. С одной стороны композитор отрицает влияние популярной народной музыки на свое творчество. С другой – подчеркивает роль малоизвестного пласта национального фольклора, повлиявшего не только на музыкальный язык, но и концепцию произведения. «Народная, популярная музыка не имела и не имеет ко мне никакого отношения, – пишет Лео Брауэр – Но есть на Кубе одна музыка – ритуальная африканская музыка, в чистом виде, какой она была сотни лет назад. ... Эта музыка очень насыщена, плотная и никому не известная...» [6, с. 19]. Итак, композитора привлек древнейший, архаический пласт ритуального африканского фольклора, до сих пор невостребованный (или маловостребованный) в профессиональном искусстве. Само ее существование многократно по-

<sup>1</sup> Лео Брауэра и Альваро Пиери связывала многолетняя дружба и восхищение исполнительским талантом гитариста. Мировая премьера произведения в исполнении Пиери состоялась в Париже в октябре 1993.

двергалось опасности уничтожения со стороны инквизиции. Кроме того, и сами ее носители не слишком стремились к ее десакрализации.

Лео Брауэр стремился отобразить не только интонационный, но и эмоциональный строй этой мистической музыкальной культуры. Не случайно, по свидетельству самого композитора, при сочинении *Rito de los* он испытал некоторые магические чувства, также как и при сочинении *Elogio de la danza* [7].

Это был первый и очень удачный опыт композитора в реализации художественного воплощения магического первобытного ритуала. *Orishas* – это название богинь племени Йорубан, обитающего на западном побережье Африки, сохранивших его в атмосфере бурного XX века свою мифологию и культуру в первоизданном виде. По словам Лео Брауэра, африканская культура всегда являлась источником его вдохновения и влилась в качестве некой пра-основы в кубинский фольклор. (Ведь 400 лет назад испанцы из Африки завозили на Кубу рабов).

Глубокое проникновение композитора в афро-кубинские фольклорные традиции обуславливает метро-ритмическую организацию всего цикла. Еще одной характерной чертой брауэровского цикла можно считать его многоплановость, полифоничность, оркестровый тип организации фактуры.

Структурно произведение представляет собой диптих, состоящий из Прелюдии (*Exordium-conjuro*) и трех разноплановых Танцев черных богинь. Здесь вновь сказывается парадоксальность художественного мышления композитора. Ведь сквозь призму воплощения ритуально-магической традиции афро-кубинского происхождения возможно усмотреть и черты, связанные с традицией танцевальной барочной сюиты. Выбор жанра прелюдии в качестве вступительного раздела цикла дает основание предполагать, что это является частью его композиторского замысла. Наличие еще одного европейского первоисточника, черты которого претворены в цикле. Ведь ниспослание прелюдии являлось традиционной чертой виуэлистов и гитаристов эпохи Возрождения, являвшейся своего рода отправной точкой для композитора, побудившей его к сочинительству.

Еще одним прообразом произведения Лео Брауэра стал разработанный И. Стравинским метод работы над фольклорным материалом.

Подобно Стравинскому, Брауэр не вводит в произведение конкретных фольклорных цитат, но передает саму сущность мышления народа, отраженную в интонационных структурах, характерных метро-ритмических особенностях.

Творческий метод Лео Брауэра, основанный на синтезе традиций, представляющих различные этапы и регионы в развитии музыкального искусства (афро-кубинские ритмические формы, жанровые особенности барочной сюиты, подход Стравинского к работе с фольклорным первоисточником) повлиял на пути развития гитары.

В широком смысле слова, все отмеченные разнородные традиции явились для Лео Брауэра не более, чем (согласно его высказываний) своего рода «клише»: именно таким набором форм должен руководствоваться гитарист, исходя из природы и специфики инструмента. «Гитара – это инструмент полный клише, – пишет Лео Брауэр – когда я использую клише, они должны иметь музыкальный смысл. В основном клише являются техническими образцами, информационным кодом, которые следует использовать или осознанно, или избегать их» [7]. В диптихе *Rito de los Orishas* Лео Брауэр соединил едва ли несоединимое – клише разного типа и свойств.

Так, в одном из интервью журналу *Guitarre & Laute* Брауэр объяснил свою позицию: «У мелодии другое достоинство. Она связывает голос. Инструменты, которые не мелодичны по своей природе, подобно гитаре, которая может быть замечательной и волшебной, но не мелодичной, должны следовать по другому пути. Они должны использовать возможности фактуры, яркие идеи через развитие характера, формы.

Композитор воплощает идею обуздания человеком потусторонних сил. Герой произведения выступает не в роли пассивного созерцателя, но в роли активного участника, который пытается изменить существующие нормы и правила, самый уклад мира. Способом достижения этой цели служит ритуал. Подобный художественный замысел композитор уже воплотил и в других произведениях<sup>2</sup>, что позволяет сделать следующий вывод: тип героя – преобразователя Вселенной и

---

<sup>2</sup> Так, в сюите «Черный декамерон» герой-воин, который хочет покинуть свою службу и стать музыкантом через выход из своей «касты» и быть с любимой девушкой.

художественные программы близок Лео Брауэру. Кроме того, методом музыкальной реализации замысла стал метод игры.

Идея стойкости и силы человеческого духа, пронизавшая весь цикл, получила музыкальное воплощение с первых звуков «Прелюдии» в виде остигатных четвертей в трехдольном метре, служащих своего рода ритмоформулой, которая открывает весь цикл, а также служит смысловой аркой, обрамляющей как прелюдию, так и весь цикл в целом. Творческую свободу композитор воплощает в импровизационных каденциях, свободном построении музыкальной формы, сквозном развитии цикла. Так, уже в прелюдии, в разделе *Lento*, композитор использует максимально тембровое разнообразие гитары, а использование французских лиг придает фактуре дополнительный колорит и насыщенность. В среднем разделе *Vivace* композитор использует два пласта фактуры – на фоне остигатного сопрано развиваются призывные реплики в басу. Однако развитие идет не только интонационно, но и метроритмически. Аккордовые «сбивки» на *sfz* можно трактовать как третий элемент фактуры. Весь комплекс средств, использованных композитором, создает картину протеста, борьбы героя, напряжения, которое выливается в кульминационную каденцию. Обрамляет прелюдию репризный раздел *Lento*, возвращающий атмосферу. Тема динамически нарастает, и в самом конце наступает некое просветление – *ppp*, *dolce lontano*, действие уходит «за сцену».

Сквозное развитие цикла обусловило отсутствие перерыва между его частями. Так «*Dansa de las diosas negras*» идет *attaca* после Прелюдии. Особенно для исполнительского анализа интересен первый танец, который вобрал в себя конструктивные и интонационные особенности всего танцевального цикла. Как указывалось выше, композитор реализует в танцах принципы игровой эстетики, что обусловило организацию музыкальной формы, драматургии цикла. Начинается цикл танцев вступительным разделом, вводящим в ритуальную атмосферу танца. Появление этого раздела не случайно – темповая разница между *Lento* в Прелюдии и *Allegro* в Танце № 1 столь значительна, что некий связующий эпизод в контексте плавности перехода необходим. Более того, этот эпизод интонационно обрамляет первый танец, а также выводит на кодус всего танцевального цикла, образуя «малую» арку. Сам же «Танец 1» – *Allegro* – наиболее свободный и импровизацион-

ный по строению из всего танцевального цикла. Первый раздел танца (А) представляет собой трехчастную конструкцию (а в а) и построен на характерных для Брауэра афро-кубинских ритмах. Однако имеют место перебивки на материале «Прелюдии». Второй раздел (*Un poco sostenuto*, 88-92) вводит два важных элемента – триольное движение, а также интонацию «Танца № 2». Эпизод *Evocacion* (М=72–76) замедляет общее движение, заставляя героя задуматься, а в последующей репризе происходит синтез обоих разделов и реплика вступительного раздела звучит с новой силой, призывая к еще большей и активной борьбе.

Далее композитор сбрасывает все напряжение танца, давая возможность осмыслить музыкальный материал и подготовиться в новом витку драматургического развития.

«Танец № 2» с первых же нот дает посыл к активному развитию. Многослойная фактура, состоящая из ритмизированного баса, аккомпанемента с секундовой интонацией, связывающей весь танцевальный цикл, и мелодии, построенной на элементе среднего раздела «Танца № 1», который на протяжении танца активно развивается. Хотя танец и построен на одной теме, его можно считать двухчастным, так как в процессе развития тема обретает новые, более лирические черты.

Далее следует драматургический перелом во всем танцевальном цикле – вместо активных танцев автор дает два заклинания подряд. После флажолетного раздела *Lento*, с вкраплениями темы «Танца № 2» идет развитие совсем другой образной сферы – сферы божественного. И хотя композитор использует тематический материал танцев, трактовать их следует иначе – как то, над чем герой не властен, что выходит за пределы его возможностей. Композитор использует приемы скрытой полифонии, что и делает восприятие этой музыки более существенным. После такого развития кардинально меняется образ героя – вместо ложных представлений он обретает подлинную силу.

И, таким образом, финальный «Танец № 3» является лирическим центром всего танцевального цикла – герой обретает некоторое спокойствие и равновесие. Фактура, ритмика, интонации непосредственно вытекают из всех предыдущих частей цикла, однако все идет на *три* и огромную роль играют «полутона».

Однако, развязка танцевального цикла наступает с вторжением потусторонних сил (на материале заклинания). Вновь звучит призыв к ритуалу, и через каденцию на материале прелюдии наступает итог – торжество героя, выдержавшего испытание. Coda замыкает тематический круг всего большого цикла. Для всестороннего понимания стиля композитора следует отметить, что Лео Брауэр дает весьма подробные и четкие авторские указания для исполнения его произведений (в этом плане композитор следует примеру импрессионистов, и в частности Равеля).

Таким образом, мы можем выявить специфику преломления в творчестве Лео Брауэра игрового начала, путь развития героя от драматического к лирическому, что характерно для некоторых произведений Лео Брауэра, выявить методы развития музыкального материала.

Обращение к творчеству Лео Брауэра в исполнительской практике современных гитаристов не случайно. Среди современных композиторов, пишущих для гитары не часто можно встретить столь глубокое и всеобъемлющее понимание природы инструмента, его специфики, тембровых и колористических возможностей, которое сочетается с яркой творческой самобытностью, высочайшим уровнем организации музыкальной формы произведений, глубокое проникновение в национальные традиции и обогащение их мировым опытом в области композиции. Лео Брауэр относится к категории композиторов – интеллектуалов, что делает его музыку глубоко концептуальной с одной стороны, но доступной пониманию «широкой» публики с другой. Следует отметить еще одну грань дарования Лео Брауэра – это дирижирование, что позволяет ему сочинять в самых разных стилях, направлениях и формах, использовать оркестровые приемы музыкального письма. В своем творчестве, в разные его периоды, композитор обращается к разным композиторским стилям, не останавливаясь на какой – либо одном, а синтезируя их в своем творчестве.

Таким образом, на фоне неоромантического начала, в творчестве композитора проявились черты таких контрастных стилевых направлений, как неофольклоризм, барокко, импрессионизм, что позволяет говорить о синтезе различных стилевых моделей и делает достижения мастера открытыми для дальнейшего осмысления и понимания современными гитаристами.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. / Б. Асафьев. – В 2-х т. – Л. : Музыка, 1971. – 163 с.
2. Видаль Р. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией / Р. Видаль. – М. : Музыка, 1990. – 32 с.
3. Волков В. Проблемы репертуара классического гитариста в России / В. Волков // *Гитаристъ*. – М., 1998. – № 1. – С. 35.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Исследование, 1994. – 156 с.
5. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору / В. Г. Москаленко // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: сб. ст. – Вип. 21. Музичний твір як творчий процес.* – К., 2002. – С. 10-17, 51.
6. Ульянов Н. Интервью с Лео Брауэром / Н. Ульянов // *Гитаристъ*. – Москва, 2002. – № 1. – С. 18-20.
7. Cooper, C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *Classical guitar.-London, 1985.-Vol.3.-№ 10,- P.13-17*

**КОЧНЕВА Татьяна. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА RITO DE LOS ORISHAS).** Представлен творческий портрет Лео Брауэра; на основе анализа диптиха Rito de los Orishas установлены черты стиля композитора.

**Ключевые слова:** гитарное творчество, гитарный репертуар, композиторский стиль, исполнительская версия.

**КОЧНЕВА Тетяна. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА (НА ПРИКЛАДІ ДИПТИХУ RITO DE LOS ORISHAS).** Надається творчий портрет Лео Брауера; на основі аналізу диптиху Rito de los Orishas, встановлені риси стилю композитора.

**Ключові слова:** гітарна творчість, гитарний репертуар, композиторський стиль, виконавська версія.

**KOCHNEVA Tatiana. PECULIARITIES OF STYLE OF GUITAR PIECES BY LEO BROUWER (ON EXAMPLE OF THE DIPTYCH “RITO DE LOS ORISHAS”).** The creative portrait of Leo Brouwer on the basis of an analysis of the diptych “Rito de los Orishas” is given, the features of composer’s style are determined.

**Keywords:** guitar art, guitar repertoire, musical style, performance version.

**«КУБИНСКИЕ ПЕЙЗАЖИ» ЛЕО БРАУЭРА  
КАК ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРА  
В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

«Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки» – сказал лидер второй волны мирового музыкального авангарда, немец Карлхайнц Штокхаузен. Исходя из этих слов можно сказать, что творчество Лео Брауэра в гитарной среде – это «взрыв ядерной бомбы», которая открывает дверь в принципиально новую эпоху гитарной музыки – концептуальные жанры. Действительно, «Кубинские пейзажи» Лео Брауэра – первый гитарный квартет в XX в. – являются одним из первых примеров концептуального жанра и открывают перед исследователями несколько путей изучения:

- значения современных музыкальных систем в гитарной музыки;
- применения абсолютно новых исполнительских приёмов и средств выразительности;
- обращение к различным национальным фольклорным сюжетам.

**Актуальность** темы статьи обусловлена высокими художественными качествами трех «Кубинских пейзажей», их недостаточной изученностью в отечественной музыкальной науке, а также личной заинтересованностью автора работы в связи с их первым исполнением в Харькове, в концертных программах сезона 2009–2010 гг.

**Объект** исследования – гитарное искусство XX века, а его **предмет** – стилевые черты музыки Л. Брауэра, связанные в данном жанре с символичностью и картинностью.

**Цель** статьи – определить художественную концепцию, указывающую на цикличность трех «Кубинских пейзажей», через использование средств исполнительской выразительности, принципиально новые пути развития звука и интонации в гитарном искусстве XX в.

Если обратиться к историческим фактам, то действительно точно нельзя назвать композитора или конкретную эпоху, в которой был написан первый гитарный квартет, поскольку гитара приобрела академический статус сравнительно недавно в конце XX – начале XXI вв. Гитарный квартет Л. Брауэра «Кубинский пейзаж с дождем» (1957)

является первым образцом данного жанра в истории гитарной музыки<sup>1</sup>.

Скорей всего появление жанра гитарного квартета на Кубе не случайно. Мы знаем, что в латиноамериканских странах гитара является национальным символом, её можно услышать везде, как в концертном зале, так и за его пределами, на улицах, в ресторанах, набережных и т. д. Являясь участником национальных ансамблей, частью национального фольклора, гитара в этих странах существует в гитарных ансамблях, квартетах, оркестрах очень давно.

Творчество Брауэра включает огромное количество произведений для гитары и гитарных ансамблей (гитарный дуэт, квартет, оркестр).

Остановимся на двух квартетах, которые входят в цикл «Кубинских пейзажей»: для квартета гитар «Кубинский пейзаж с дождем», «Кубинский пейзаж с румбой» и для гитары соло «Кубинский пейзаж с колокольчиками».

Л. Брауэр начал свою композиторскую деятельность под влиянием современных композиторов-негитаристов, а также композиторов нововенской школы (Веберн, Шенберг, Берг) и композиторов первой и второй «волны» авангарда. Л. Брауэр первым из гитарных композиторов применил различные виды современных музыкальных систем: алеаторику и минимализм, при этом используя фольклор стран Латинской Америки, Африки и Кубы. К середине XX в. Л. Брауэр становится одной из важнейших фигур не только в современной гитарной музыке, но и в контексте развития всей мировой академической музыки.

Брауэр открыл принципиально новые пути развития гитарной музыки применяя:

---

<sup>1</sup> Позже были написаны «Андалузский концерт» для четырех гитар и симфонического оркестра Родриго (1969), «Concerto Iberica» Торробы (посвящено гитарному квартету Ромерос, 1976 г.), в 80-90-х – квартеты Роланда Диенса, Никиты Кошкина, Карло Доминикони и т.д. Даже этот неполный перечень произведений для квартета гитар дает нам повод сказать, что в конце XX – начале XXI веков гитарный квартет как жанр полностью сформировался в творчестве композиторов, пишущих для гитары. Можно предположить, что это лишь начало пути и дальнейшее движение будет осуществляться по направлению к возникновению «оркестра гитаристов». Первый опыт гитарного академического оркестра был осуществлен в Парижской консерватории (под управлением дирижера, композитора, гитариста Роланда Диенса).

- **различные специальные эффекты** (пиццикато Бартока, спирали, полиритмия, приготовленные гитары, перестроенные гитары и многое другое);

- **изменение звучания** (различные варианты перестройки гитары, применение фольклорных интонаций разных народов, применение приготовленных гитар и т. д.);

- **новые палитры звука** (имитации ударных инструментов представителей разных народов, имитации звуков природы, колоколов и т.д.);

- **картинность и символичность** использование картинности, пейзажности и колористики, цветозвучности в своих сочинениях, обращение к фольклору различных национальностей (Африка, Куба, Латино-американские страны).

Лео Брауэра можно охарактеризовать как первого композитора гитариста, чье творчество можно отнести к 1-й и 2-й волнам мирового музыкального авангарда, и наверное можно предположить что и к первой волне гитарного авангарда, согласно Шнайдеру. Этот отсчет, на мой взгляд, можно начать с произведения Брауэра *La Espiral Eterna* («Вечная спираль»).

«Мой стиль – это тот, который я сам назвал бы “арфо-гитарным”. Это – гитара-оркестр, где все элементы композиции близки оркестровым приемам, больше, чем тем приемам, что стали “клише” для гитары. Я всегда использую “гитару-арфу”, звучащую, резонансную. Я стараюсь избежать «ударной» или «мелодической» гитары. Четыре простые ноты дают мне предлог для сочинения больших размеров...

Мелодия во все времена была королевой музыки, но в настоящее время этого почему-то не происходит. Мой гармонический язык базируется на экстенсивном использовании спектра звука, – так же, как это делал и Равель и Дебюсси» [6].

**Композиционно-семантический анализ трех Кубинских пейзажей Лео Брауэра.** Касаясь творчества Брауэра, отмечу, что оно включает огромное количество произведений для гитары и гитарных ансамблей (гитарный дуэт, квартет, оркестр), а также произведений для симфонического оркестра и кино. Я остановлюсь лишь на двух квартетах и одном сольном произведении, которые входят в цикл «Кубинских пейзажей».

Стилистически раннее творчество Брауэра пропитано национальной ритмикой и кубинским колоритом, а его более поздние работы написаны в минималистическом ключе. Во всех трех сочинениях эти две стилевые тенденции объединены.

«Кубинский пейзаж с дождем» – это пьеса для четырёх гитар, которая с помощью специальных эффектов имитирует звуки шторма в тропическом лесу. Первым исполнением дирижировал сам **Л. Брауэр**, исполнителями были **Robert Beer, John Draper, Carl Ljungstrom** и **Steven Patterson**.

Это произведение интересно с разных точек зрения:

Во-первых, с точки зрения **формообразования**. Номинально форма состоит из пяти разделов: условно: **A-B-C-D-A1**, каждый из которых, постепенно развиваясь, приводит нас к кульминации в разделе **D**. То есть явно видны черты объединения свободной композиции с обрамлением (арка **A-A1**).

Во-вторых, это произведение интересно с точки зрения содержания.

Так, раздел **A Moderato** – начало произведения вступление, которое ярко рисует картину таинственного тропического леса утром. Это томление изображено путем взятия по одной ноте у каждого из инструментов. Затем в плавном движении появляются ритмико-колористические интонации, которые сливаются воедино.

В следующем разделе **B Poco piu mosso** происходит смена фактуры, словно прерывается ясное утро и начинается легкий тропический ветерок с дождем. В фактуре это выражено тремоло у первых двух гитар (яркая имитация капель дождя), в тоже время в аккомпанементе непрерывным движением шестнадцатых имитируются порывы ветра.

Раздел **C Piu mosso Legato(sul tasto ad libitum)** – я условно обозначил бы «затишье перед бурей». Композитор использует эффект наложения залигованных восьмых, которые создают эффект «хождения туч». Внутри этого раздела в точке золотого сечения находится эпизод **Poco staccato**, написанный в неоклассическом стиле (имитация канона).

Раздел **D Piu presto possibile** – это кульминация произведения, которая вырастает из витка спирали, имитирующего разгар шторма от *pp*

до *f* прерывающегося подразделом *Agitato La pizz Bartok* – кульминационная точка всего произведения (имитация града).

Наконец, *All Coda moderato* – это заключительный раздел сочинения, в которой возникает своеобразная арка с началом: шторм кончился.

На наш взгляд, актуальностью этого сочинения является не только разговор о форме и национальных фольклорных интонациях, но и огромное разнообразие и красочность гитарных и не только гитарных приёмов, причем некоторые из которых исполняются на гитаре впервые! Техника является еще одной важной особенностью этого произведения.

1. Здесь Брауэр первым из кубинских композиторов использует алеторическую и минималистическую техники музыкального письма.

2. Впервые им применен прием пиццикато Б. Бартока (из «Музыки для струнных, ударных и челесты»). Считаю важным отметить, что в гитарной музыке подобный прием записывают как *slap*, но Лео Брауэр обозначает именно как пиццикато Бартока (что, возможно, указывает на академическую традицию, к которой примыкает Брауэр).

The image shows a musical score for guitar, divided into two sections. The first section is marked 'Agitato' and 'Bartok pizz. irregolare' with a tempo of 30-25. The second section is marked 'Bartok pizz. a nat.' with a 'rall.' instruction and a tempo of 3-5. The score consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf* and the instruction 'rallentando'. The third staff has a dynamic marking of *mp* and the instruction 'rallentando'. The fourth staff has a dynamic marking of *p* and the instruction 'rallentando'. The score ends with a *pp* marking.

### 3. Также среди приемов появляются тремоло, спирали Брауэра



и различные имитации (звуков природы Гаваны).

Все это делает данное сочинение одним из ярчайших колористических произведений и дает нам повод предположить, что Брауэр рассматривал звучность гитары, образно говоря, не только в цветах, но и в тонах и различных оттенках.

«Кубинский пейзаж с Румбой» – это произведение для квартета приготовленных гитар (1985), то есть через 20 лет). Тем не менее, и в данном произведении композитор использует алеаторическую и минималистическую техники.

Необходимо начать с того, что произведение написано для приготовленных гитар. Подобно фортепиано, когда на струны рояля кладут лист бумаги или треугольник или какой либо предмет, в приготовленной гитаре используют деревянные палочки или спички, вставленные между струн (впервые приготовленные гитары появились в музыке американского композитора **Andreu Yorka**, которые использовал прищепки).

«Кубинский пейзаж с Румбой» – это произведение, в котором воплощен национальный колорит Гаваны, потому что румба является национальным танцем Кубы. С помощью специальных эффектов на приготовленных гитарах автор имитирует звуки всевозможных ударных инструментов, насыщая румбу огромным разнообразием ритмов, которые, накладываясь друг на друга, образуют полиметрию. Брауэ-

эр применяет огромное разнообразие приёмов – пиццикаго Бартока, флажолеты, различные имитации народных латиноамериканских инструментов, разнообразные ритмо-формулы и поразительные динамические контрасты.

Два больших раздела произведения по-разному представляют румбу.

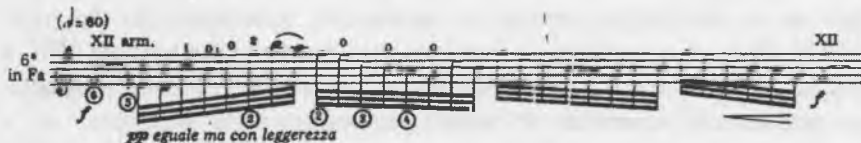
В первом разделе словно витает дух самого танца: Кубинские ударники как ритмические запевалы воспроизводят ритм еще не начавшегося танца. Танцевальность в непосредственном выражении Румбы начинается со второго раздела. Танец, который звучит в динамике от *pp-ff-ppp*, то есть в конце танец растворяется как воспоминание о чем-то былом, давно забытом.

«Кубинский пейзаж с колокольчиками» – написан для гитары соло. Произведение, которое рисует картину магического ритуала.

Это произведение также интересно с точки зрения формы и содержания.

Форма состоит из четырех разделов (A- B- D- C )

раздел *A* – это своего рода подготовка к ритуалу (медитация).



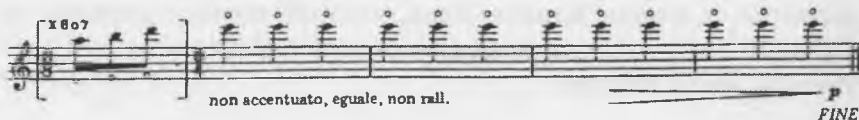
раздел *B* – это начало самого ритуала (токката).



раздел *D* – это приношение в жертву ради благой цели (злое скерцо), кульминация всего произведения, произношение магических заклинаний.



раздел С – это завершение ритуала, надежда есть! (медитация)



Как и в двух других «Пейзажах...» Л. Брауэр использует разнообразное количество приёмов: пиццикато, разгиадо, имитацию ударных инструментов, флажолеты и многое другое.

### Символизм и картинность в «Кубинских пейзажах» Лео Брауэра

На мой взгляд, цикл «Кубинских пейзажей» Лео Брауэра интересен также целиком, с точки зрения символики и картинности. *Символизм* – (от фр. *Symbolisme*) – одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870–80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX вв., прежде всего в самой Франции, Бельгии и России. Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Их экспериментаторский характер, стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образцом для большинства современных направлений искусства.

С моей точки зрения эти три произведения композитор не зря мыслит как цикл, потому что в каждом из пейзажей проявляется символичность и картинность.

#### Символичность<sup>2</sup>:

- таинственный тропический лес – символ жизни.
- кубинский национальный танец румба – символ духа Гаваны (молодость).

<sup>2</sup> **Символ** (греч. *symbolon* – признак, примета, пароль, эмблема) — знак, который связан с обозначаемой им предметностью так, что смысл знака и его предмет представлены только самим знаком и раскрываются лишь через его интерпретацию.

- таинственный ритуал с колокольчиками — символ смерти.

**Жизнь — Молодость — Смерть**  
**Лес — Румба — Ритуал**

Из сравнения можно обнаружить удивительную смысловую конструктивную и концептуальную арочную связь в цикле:

**рождение – молодость – смерть**

Можно предположить, что именно в данном конкретном порядке, а именно – «Кубинский пейзаж с дождем» – «Кубинский пейзаж с Румбой» – «Кубинский пейзаж с колокольчиками» – и следует исполнять данные сочинения. Тогда прослеживается смысл цикла всех трех пейзажей – это цикл жизни человека от самого рождения до смерти.

**Картинность.** Жанровое имя «пейзаж» (фр. *Paysage*, от *pays* – страна, местность в живописи и фотоискусстве) – это тип картины, изображающий природу или какую-либо местность – лес, поле, горы, роща, деревня, город и т.д. Данное понятие «Пейзаж» подчеркивает тип мышления композитора, он видит и воспринимает свои произведения как картины, что в свою очередь, указывает в его сочинениях на определенный запрограммированный или заложенный смысл (концепцию).

Нередко перечисляя жанры искусства, пейзаж упоминают на одном из последних мест. Пейзажу придают, порой второстепенную роль по отношению к сюжету картины. Такая точка зрения, соответствующая старинным представлениям, кажется, по меньшей мере, наивной. В наше время беспокойных раздумий о кризисе во взаимоотношениях человека и природы, поисков путей сближения цивилизации и окружающей среды пейзажное искусство предстает зачастую мудрым учителем. В произведениях минувших эпох, в лучших полотнах современности оно демонстрирует, как входит природа в человеческое сознание, претворяясь в символ, лирическое раздумье или тревожное предупреждение.

Опираясь на собственный исполнительский опыт, выскажем предположение, что Л.Брауэр имел ввиду следующие картины.

1. «Кубинский пейзаж с дождем» – картина тропического леса во время шторма сравнение с картинами Айвазовского.

2. «Кубинский пейзаж с румбой» – картина кубинских музыкантов и танцующей пары картины кубинских художников XX – XXI в., художников-кубистов П. Пикассо, С. Дали и др.

3. «Кубинский пейзаж с колокольчиками» – картина магического ритуала наскальная живопись, древних племен Африки, Кубы и Латинской Америки.

В «Кубинских пейзажах» Л. Брауэр проявил себя не только гениальным композитором, философом, мыслителем, но и в какой-то степени хорошим художником который рисует свои картины, наполняя их различными гаммами и оттенками, формами и содержанием, тенями и светотенями, символами и т. д. Если проводить сравнение творчества Л. Брауэра с другими гитарными композиторами, то можно с уверенностью сказать что он единственный в своем роде композитор, который применил принципиально новые музыкальные системы и выработал абсолютно новые принципы музыкального языка и средств музыкальной выразительности.

**ВЫВОДЫ.** Предложенная систематизация авторских концепций пейзажной программности позволяет обосновать тот факт, что *гитарный квартет как жанр* в музыке Л. Брауэра сформировался на основе *синтеза* двух отдельных сформировавшихся принципов программности и символики. Будучи первым из гитарных композиторов, Л. Брауэр применил современные ему музыкальные системы, прибавив к ним множество афро-кубинских интонаций, создав, таким образом, *синтез* разнообразных национальных стилей. В этом случае можно предположить, что Л. Брауэр уже в середине XX в. выходит далеко за рамки общепринятой жанровой стилистики в области гитарной музыки и подготовил, таким образом, появление такого феномена композиторской практики эпохи постмодернизма, как «*метастиль*».

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бетанкурт Р. Короткая встреча с Брауэром / Р. Бетанкурт. – 1997 – 143 с.
2. Дэйли Энди. Лео Брауэр / Э. Дейли – 2002. – 138 с.
3. Иванников Т. Соната для гитары соло Лео Брауэра проблемы исполнительской интерпретации / Т. Иванников. – Донецк, 2005.
4. Холопов Н. Ю. Новые парадигмы музыкального мышления XX века [электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов. – Режим доступа : [<http://www.kholopov.ru/prdgm.html>].
5. Шнайдер Д. II золотой век гитары [электронный ресурс] / Д. Шнайдер. – <http://www.classic-music.ru/gitara.html>.

6. *Brouwer Leo. By Andy Daly [электронный ресурс] / L. Brouwer – Режим доступа : [http://abateguitar.narod.ru/A\\_g\\_article1\\_2.htm](http://abateguitar.narod.ru/A_g_article1_2.htm) ; <http://www.musicweb-international.com/brouwer/#ixzz0qAdUvPGC>].*

7. *Afro Cuban Composer, Guitarist & Conductor Founder & Director, Orquesta Cordoba [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chevalierdesaint-georges.homestead.com/brouwer.html>.*

8. *The World's Leading Classical Music Label / by Leo Brouwer – режим доступа: [[http://www.naxos.com/person/Leo\\_Brouwer\\_27105/27105.html](http://www.naxos.com/person/Leo_Brouwer_27105/27105.html)].*

**БРАГИН Андрей. «КУБИНСКИЕ ПЕЙЗАЖИ» ЛЕО БРАУЭРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРА В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА.** Предложено обобщение стилевых особенностей, техники письма и новых исполнительских приёмов в «Кубинских пейзажах» Лео Брауэра.

**Ключевые слова:** стиль, программность, концептуальный жанр, семантика, символизм, синтез, метастиль.

**БРАГІН Андрій. «КУБІНСЬКІ ПЕЙЗАЖІ» ЛЕО БРАУЕРА ЯК ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРУ У ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ.** Запропоновано узагальнення стилевих особливостей, техніки письма та нових виконавських прийомів в «Кубинських пейзажах» Лео Брауера.

**Ключові слова:** стиль, програмність, концептуальний жанр, семантика, синтез, метастиль.

**BRAGIN Andrey. «CUBAN LANDSCAPES» AS AN IMPLEMENTATION OF CONCEPTUAL GENRE IN GUITAR MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY.** A generalization of the stylistic features, technical writing and performing new techniques in the “Cuban landscapes” by Leo Brouwer is introduced.

**Keywords:** style, program, conceptual genre, semantics, symbolism, synthesis, metastil.

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НИКА» ЛЕО БРАУЭРА

«Ника»<sup>1</sup> In Memoriam Toru Takemitsu Л. Брауэра, избранная в качестве **объекта** исследования, представляет особый интерес, так как часто исполняется в концертных программах, и при этом не была подвержена анализу в отечественных музыковедческих работах. Целью данной работы является обоснование собственного понимания композиторского замысла посредством всестороннего анализа сочинения в контексте характеристики особенностей композиторского стиля.

Исследуемое произведение относится к третьему и наиболее продуктивному творческому этапу Лео Брауэра – неоромантическому [8], и характеризуется возвращением к афро-кубинским корням, смешанным с элементами атональности, традиционной формы, программности и минимализма. «После тридцати лет атональности и алеаторики я чувствую, что пришло время расслабиться и насладиться музыкой сполна» [8]. Своим творческим лозунгом композитор объявляет стремление к большей чувственности, теплоте, усилению коммуникации со слушателем, возвращению к национальным истокам. «С 1971 года я начал снова знакомиться старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, каденциями, хорами Баха» [8].

Написана «Ника» была в Кордобе (Испания) в 1996 г. для известного гитариста Шин-Ичи Фукуды и посвящена памяти безвременно ушедшего друга автора – японского композитора Тору Такемицу<sup>2</sup>. В произведении отображены все изложенные выше наиболее характерные черты неоромантического периода.

Для понимания **авторского (композиторского) замысла** «Ника In Memoriam Toru Takemitsu» (Элегия памяти Тору Такемицу) Л. Брауэра первоначальным импульсом может стать ведущий жанровый принцип, «подсказанный» в самом наименовании произведения. В нем

<sup>1</sup> Ника – японский эквивалент английскому слову «elegy» (элегия).

<sup>2</sup> Мировая премьера состоялась в 1997 году 31 января в Kioi Hall (Токио) в концерте Шин-Ичи Фукуды.

программно «закодированы» сразу несколько смыслов – **стилевые установки и композиционные идеи**.

По определению В. Г. Москаленко композиторский замысел существует одновременно в трех ипостасях: реальный, условно реальный и гипотетический. Как известно, Л. Брауэра долгие годы связывала тесная дружба с японским композитором Тору Такемицу, и данное сочинение было написано вскоре после смерти друга. Ника – значит «элегия» или «скорбная песнь». По всему тексту крайне детально написано большое количество комментариев с указанием не только характеристик звучания и характера исполнения, но и особенностей образной сферы. Более того, в конце произведения приведены авторские комментарии, призванные помочь любому исполнителю проникнуть в композиторский замысел. Выше перечисленное, по мнению доктора искусствоведения В. Г. Москаленко, следует отнести к так называемому *реальному композиторскому замыслу*. Таким образом, название и нотация, сделанная Лео Брауэром, указывает на первичные жанровые признаки материала и характер исполнения. На этом тезисе следует заострить внимание, так как он является ключевым, на взгляд автора, в понимании композиторского замысла.

Можно предположить, что изобилие автоцитат и аллюзий призвано конкретизировать жизненный прообраз сочинения – желание композитора посредством музыки *запечатлеть светлый образ безвременно ушедшего друга* – это является *условно реальным композиторским замыслом*.

С точки зрения автора, *гипотетический композиторский замысел* состоит в найденных при исследовании *параллелях между творчеством друзей*. Личность Брауэра, в этом контексте, предстает в цитировании «Болгарской темы»<sup>3</sup>, которая очень нравилась Такемицу, а образ японского композитора, в свою очередь, – в аллюзии на его пьесу «Rain sketch II – памяти Оливье Мессиаана».

Музыкальный язык композитора и подобного рода насыщение музыкального произведения цитатами и аллюзиями относит сочинение к **полистилистике** и дает повод определить форму пьесы как **кол-**

<sup>3</sup> Впервые эта тема появляется у Брауэра в «Трех зарисовках» (1959), а позднее цитируется наряду с Хикой в Восьмом этюде из цикла «Простые этюды» (1959-1961) и «Волосовском концерте» (1997)

**лаж.** *Полистилистика*<sup>4</sup> – понятие, введенное А. Шнитке в 1972 году для обозначения современного явления в музыке, при котором в рамках одного произведения намеренно сочетаются элементы различных стилей [7].

В тоже время, согласно типологии Л. Березовчук, предложенной в работе «О типологии межкультурных взаимодействий в музыке», виды «чужого слова» определяются двумя разными способами включения иностилевых элементов в современное произведение. Этими способами являются *введение* и *воссоздание*. В первом случае композитор «вводит в свое произведение какие-либо элементы знакомой музыки или ее фрагмент в достаточно обособленном виде» [1, с. 176], то есть иноматериал, в новом тексте, воспроизводится с той или иной степенью точности. По мнению исследователя, на введении основаны такие виды межкультурных взаимодействий как *цитата* и *коллаж*. **Коллаж** (от фр. – *coller*, чтобы склеить) прием работы в **изобразительном искусстве**, основанный на намеренном чередовании различных форм, материалов, тем и сюжетов с целью создания нового целого.

В процессе более детального анализа произведения были выявлены элементы, указывающие на некоторые черты новаторски трактованной вариационной формы. Говоря о современном воплощении вариаций, В. Задерацкий указывает, что «в основе строения вариационной формы лежит систематическое обновление многократно повторяемого структурного инварианта, выступающего в роли центрального элемента формы. Последний может быть выражен либо в значении темы, либо в виде скрытой структуры с конструктивно-ведущей функцией. В генезисе вариаций лежит принцип многофазного строения и общее тяготение формы к экстенсивности» [2].

---

<sup>4</sup> «Говоря о полистилистике, я подразумеваю не только коллажную «волну» современной музыкальной моды, но и более тонкие приемы использования элементов чужого стиля. Здесь необходимо разграничить два противоположных принципа: принцип цитирования и принцип аллюзии. *Принцип цитирования* проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами. *Принцип аллюзии* проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но, не переступая ее» – А. Шнитке [7].

Наряду с этим, Лео Брауэр применяет свою «любимую арочную конструкцию» [8], что также является формообразующим принципом в данном произведении.

Привлекает внимание особенный гитарный колорит в этом произведении. Чудесное звучание достигнуто путем преобразования традиционного строя гитары – вторая струна спускается до звука си бемоль, а пятая – спускается до соль.

В опоре на стабильные для данного музыкального произведения формообразующие средства, у автора исследования сформировались собственные представления о выразительных возможностях конкретного музыкального материала и, на основе этого – *интерпретационная версия*.

Выше форма сочинения (сфера реализации *композиционной идеи*) была определена как коллажная композиция с чертами арочной репризной трехчастности и, одновременно, с переосмысленными чертами вариационной формы. В исследовании о музыкальной форме XX века Т. Кюрегян вводит понятие *темы-сюжета*, которое трактует в качестве обобщенного, универсального значения *темы*, объективно встроенной в форму [4, с. 272]. Тема-сюжет представляет собой «общую структурно-смысловую траекторию, по которой движется материал» [4, с. 277], некую «"выжимку", вбирающую информацию и интонационно-семантического, и структурного свойства» [4, с.273]. Важнейшим слагаемым темы-сюжета Т. Кюрегян считает композиторскую конструктивную идею. Тема-сюжет в условиях вариационной формы является основой, предметом повествования, но не отождествляется с повествованием во всей его полноте.

Именно такой тип темы, становится основой вариационного развития в сочинении Л. Брауэра. В 3-х начальных тактах Элегии композитор излагает тему, которая является носителем на семантическом уровне *музыкальной идеи* состоящую из 2-х элементов: первый – гармонический, область объективного – это символ смерти, напоминающий похоронный перезвон. На этот вывод наталкивает применяемый колористический прием (применение натуральных флажолетов), имитирующий колокольный звон, а также интонационное соотношение акцентированных звуков разложенного аккорда с нисходящим тритонном в конце; второй – мелодический, область субъективного – пере-

дает состояние скорби и печали по поводу смерти друга. Достигается использованием ламентозных интонаций: нисходящие б.2 и м.3.

Пример № 1

Тема-сюжет

Эпизод А (Andante) является первой вариацией цикла и развивает первый элемент темы идею смерти, как объективного, неизбежного, имеющую четко обозначенную композитором в комментариях программу, реализованную путем специфической графической записи, где пустое пространство между тактами расшифровывается автором как «обратный отчет до смерти»:

Пример №2

1-я вариация «Обратный отсчет до смерти»

Формой изложения является изменение первоначальной последовательности звуков путем их постепенного отсечения и представляет собой особый прием, который уходит корнями в языкознание, где он получил название *логогрифа*. Значение этого термина связано с греческими корнями *logos* (слово), *griphos* (загадка) и *grifos* (сеть). Логогриф представляет собой род шарады, для решения которой нужно образовывать новые слова путем выбрасывания отдельных слогов или букв.

В XX веке, когда особую актуальность приобрели конструктивные и числовые параметры устройства звуковой материи, данный прием проник и в музыкальное искусство, и в первую очередь – в новаторские произведения композиторов-авангардистов [6]. Тем самым музыка первой вариации передает картину последних мгновений жизни Тору Такемицу – ретроспективный взгляд в прошлое. Последняя интонация нисходящей кварты, подчеркнутая специфическим способом звукоизвлечения – пиццикато с последующей цезурой имитируют «последний вздох».

В первом такте раздела В (вторая вариация) Лео Брауэр продолжает варьирование первого элемента темы классическими приемами: меняется тональная окраска, появляется дорийское ладовое наклонение, фактура трансформируется в аккордовую. Подобный характер изложения, а также размеренный четырех дольный метр, отсылает нас к жанру «Паваны»<sup>5</sup>. В связи с этим можно говорить о жанровом обновлении материала. В. Холопова в «Формах музыкальных произведений» называет такие вариации жанрово-характерными (то есть не только варьируется жанр темы, но в каждой вариации это создает новый, яркий характер-образ) [7]. Как и в предыдущей вариации, методом развития музыкального материала выбран логогриф.

---

<sup>5</sup> Павана (испан. и итал. *pavana*) – старинный танец, характерны четкость строения, нередко квадратность метроритмической структуры, преимущественно аккордовое изложение, медленный темп.

Пример 3.

2-ая вариация

На стыке второй и третьей вариации вновь возвращается основополагающая тема. Она подверглась небольшому варьированию – изменен порядок следования звуков в арпеджио; во втором элементе появляется восходящая секунда – интонация вопроса, ожидания.

Пример 4.

Раздел С – второе проведение темы

Как ответ звучит новая тема-протест из третьей вариации – два стремительных пассажа в динамике форте (второй расширенный) прерываются переосмысленной интонацией «вздоха» из второго элемента начальной темы. Она становится носителем активного, требовательного начала, утрачивая черты ламентозности.

Пример 5.

Тема «протест»

Накопленная энергия находит выход в эпизоде D – бурном, темпераментном, насыщенном чисто «брауэрской» ритмикой, корнями уходящей в афро-кубинскую ритуальную музыку.

Пример 6.

Эпизод D

Этот музыкальный материал подготавливает появление автоцитаты – так называемой «болгарской темы»:

Пример 7.

Автоцитата – «болгарская» тема

Третья вариация дана с репризой, и её можно считать началом среднего раздела, усматривая черты трехчастности в закономерности развития драматургии произведения, тем самым, усложняя форму.

Основанная на ритмо-интонациях «болгарской» темы, четвертая вариация логически продолжает видоизменение образной сферы «среднего раздела». При гармонически обновлении она неизменно сохраняет пульсацию, эпизодически включая в себя «интонацию плача», которая возвращается в последнем такте вариации к своему исходному характеру.

Пример 8.

Четвертая вариация



Следующая вариация основана на аллюзии собственной пьесы «Хвала танцу» перемежаясь с варьированием второго элемента темы, который приобрел ритмоформулу и динамику «болгарской» темы.

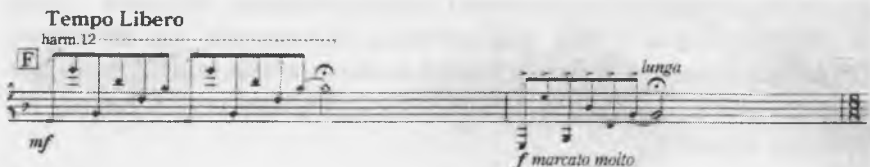
Пример 9. Аллюзия на пьесу Л. Браура «Хвала танцу» – пятая вариация



Ярко контрастная пятая вариация готовится (в разделе F, Tempo Libero) возвратом темы-символа смерти, которая проходит «красной нитью» сквозь все сочинения, и дается в новом варианте: меняются местами такты, штрих указывается как marcato molto, динамика форте, опускается ламентозная интонация, т. е. происходит трансформация образной сферы с «перезвона» на «набат».

Пример 10.

Раздел F



Темп и атмосфера в новой вариации отправляет нас к фортепианной пьесе Тору Такемицу «Rain Sketch II». Эта аллюзия погружает слушателя в сферу лирического, светлого, безмятежного образа, который написан в «любимом Такемицу лидийском ладу»<sup>6</sup> и имеет жанровые характеристики ноктюрна. Вновь используется ведущий для медленных вариаций Элегии принцип изложения – логогриф.

Пример 11. Аллюзия на пьесу Тору Такемицу «Rain Sketch II»



В идиллию резко врывается тема колокольного перезвона-набата (эпизод G) достигшая своего эмоционального и драматургического апогея (должна быть исполнена по нотации композитора штрихом *marcatissimo* на предельной для гитары динамике – *fortissimo*). Последующая, идущая без цезуры, репетиция тонического звука (с *pp* на *molto cresc.* e *accel*) переводит тему «смерти» в тему-протест из третьей вариации. Таким образом, композитор замыкает средний раздел приемом арочной конструкции.

Пример 12. Тема колокольного перезвона-набата



Окончательное умиротворение наступает в заключительной, седьмой вариации (Andante), содержащей черты колыбельной: мягкие, светлые интонации, повторение одного мотива, использование композитором таких характеристик звучания, как *legatissimo*, *dolce*, *dol-*

<sup>6</sup> Высказывание принадлежит Г. Девайну

cissimo с указанием тембровой краски *sul tasto* – на грифе, что придаст звучанию гитары теплоту и насыщенность средними обертонами. Схожесть в принципах композиторского письма и изложения фактуры с первыми двумя вариациями позволяет говорить о второй тематической арке.

Пример 13.

Седьмая вариация



Небольшая «кода» обозначенная композитором «*come prima*» органично включает в себя элементы первой вариации и колокольного перезвона, таким образом, образуется третья, внешняя арочная конструкция, что придает всему сложному по форме произведению целостность и устойчивость.

Пример 14.

Соме прима



#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов*. / Л. Березовчук – Л., 1979. – С.164-181
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. / В. Задерацкий – М. : Музыка. – Вып. 1.– 1995. – 544 с.
3. Корыханова Н. П. Интерпретация музыки. / Н. П. Корыханова – Л. : Музыка, 1979 – 208 с.
4. Кюрегян Т. Музыкальная форма / Т. Кюрегян // *Теория современной композиции: Аcaademia XXI / Учебное пособие*. – М. : Музыка, 2005. – С. 266-312.

5. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи музыки XVII-XX вв. : учебное пособие / А. Кудряшов. – С.-Пб. : ЛАНЬ, 2006. – 432 с.

6. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору / В. Г. Москаленко // Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 21. – К., 2002. – С. 10-17.

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.

8. Cooper, C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *Classical guitar*. – London, 1985.–Vol.3.–№ 10.– P. 13–17.

**ИВАННИКОВ Владимир. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НИКА» ЛЕО БРАУЭРА.** Предпринимается попытка обобщения информации о произведении Л. Брауэра в целом, а также представлено собственное понимание художественного замысла одного из популярных, но при этом малоизученных его сочинений. Основное внимание уделено анализу формы произведения и композиторской техники.

**Ключевые слова:** композиционная идея, замысел, стилевая установка, полистилистика, коллажная композиция

**ИВАННИКОВ Володимир. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «НІКА» ЛЕО БРАУЕРА.** Здійснюється спроба узагальнення інформації про твір Л. Брауера «Ніка» в цілому, а також надано власне розуміння художнього замислу одного з найпопулярніших, але при цьому мало досліджених його творів. Головна увага приділяється аналізу форми п'єси та композиторській техніці.

**Ключові слова:** композиційна ідея, задум, стильова установка, полістилістика, колажна композиція.

**IVANNIKOV Vladimir. SOME ASPECTS OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF «NIKA» BY LEO BROUWER.** The author tries to summarize the information of L. Brouwer's "Nika" in general and gives the self understanding of an artistic idea of one of the most famous but insufficiently explored piece. The general attention is to the analysis of the work's form and the composer's technique devoted.

**Keywords:** compositional idea, concept, stylistic direction, polystylistic, collage composition.

**СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА  
(НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО)**

Целью статьи является рассмотрение индивидуально-стилевых особенностей гитарных композиций Л. Брауэра с точки зрения исполнительских проблем, что в концентрированном виде отражено в Сонате для гитары соло. Предметом изучения выступает фактурно-стилевой комплекс анализируемого произведения, а также версии его исполнительского претворения у Дж. Брима, А. Дезидерио, М. Дылла.

Творчество и исполнительство Л. Брауэра лишь в последнее время становится предметом специального изучения в академической гитаристике, преимущественно, зарубежной [2; 3; 4; 5; 6;7]. В данном же аспекте – с точки зрения претворения специфики и универсальных качеств гитарного письма – его крупные сочинения, в т.ч. и Соната, изучены мало.

Соната, посвященная английскому гитаристу Джулиану Бриму, написана в 1990 г. и входит в концертный репертуар многих известных музыкантов. Эффектное и виртуозное произведение требует от исполнителя высокой технической оснащенности. Поэтому Соната включается в список обязательных или рекомендуемых произведений, исполняемых в программах многих престижных конкурсов: Международный гитарный конкурс (Александрия, Италия), Международный гитарный конкурс «Силезская осень» (Тыхы, Польша), Международный гитарный конкурс имени Карла Шейдта (Вена, Австрия) и др.

Для понимания композиторского замысла Сонаты Л. Брауэра первоначальным импульсом может стать жанровая основа произведения, которая заложена в программных названиях частей. В них можно выявить сразу несколько смыслов – стиливые установки и композиционные идеи. Соната состоит из трех частей, каждая из которых сопровождается названием с точно сформулированной жанровой и стиливой программой: 1-я часть – «*Fandangos y Boleros*», 2-я часть – «*Sarabanda de Scriabin*» и 3-я часть – «*La Toccata de Pasquini*». И если название первой части указывает на первичные жанровые признаки, ритмическую основу и характер исполнения, то остальные кроме

жанровых указаний содержат стилевые установки – посвящение русскому композитору XX в. А. Скрябину и итальянскому композитору XVII в. Б. Паскуини.

Традиционная трехчастность цикла реализует идеи действовани-я – медитации – игры и воплощает в наиболее обобщенном виде драматическое и лирическое начала. Но композиторское решение это-го цикла далеко от классического эталона. Соната как жанр в целом не является титульной разновидностью творчества Л. Брауэра-компо-зитора (у него их всего две – данная и для виолончели соло, созданная еще в 1960 г.).

При более детальном рассмотрении жанровой модели данной Со-наты можно выявить некоторые весьма значимые черты жанра сю-иты. «Ослабленную» сонатность можно назвать главной жанровой особенностью этого произведения, что отражает общую тенденцию жанрового синтеза в музыке конца XIX – XX вв. Возврат к сюитности в рамках в целом сонатной циклической композиции был обусловлен большей свободой и гибкостью сюитного жанра, тем более, что в сю-ите легче реализуется принцип программности, мало характерный для «строгой» сонаты.

Темповое соотношение частей в Сонате Л. Брауэра корреспон-дирует с сюитным подтекстом композиции. Медленное, импровиза-ционное вступление к первой части (фанданго), за которым следует основной раздел первой части уже в подвижном темпе (болеро), ри-туальность медленной, замирающей второй части (сарабанда), и в за-вершении цикла блестящий, виртуозный финал (токката). Схемати-чески соотношение темпов в сонате можно изобразить так:

1-ая часть		2-ая часть	3-я часть
<i>Fandangos</i>	<i>Boleros</i>	<b>Sarabanda</b>	<b>Toccata</b>
<i>(Preambulo)</i>	<i>(Alla Danza)</i>		
Lento;	Allegretto;	Sarabanda;	Allegro Vivace;
♩ = 56...60	♩ = 88...100	♩ = 60...69	♩ = 88...96

Таким образом, соотношение темпов данного сонатного цикла полностью соответствует сюитному жанру. Кроме того, подтвержде-нием двойственности жанровой модели этого произведения служат программные названия каждой из частей, которые лишней раз гово-

рят о присутствии черт танцевальной сюиты: 1-я часть – «Fandangos (аналог прелюдии) у Boleros (аналог алеманды)», 2-я часть – «Sara-banda de Scriabin» (собственно сарабанда) и 3-я часть – «La Toccata de Pasquini» (аналог жиги).

Явные признаки сюитности барочно-танцевального типа сочетаются в Сонате с логикой сонатно-циклического становления. Прежде всего – это наличие сквозной лейт-темы, появляющейся впервые в «Фанданго» (7 т., авторская ремарка “ritmico e mosso”<sup>1</sup>). Эта тема (фактически лейт-мотив) пронизывает фактуру всей 2-ой части, в которой она является основной (5-6, 9-10 тт. и т.д.). В 3-й части тема варьируется. Автор меняет всего лишь одну ноту, чем меняет общий тон этой темы во всей третьей части. Постепенно, двигаясь к коде, лейттематизм отесняет основные темы третьей части. Перед репризой она приобретает черты цитаты, достигая в данной точке наибольшего напряжения (98–99, 102 тт.).

Область драматического раскрыта в первой части Сонаты, где обычно в условиях динамичной сонатной формы противодействуют активная главная и лирическая побочная темы. Л. Брауэр преподносит здесь драматическое «соперничество» двух жанровых сфер из одной этнической группы танцев – испанское болеро и фанданго. По природе эти танцы обладают разными характерами образности. Фанданго – любовная парная пантомима и болеро – горделивый парный танец. Черты обоих танцев проявляются на протяжении всей части, несмотря на то, что автор достаточно четко проводит границу между ними, отдавая предпочтение в развернутом вступлении жанру фанданго, а в экспозиции – болеро. Так, интонационный материал *Preambulo* «про-растает» в дальнейшем в разработке, приобретая при этом более четкие танцевальные ритмо-формулы.

В композиционном отношении первую часть можно достаточно условно уподобить сонатной форме, что схематически выглядит следующим образом:

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на нотный текст даны по изданию: Brouwer L. A Julian Bream Sonata para guitarra sola / L. Brouwer // Deposito Legal : M. 7111 – 1992. – I. S. B. N. : 84-7893-003-7.

Preambulo	Danza			Alla Danza	Coda
Вступление	Экспозиционный раздел		Разработка	Реприза	Кода
	Г.П.	П.П.	на материале П.П. и вступления	Г.П.	темы П.П., Г.П., вступления
т. 1 – 12	т. 29 – 41		т. 42 - 71	т.72 – 112	т.113 – 133

Но 1-я ч. не является «стандартным» сонатным *allegro*. Этому сопротивляется характер экспонирования и развития тематического материала, подчиненный чрезвычайно популярному в гитарном музицировании приему варьирования. Обращает на себя внимание факт отсутствия в репризном разделе материала двух тем; побочная тема оказывается «оттесненной» в коду, обозначенную в нотном тексте соответствующей ремаркой самого автора – Coda. В музыке эта грань ощущается очень четко: здесь Л. Брауэр вводит стилистически чужеродный ей элемент – цитату из Шестой («Пасторальной») симфонии Л. ван Бетховена и повторяет еще дважды отдельно ее мелодическую линию, чтобы закрепить до-мажорное окончание этой части цикла (введение новой темы в коде сонатной формы – типично бетховенский прием). Авторская ремарка поясняет использование данного полистилистического приема: «*Beethoven visita al Padre Soler*».

Свой метод композиции в области тематизма Л. Брауэр излагает следующим образом: «Четыре ноты дают мне предтекст для написания произведений больших размеров» [2, с. 3]. В этом смысле первая страница текста Сонаты является «интонационным конспектом» всего цикла. Только в начальном мотиве пять нот си – до диез – фа – си бемоль – соль. К ним добавлен остро-диссонирующий ход на нисходящую большую септиму ре диез – ми. Из первого мотива впоследствии вырастет тема болеро, второй мотив на протяжении этой части Сонаты всегда будет отождествляться с темой вступления. Третий мотив соль диез – фа диез – фа диез – соль диез – ля диез – соль диез – си – соль диез (т.7) станет лейт-темой, объединяющей все три части этого цикла, таким образом, создавая арочные связи. Жанровую определенность они получают благодаря метро-ритмическим особенностям фанданго и болеро (с приметами испанского и кубинского вариантов).

Для исполнителя в этой части сонаты существенную роль играет не только процесс интонационного прорастания, но и драматургия темпов, метрических смен и острота остинатных ритмических рисунков. В фанданго – это трехдольный метр в размерах  $6/8$  и  $3/4$ , подвижный темп, свойственный андалузской разновидности этого танца пунктирный ритм. Для болеро – это трехдольный размер, умеренный темп плавного покачивания. Композитор стремится довольно точно указывать динамические, темповые и штриховые приемы игры в ремарках, включая даже продолжительность звучания частей и произведения в целом. Для ритмической работы композитора в 1-ой ч. показателен раздел «Danza», где в тактах 28 – 29 происходит смена размера с трех четвертей на шесть восьмых. Композитор группирует шестнадцатые по три ноты, а многочисленные синкопы и слигованные звуки «сбивают» слух на размер двенадцать шестнадцатых, после чего те же синкопы превращаются в обычные метрически сильные и относительно сильные доли.

Вторая часть «Sarabanda de Scriabin» реализует сразу два важнейших аспекта композиторского замысла. Подобно предыдущей части, основанной на испанских танцевальных жанрах и включающей приемы полистилистики, вторая часть раскрывает с другой стороны тот же авторский фактурно-тематический «сценарий».

Жанрово-интонационной основой становится на этот раз другой испанский танец – сарабанда. Причем Л. Брауэр обращается не к традиции подвижных, салонных ее разновидностей, а к наиболее распространенным видам погребально-церемониальных сарабанд с их сосредоточенными, эмоционально сдержанными состояниями. Очевидно, что в данном случае иного выбора быть и не могло: вторая часть сонаты по образному статусу является драматургическим центром в цикле. Характер скорбной лирики, траурного шествия, полностью соответствует мемориальному характеру этой части сонаты. Это – еще один из упоминавшихся выше важных аспектов композиторского замысла. Трагую музыку как мемориал, «посвящение памяти» А. Скрябина, Л. Брауэр с одной стороны прибегает к сарабанде как к жанру с соответствующей семантикой, а с другой стороны – к приему стилизации, «работы по модели». В то же время Л. Брауэр остается верен собственному, заявленному с самого начала лейт-ин-

тонационному комплексу. Из вступления к первой части сонаты сюда проникает трихордовая попевка на основе б.2 и м.3. Она становится основой интонационно-мелодического содержания музыки второй части (5–6, 9–10 тт. и т.д.).

Небольшая по объему вторая часть Сонаты композиционно соответствует трехчастной форме:

А	В	А1
тт. 1 – 22	тт. 23 – 37	тт. 38 – 52
<b>Орг.пункт F</b> -----		

В первом разделе проявляются все признаки жанра сарабанды – медленный темп, трехдольный метр (3/4), акцент на второй доле такта. Нижний слой фактуры, выполняющий роль аккомпанемента, состоит из чередования трех звуков (фа, соль, ля) но не подряд, а с переносами в диапазоне более двух октав. Неизменным по высоте остается лишь о.п. F. На него наслаиваются короткие мелодические мотивы, интонационно производные от основного тематического материала Сонаты. Но при этом весь музыкальный материал как бы встраивается в новую стилистическую среду. Суть ее заключается в том, что в основе этой части лежит доминантообразная диссонирующая гармония, т.н. «прометеев аккорд» (нонаккорд с расщепленной квинтой). У Л. Брауэра он строится in F – “фа – ля – до бемоль – до диэз – ми бемоль – соль”. Особенно четко он прослушивается во втором разделе, попадая из разряженной, почти «невесомой» фактуры в плотные аккорды (23-24, 25-26 тт.). Здесь практически все мелодические фразы встраиваются в аккордовую концепцию поздне-скрябинского типа, ничем ее не нарушая. Для исполнителей Л. Брауэр предусмотрел оригинальную перестройку шестой струны «ми» вверх на полтона, при которой фамажор «Сарабанды» звучит плотнее и напряженнее.

Третья часть – «La Toccata de Pasquini» представляет собой виртуозный финал, кульминацию всего произведения. Жанр токкаты наилучшим образом вписывается в концепцию финала брауэровской Сонаты. Для гитарного репертуара этот жанр сравнительно молодой. Токката получила распространение в оригинальной гитарной музыке только в XX в. (если не брать во внимание транскрипции лютневых

токкат, которые создавались еще в XVI в.). Л. Брауэр – первый гитарный композитор, который обратился к токкату в своем творчестве. За ним последовали Н. Кошкин, С. Ассад, Р. Диенс. В интерпретации Л. Брауэра этот жанр получает новые очертания, преломляясь сквозь призму уникального композиторского языка.

По своей природе токката виртуозна, ее задача – демонстрация технических возможностей игры. Посвящая свою токкату Б. Паскуини, Л. Брауэр не пытается стилизовать языковые особенности музыки того времени, а лишь воссоздает атмосферу токкатно-концертирующего барочного стиля. Сложные пассажи, арпеджио, репетиции с постоянно изменяющейся метрикой тактов требуют от исполнителя технической свободы и физической выносливости.

В качестве заключительной части сонатного цикла «Токката» по своей функции синтетична и содержит реминисценции предыдущих тем. Ее средний раздел возвращает нас к «Сарабанде», в рамках темы которой звучит и лейтмотив. В конце сокращенной репризы дана резкая остановка («пустой» такт), после чего следует цепь аккордовых арпеджио в духе барочной инструментальной фантазии. Кульминацией финала является последний пассаж, исполняемый в максимально быстром темпе (122–124 тт.).

Для анализа интерпретационных версий Сонаты Л. Брауэра необходимым условием является соотношение уртекста (композиторский нотный текст и его редакция, данная самим автором) и исполнительских стилизованных (реально-звуковых) версий, зафиксированных в аудиозаписях. По Е. Либерману [1, с. 190], есть несколько факторов, обеспечивающих постоянное увеличение количества вариантов композиторского (композиторско-редакторского) уртекста: актуальность, ценность музыкального произведения; постоянное появление современных исполнителей, которые вносят данное произведение в свой репертуар; возможность варьирования интерпретации во время каждого нового «живого» исполнения.

В данной статье уртекст Сонаты Л. Брауэра рассматривается в соотношении с исполнительскими текстами, представленными в версиях Дж. Брима, А. Дезидерио и М. Дылы – исполнителей, относящихся к разным школам и обладающих разными творческими кредо по отношению к своему инструменту.

Дж. Брим, которому автор посвятил Сонату, исполняет ее в собственной английской гитарной школе академической (классической) манере (запись EMI Classics, 1993). Суть этой манеры сводится к трактовке гитарного звукоизвлечения и звуковедения в духе широко понимаемой барочной аутентичности. Гитара в звуковом плане отождествляется с лютовым и клавишинным «щипковым» акустическим тембром с минимумом градаций в области звукового колорита, графичностью и четкостью фактурного рисунка голосов.

Придерживаясь этой манеры, Дж. Брим весь арсенал исполнительских средств – динамику, артикуляцию, агогику, штриховую технику – направляет на воссоздание рельефной, дискретной по звуковедению линейно-полифонической стороны фактурного письма, играющей в Сонате Л. Брауэра ведущую роль. Для отчетливости в показе рельефных тематических и дополняющих фоновых образований, которые у Л. Брауэра постоянно перетекают друг в друга на основе вариантной импровизационности, Дж. Брим позволяет себе более медленные, чем указано автором, темпы в быстрых крайних частях, особенно, в «Токкате».

В свободной артикуляционной манере, с обилием рубато Дж. Брим исполняет «Preambolo» к 1-ой ч. распространяя, хотя и в более сдержанном виде, этот ритмо-темповый прием и на изложение тем фанданго и болеро. Танцевальные темы для исполнителя характерны тем, что содержат типовые ритмоформулы, которые он стремится сохранить в неизменности, применяя рубато лишь в связках и переходах между ними, в пассажах, арпеджио и речитациях. Сарабанда в исполнении Дж. Брима, как представляется, более всего соответствует брауэровскому уртексту. Здесь в силу специфики «диагональной» фактуры, где господствует скрытое голосоведение, важен каждый звук, его отчетливость и связь с общим звуковым комплексом, что и зафиксировано автором в его редакторских ремарках.

Итальянский гитарист А. Дезидерио исполняет Сонату Л. Брауэра, трактуя ее музыку с собственных позиций (запись Frame, 1995). А. Дезидерио, как и Дж. Брим, принадлежит к аутентистам – направлению национальных гитарных школ, сложившихся в Европе и Латинской Америке ближе к концу XX в.. Однако «аутентизм» А. Дезидерио связан, в отличие от Дж. Брима, с итальянской традицией, где ведущую

роль играло уподобление гитары оркестру, в первую очередь, струнно-смычковой его группе. Легатная выразительность и «полетность» звучания инструмента отличает исполнение всех трех частей Сонаты Л. Брауэра в версии А. Дезидерио.

Как представляется, данная версия наиболее близка авторскому уртексту. Исполнитель максимально точно соблюдает все авторские указания, вплоть до хронометража. При этом проявляется и важнейшая стилевая составляющая гитарного письма Л. Брауэра, неоднократно подчеркиваемая самим автором произведения: гитара – мини-оркестр, которому подвластна любая стилистика и связанная с ней техника письма. Такие «недостатки» инструмента, как его «тихая» динамика, единообразие в громкостных процессах, гулкое резонирование корпуса, при умелом использовании ресурсов гитары композитором и исполнителем оборачиваются ее достоинствами.

Оба создателя музыкальных текстов Сонаты – Л. Брауэр как композитор и А. Дезидерио как исполнитель – раскрывают специфику и неповторимость гитарного звучания в сочетании с универсализацией качеств инструмента. Во всех частях Сонаты А. Дезидерио, вслед за Л. Брауэром, мастерски пользуется «компенсаторами» типовых свойств гитарного тембра и щипковой природы звукоизвлечения. «Тихая» динамика преодолевается за счет подчеркивания частых фактурных смен, которые особенно характерны для первой части. Во второй части А. Дезидерио демонстрирует типично гитарный вариант остинатной основы сарабанды, выявляя в этой стилизации черты, идущие от первооснов – самого фольклорного генезиса танца-шестьвля.

В «Токкате» А. Дезидерио добивается максимальной связности в выстраивании мелодической линии, создавая в некоторых местах иллюзию струнно-смычкового звучания, что в целом характерно для его исполнительского стиля. Тщательная продуманность фразировки в исполнении регистрово разобщенных тематических и фоновых элементов фактуры позволяет А. Дезидерио добиться эффекта глубины (стереофоничности) в показе оркестрово трактуемых автором компонентов изложения, что в меньшей мере свойственно «клавесинной» манере гитарной игры у Дж. Брима. Стиль исполнения Сонаты А. Дезидерио в целом можно определить как универсально-оркестровую трактовку фактуры оригинала.

Польский гитарист М. Дылла в Сонате Л. Брауэра, придерживаясь в целом авторских указаний, стремится подчеркнуть эмоционально-игровую сторону сочинения (запись RTVE, 2003). Везде, где это возможно, тематические рельефы и даже пассажи М. Дылла исполняет в своеобразной, свойственной славянскому стилю и идущей, несомненно, от фортепианной музыки Ф. Шопена песенно-декламационной манере. Это (в частности, в 1-ой ч. Сонаты) не противоречит замыслу автора: ведь фанданго и, особенно, болеро – это танцы-песни, если взять их фольклорное бытование. Даже в «Сарабанде» решенной Л. Брауэром в духе скрябинской нонаккордовой моновертикали с остинатным фоном из трех нот, польский гитарист находит песенность, претворяя это через выразительное легато в интонировании мелодических образований, в том числе и трех опорных звуков.

В «Токкате» виртуозное начало, связанное с непрерывным моноритмом, М. Дылла сочетает с подчеркнутым контрастом в показе реминисценций тем предыдущих частей, как бы растворяет звучность всего тематического комплекса Сонаты в исполненном на едином дыхании заключительном пассаже. Стиль М. Дыллы в исполнении Сонаты Л. Брауэра в самом общем плане можно определить как романтический, что не чуждо и мироощущению самого автора и, безусловно, присутствует и в Сонате.

**ВЫВОДЫ.** Соната для гитары соло Л. Брауэра в области композиции и драматургии, фактурного письма показательна не только для стиля выдающегося кубинского гитариста и гитарного композитора, но и для гитарной музыки академического толка, окончательно сформировавшейся к концу XX в. Трактуя гитару в единстве ее специфических и универсальных свойств и возможностей, композитор демонстрирует в Сонате жанровые и стилевые комплексы, не новые для других инструментальных стилей, например, фортепианного или струнно-смычкового, но специально отобранные и художественно скомпонованные с учетом широких возможностей инструмента. Жанровая и стилевая содержательность, выстроенность формы произведения, точный учет специфики фактуры гитарного письма делают Сонату благодатным объектом для исполнительских интерпретаций. Обращаясь к материалу этого во-многом эпохального для современной гитарной культуры произведения, выдающиеся исполнители –

Дж. Брим, А. Дезидерио, М. Дылла – находят в нем моменты, отвечающие их собственным стилевым установкам, создавая разные, но художественно убедительные исполнительские тексты.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Либерман Е. *Творческая работа пианиста над авторским текстом* / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988 – 234 с.
2. Betancourt R. *A close encounter* / R. Betancourt // *New-York : Guitar review*. – 1998. – №112. – P.1-5
3. Bogdanovic D. *Counterpoint for guitar*/ D. Bogdanovic // *Ancona : Berben*. – 1996. – P. 17-22.
4. Cooper C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *London : Classical guitar*. – 1985. – Vol.3. – № 10. – P. 13-17.
5. Duncan C. *A modern approach to composite classical guitar* / C. Duncan // *W. Bluemound : Hal Leonard Corporations*. – 1996. – P. 5-25.
6. Pinciroli Leo *Brouwer's works for guitar. Part I* / Pinciroli // *London : Classical guitar*. – 1989. – № 77. – P. 4-11
7. Pinciroli Leo *Brouwer's works for guitar. Part II* / Pinciroli // *London : Classical guitar 1989*. – № 78. – P. 20-26

**ЧУБАРЕНКО Александр. СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА СОНАТЫ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО).** Рассмотрено крупное циклическое произведение выдающегося представителя современной академической гитарной культуры, выявлены особенности его композиции и драматургии, специфики гитарного письма, проанализированы интерпретационные версии сочинения представителей трех национальных школ – Дж. Брима (Великобритания), А. Дезидерио (Италия), М. Дыллы (Польша).

**Ключевые слова:** гитарный стиль, интерпретация, музыкальный текст – композиторский, исполнительский.

**ЧУБАРЕНКО Олександр. СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ СОНАТИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО).** Розглянуто великий циклічний твір видатного представника сучасної академічної гітарної культури, виявлені особливості його композиції та драматургії, специфіки гитарного письма, проаналізовані інтерпретаційні версії твору представників трьох національних шкіл – Дж. Брім (Великобританія), А. Дезідеріо (Італія), М. Дилла (Польща).

**Ключові слова:** гітарний стиль, інтерпретація, музичний текст – композиторський, виконавський.

**CHUBARENKO Aleksandr. LEO BROUWER'S GUITAR CONTEXTURE STYLE (FOR INSTANCE PERFORMING ANALYSIS OF "SONATA PARA GUITARRA SOLA").** It was examined large cyclic piece of famous representative of contemporary academic guitar culture. It was detected features of his composition and dramaturgy, specificity of guitar contexture. Also, It was analyzed interpretational versions of three representatives of different national performing guitar school – Julian Bream (Great Britain), Aniello Desiderio (Italy), Marchin Dylla (Poland).

**Keywords:** guitar style, interpretation, musical text – composer's text, performer's text.

УДК 78.03: [78.071.1:787.61]

*Максим Трянов*

### **НОВАЯ КОСМОГОНИЯ В МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ «ВЕЧНОЙ СПИРАЛИ» ЛЕО БРАУЭРА**

*Космогонический процесс неотделим от первозвука, сопровождающего образование неба и земли, возникновение космоса из хаоса. При этом звук, или звуки, рождающиеся в момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу космического времени, сразу гармоничны, это – музыка.*

*Из «Люйши Чуньцю» – "ВЕСНЫ И ОСЕНИ ГОСПОДИНА ЛЮЯ" – памятника древнекитайской письменности, III в. до н. э.*

XX век стал переломным для человечества. В результате грандиозных изменений в экономике, политике, идеологии, культуре, науке, технике, медицине, мировоззрение кардинально изменилось. Мир искусства не мог не отреагировать на подобные изменения. В этом отношении творчество Лео Брауэра очень показательно, так как этот художник сумел выработать такой музыкальный язык, который со-

ответствовал бы его современному образу мышления и обладал бы глубочайшими историко-культурными корнями.

Среди проблем данного исследования наиболее актуальными являются:

- попытка анализа произведения *La Espiral Eterna* с музыкальной, художественной и эстетической точек зрения;
- характеристика образа мышления автора в период написания произведения;
- выявление общих и самобытных черт музыкального языка Лео Брауэра в контексте эпохи;
- выявление типа космогоничности в идейных стержнях произведений авангардного периода творчества Л. Брауэра.

**Актуальность** данной темы обусловлена интересом к творчеству Лео Брауэра и малой изученностью рассматриваемой темы.

**Объект исследования** – творчество Лео Брауэра в контексте искусства XX века. **Предмет** – проявление космогоничности мышления в произведениях авангардного периода творчества Л. Брауэра.

**Цель** – выявить тип космогоничности в произведении *La Espiral Eterna*.

Идея того, что музыка является, или должна являться отражением космического порядка очень древняя, уходящая корнями в эпоху Средневековья, к истокам полифонии.

С эволюцией музыкального языка, композиторы постепенно смещали эстетические акценты с универсальных на индивидуальные. Во второй половине XX века ряд сочинений современных композиторов возвращает старинные идеалы музыки, в которых символ космоса, космического – неземного начала вновь становится невидимым стержнем произведения. Такому повороту событий способствовали многочисленные научно-технические открытия XX века и всемирная заинтересованность космической тематикой, связанная с первыми попытками человека пробраться за пределы земной атмосферы (4 октября 1956 года – начало космической эры – запуск искусственного спутника). В таких науках как: физика, психология, биология в это время были сделаны важнейшие для искусства открытия, переосмысливавшие как суть материала – будь то звук или цвет, так и особенности восприятия этого материала человеком. Важно, что в музыке как

науке в этот период ведется активная работа по изучению исторических фактов, большое внимание уделяется изучению старинной музыки, создается множество новых техник и музыкально-теоретических систем. Музыканты как никогда вплотную приблизились к сути самого материала – звука. И на фоне всего этого возвращение к космологическому типу мышления еще раз подтверждает многочисленные теории о спиральности времени.

Настоящий художник всегда остро ощущает свою эпоху, ее актуальные темы, своим творчеством переосмысливая события, происходящие вокруг. К таким художникам, без сомнения, относится Хуан Лео-овидальго Брауэр Мезкуида – певец своего инструмента, чей талант вышел далеко за рамки, устанавливаемые особенностями этого самого инструмента, поистине единственный в своем масштабе из ныне живущих композиторов, пишущих для гитары. Творчество Лео Брауэра впитало в себя все лучшее, что могло дать ему место, где он был рожден, среда, в которой вырос, и блестящее образование, которое он получил.

60-е, 70-е годы, связанные со множеством научных открытий в областях астрономии и философии, приходится на период активных исканий и экспериментов у Брауэра. В Европе в это время активно работали Карлхайнц Штокгаузен, Дьердь Лигетти, Луиджи Ноно, Пьер Булез и многие другие, писалось множество экспериментальной электронной музыки, создаваемой в специальных центрах и акустических лабораториях (при центре современного искусства Помпиду (Париж) существовала студия электронной музыки ИРКАМ, под управлением Булеза, Штокгаузен вел свои исследования в студии при Кельнском радио), также разрабатывались всевозможные алеаторные, минималистические, серийные и многие другие техники. Все это не могло не повлиять на мировоззрение молодого кубинца и после ранних опытов с латиноамериканским фольклором начинается новый период творчества – Авангардный. В этот период были написаны такие произведения для гитары как *Elogio de la Danza* (1964), *Canticum* (1968) и рассматриваемая нами пьеса *La Espiral Eterna* – Вечная Спираль – отображающая всю суть космогоничности мышления композитора на том этапе его творческого пути.

Феномен *La Espiral Eterna* Лео Брауэра заключается в следующем: при всей сложности музыкального языка, произведение пленяет совершенно разную аудиторию, даже не знакомую с особенностями современной композиции. Наверное, слушатели интуитивно ощущают внутренний глубинный смысл произведения, который словно струится сквозь звуковую оболочку, какой бы впечатляющей она ни была. Это же происходит и с любым исполнителем, который разучивает «Спираль».

По своим стилистическим особенностям *La Espiral Eterna*, написанная в 1971 году, соотносится с некоторыми композициями Лигетти (Континуум), ранними работами Штокгаузена и Пендерецкого, предшествующими ей. По словам самого автора, «Вечная Спираль», как и «Хвала Танцу», была задумана для электроники, а не для гитары, и партитура включала в себя множество пояснений типа – «здесь кульминация нарастает, затем сокрушительный аккорд или что-то еще, затем все дробится в конвульсиях, затем медленно опускаемся, темп снижается как в падающем каскаде воды и всё исчезает в каплях» [1]. Вдобавок Брауэр нарисовал графическую схему, но, приступая к финальной стадии работы над партитурой, понял всю несбыточность его планов, так как в отличие от вышеупомянутых Штокгаузена и Булеза, у Брауэра на Кубе соответствующей аппаратуры в распоряжении не было. Таким образом, адаптировав произведение для гитары соло, автор охарактеризовал его следующими словами: «Эта пьеса подобна теории эволюции: я постепенно перехожу от чистого звука к шуму, и использую всю панораму, весь регистр гитары. Конструкция вырастает из трех маленьких нот хроматической группы. Она отражена в числах 1–3–2, или аппликатурно – p–m–i. Все время я сохраняю эту цепь, сжимая и расширяя ее как туманность, или как спираль» [5].

Основная идея *La Espiral Eterna* стает очевидной из цитаты на первой странице произведения – «Por primera vez se reveló en los cielos la famosa estructura espiral empleada con derroche por la naturaleza en el mundo orgánico»<sup>1</sup> [6]. Сейчас уже установлено, что целая Вселенная

---

<sup>1</sup> Цитата взята из книги по астрофизике «Структура Вселенной» знаменитого Джеральда Джеймса Уитроу – английского философа, математика, космолога – и в приблизительном переводе означает – «Впервые была обнаружена в небесах спиральная структура, которую Природа с такой непринужденностью воплотила повсюду в ор-

создается так же, следуя тем же законам, формирующим те же структуры на каждом уровне бытия, и трудно представить, но в начале семидесятых, когда создавалась «Спираль», данные заявления звучали весьма фантастично.

Следуя высказыванию автора о теории эволюции, положенной в основу пьесы для гитары соло *La Espiral Eterna*, попытаемся проанализировать каждую из четырех четко дифференцированных частей произведения по методу Эдуардо Фернандеса<sup>2</sup>.

### **Часть первая – А – Газовое Облако**

Спираль начинается с тишины – постепенно, с *ppp* идет динамическое нарастание (представленный объект приближается). Сам объект представляет из себя группу из трех нот *D – E – Dis*, повторяющуюся непрерывно на большой скорости (насколько возможно быстро). Перед нами – спираль в зародыше:

E

Dis

D



Прямая аналогия – первая стадия жизни звезды – газовое облако. Примечательно, что спиральность отображена так же в струнах на которых играют ноты – 3-я, 1-я, 2-я и пальцах правой руки *p–m–i* – данный паттерн является основным элементом целого сочинения. Это *первозвено* развивается в целый раздел А и параметры этой эволюции следующие:

- ряд высот в каждой группе;
- число нот в каждой группе, которое определяет ритм паттернов (все ноты имеют одинаковую длительность);
- различия в каждом из двух параметров.
  - а) увеличение или уменьшение количества нот от группы к группе;
  - б) расширение или сужение ряда высот от группы к группе.

гническом мире». Уже тот факт, что Лео Брауэр изучал подобного рода литературу, ставит его в один ряд с самыми прогрессивно мыслящими людьми своей эпохи.

<sup>2</sup> Структурный анализ данного произведения приведен в *Приложении* (Таблица 1,2).

24 группы, которые появляются в части А могут быть сгруппированы в семь циклов, каждый из которых начинается и заканчивается трехнотным *паттерном*.

Цикл 1 группы 1, 2, 3

2 – 3, 4, 5, 6

3 – 6, 7, 8, 9, 10, 11

4 – 11, 12, 13

5 – 13, 14, 15

6 – 15, 16, 17, 18, 19, 20

7 – 20, 21, 22, 23, 24

Количество групп в каждом цикле повторяет спиралеобразную форму – 3, 4, 6, 3/3, 6, 5, или если отнять число 3 (число-*первозвено*), то получится 0, 1, 2, 0/0, 3, 2. Структура сейчас основана на серии Фибоначчи в ее спиралеобразном варианте. Серию Фибоначчи мы часто можем наблюдать в природе (например, количество листьев на каждой стороне ветки, зерна подсолнуха), что позволяет создать впечатление натурального роста. Также, когда звенья цепи достаточно велики, соотношение между одним звеном и предыдущим приближается к *точке золотого сечения* (примерно 0, 618), которая делит произведение так, что меньшая часть соотносится с большей равно как большая с целым. Это зачастую используется в архитектуре и неоднократно применимо в музыке<sup>3</sup>.

Если посмотреть на длину каждой группы, (хотя в каждом цикле она сжимается и расширяется) расширение всегда больше чем в предыдущем цикле. Последний цикл из 13 нот – значительное увеличение активности с последующим сжатием. С каждым увеличением цикла, высота звуков поднимается.

Для восприятия все это означает ощущение закона, пропорциональности и постоянной активности, направленной к цели. Если развивать сюжетную интерпретацию далее, то облако вращается все быстрее и быстрее, пока притяжение не слепит частицы вместе. Последняя нота, сыгранная на *ppp*, как и *ff* пиццикато Бартока, представляет первым твердым веществом, созданным в таинственном процессе.

---

<sup>3</sup> Известно, что для Беллы Бартока *точка золотого сечения* была одним из главных формообразующих элементов, Брауэр тоже использует это в «Кубинском пейзаже с дождем».

Также части можно рассматривать с позиции брауэровского подхода к музыке – как вопрос атаки и резонанса. С этой позиции вся часть *A*, кроме последней ноты, будет резонансом, а последняя нота – атака. После образования объекта вид процессов изменился.

*Звезда родилась.*

*Часть В* меняет образец части *A* «резонанс – атака». Три первые группы состоят из смешанных атак (шум + звук) и последующих резонансов. Высоты атак: *Es – F – Cis*, они распознаваемы как *первозвонно* спирали после расширения (целый тон вместо полутона) и после оборота (не два вперед один назад, а один вперед – два назад).

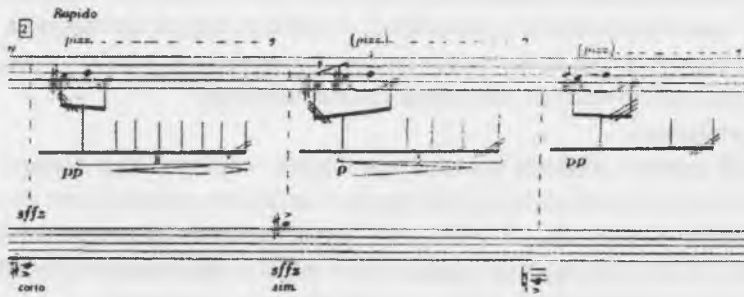
Паттерн спирали:

*F*  
*Es*  
*Cis*



Одна и та же структура (*атака – резонанс*) встречается повсюду внутри объекта. Подразделы *B1* и *B2* строятся исключительно по этой схеме. Первые три группы *B1* имеют сужающуюся схему длительности (резонанс). Резонанс изменяется (ачелерандо — ралентандо) что представляет собой закрученный в спираль темп. Последняя группа является переходом к быстрой части, которая за ней следует.

*B2* начинается с трех высот, основанных на постепенном неравномерном расширении первичного основного звена *Cis – Gis – F*.



*Cis* была последней нотой атаки в предыдущей секции **B1**. Спираль сейчас намного больше.

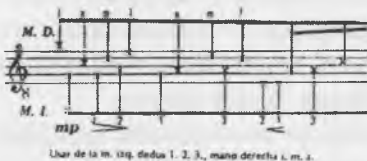
*Gis*

*Cis*

*F*

Направляясь к концу **B2**, атака начинает множиться: сначала 2, потом 4, потом 8. Что-то значительное происходит в газовом облаке: перевозвено преобразуется в более сложные формы. **B3** продвигается в звуковом космосе от полутонов к микротональному пространству. **B3** состоит из резонанса, который изменяется красочно – от естественного к пиццикатному звуку. Спиральный *паттерн* восходит к трем последним нотам, которые могут быть рассмотрены как выровненная версия *первозвена*.

*На молекулярном уровне.*



*Часть С* указывает на то, что на первый взгляд происходит что-то неопределенное. Но это не так. *Паттерн*, который исполняется двумя руками на грифе, является перевозвеном: (3 – 1 – 2 пальцы левой руки и *i – a – m* правой) . При этом большой палец левой руки заглушает струны (ставка), но звук извлекается за счет силы ударов пальцев. Не-

ритмичные тейпинговые *паттерны*, созданные на основе *первозвона*, по большей части тритono-квартовые по интервальному складу, сужаются и расширяются в результате повторения с разной скоростью. Алеаторический по композиторской технике раздел иллюстрирует процессы на атомном уровне, которые подчинены законам квантовой механики – эти законы вероятностные в своей сути. Окончание части *C* предполагает продвижение вглубь сквозь тайну, что иллюстрируется в цифре *D*.

### *Проявление жизни.*

*Часть D* разделена на 4 подраздела. В *D1* *первозвон* расширенное на три октавы и видоизмененное *Fis – G – Ais*.



Но абсолютно новым здесь является ритм, наложенный на звено. Это ритм узнаваемый, танцевальный – кубинский ритм.



Эта ситуация формирует конфликт живого начала и звена спирали. В разделе *D2* ритм стает быстрым и навязчивым. Резонанс острый, атака резкая. Применяемые интервалы – сексты и терции – самые «человечные» интервалы. Это символизирует жизнь хомосапиенс, бесконечно изменяясь над пейзажем планеты. «Наверное, только кубинец может изобразить историю человечества в танце», – замечательна цитата Фернандеса [5]. Ралентандо и диминуендо в конце предвещают очередное изменение звукоряда, которое наступает в разделе *D3*.

В *D3* звено достигает максимально расширения, возможного на гитаре – от самого низкого к самому верхнему тону. Каждая группа играется дважды, и с постепенным спиралевидным сжатием и уско-

рением каждой из семи групп *D3* заканчивается финальной стадией жизни звезды – сжатием и взрывом.



Этот процесс генерирует новое сложное твердое тело.

(*Fis* – *G* на пиццикато Бартока), сопровождаемое резонансом, использующим высоты *первозвена*. Этот паттерн появляется три раза. Исползованные высоты:

*E* – *F* – *Gis*

*D* – *Dis* – *E*

*C* – *Cis* – *D*

В данном случае спираль состоит из мелких спиралей. Длительность *паттернов* тоже спиралеобразная: 12 нот, 9 нот, «бесконечность» (25 секунд).

Окончание произведения (*D4*) предполагает образование нового газового облака, на момент хаотичного, но теряющегося в межзвездном пространстве (*dim.* до *ppp* и 6 секунд тишины в конце). Нетрудно догадаться – весь процесс начался опять с начала, что происходит за финальной тишиной.

Первые и последние три звука произведения составляют одну бесконечную спираль:

*X* – *Y* – *Z*

*D* – *Dis* – *E*

*C* – *Cis* – *D*

Без сомнения, следующая ступень, которую мы не услышим, будет состоять из высот *E* – *F* – *Fis*. «В конце моем мое начало» – известный средневековый канон как нельзя лучше показывает всю бесконечность космогонических процессов.

В завершении следует отметить, что тип развития музыкального материала из одного *микромотива* – кластера (по интервальному соотношению) характерен для целого периода в творчестве Лео Брауэра. Подобным образом композитором написаны: Кантукум, Первый концерт для гитары с оркестром, дуэт *Per suonare a due* и ряд не ги-

тарных произведений. Музыкальный язык Брауэра настолько самодостаточен, что, как и у Шостаковича нередко встречаются цитаты из своего же предыдущего материала, таким образом, утверждая риторически-семантическую цельность языка. Такая совершенная система мировоззрений позволила Брауэру сформировать свой уникальный поздний стиль, основанный на синтезе всего ранее пройденного с неоромантическими чертами. Все это дает повод говорить о Брауэре как о композиторе, чьи идеи не только гуманистичны в своей сути, но и комогоничны в своем глубинном содержании.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брауэр Лео. Размышления [электронный ресурс] / Лео Брауэр. – Режим доступа : [<http://demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=6>].
2. Декарт. Космогония: Два трактата / Р. Декарт. – М., 1934.
3. Дэйли Энди. Лео Брауэр / Э. Дейли, 2002.
4. Chizaris Costas. *Leo Brouwer and Music of Cuba* / Costas Chizaris // *Contemporary Music Edition, Athens*.
5. Fernandez Eduardo. *Leo Brouwer's "La Espiral Eterna" cosmology* [электронный ресурс] / Eduardo Fernandez // *Guitar Review Magazine*. – Режим доступа : [[http://www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology\\_in\\_sounds\\_%0A\\_%28on\\_Leo\\_Brouwer%27s\\_%22La\\_Espiral\\_Eterna%22%29](http://www.seiscuerdas.com/fernandez/?Articles:Cosmology_in_sounds_%0A_%28on_Leo_Brouwer%27s_%22La_Espiral_Eterna%22%29)].
6. Whitrow Gerald. *Structure and Evolution of the Universe* / G. Whitrow, London, 1959.

Приложение

Таблица 1

№ цикла, № группы	Кол-во нот	Изменение отрезка в кол-ве нот	Расстояние (полутоны) высот	Максимум различия в диапазоне	Эффект
I. 1	3	0	2		газовое облако
2	4	1	3	a1	расширение вверх
II. 3	3	0	2		сжатие
4	4	1	3	b1	расширение вниз
5	6	2	3		увеличение актив- ности
III. 6	3	0	2		перемещение вверх
7	4	1	3		расширение вверх
8	8	5	4	c2	расширение вверх
9	4	1	3		смещение вниз
10	4	1	3		смещение вниз
IV. 11	3	0	2		сжатие вниз
12	4	1	4		расширение вниз
V. 13	3	0	4		сжатие
14	4	1	5		расширение вниз
VI. 15	3	0	4		сжатие
16	7	4	3		расширение вниз
17	7	4	4		смещение вниз
18	4	1	4	d3	расширение вниз
19	8	5	5		расширение вниз
VII. 20	3	0	4		сжатие вверх
21	13	10	4		увеличение актив- ности
22	3	0	2		сжатие вверх
23	3	0	1		сжатие вверх
24	3	0	0		сжатие вверх

Таблица 2

Группа №	Высоты	Количество нот в группе	Эффект
1	5 (E, D, C#, C, B) восход. и нисход.	8	Максимум растяжения, квазихроматическая гамма
2	4 (E, F, F#, G) восход. и нисход.	6	Отчасти сокращенная ускоряющаяся. Хроматический звукоряд
3	5 (E, D, C, B-бемоль, B-бемоль) восход. движение, но нисход. звукоряд	5	Отчасти расширенная ускоренная, целотонный звукоряд
4	4 (E, D#, D, C#) восход. движение, но нисход. звукоряд	4	Сжатие, ускорение, хроматический звукоряд
5	3 (G, A-бемоль, D) нисход.	3	Сжатие, ускорение, искаженная форма первоначального звена
6, 7	«бесконечная», хаотическая, но построенная на основном звене (особенно группа 6, если смотреть как 4+3 звука)	26	Взрыв

**ТРЯНОВ Максим. НОВАЯ КОСМОГОНИЯ В МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ «ВЕЧНОЙ СПИРАЛИ» ЛЕО БРАУЭРА.** Предложен анализ произведения Лео Брауэра «La Espiral Eterna», как образца художественной мысли второй половины XX века, в котором космогонический принцип мышления выходит на новый современный уровень.

**Ключевые слова:** космогония, структура, спираль, золотое сечение, микромотив, первозвено.

**ТРЯНОВ Максим. НОВА КОСМОГОНІЯ В МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ «ВІЧНОЇ СПІРАЛІ» ЛЕО БРАУЕРА.** Запропоновано аналіз твору Лео Брауера «La Espiral Eterna» як зразка художньої думки XX століття, в якому космогонічний принцип мислення виходить на новий сучасний рівень.

**Ключові слова:** космогонія, структура, спіраль, золотий поділ, мікромотив, первинна ланка.

**TRYANOV Maxim. NEW COSMOGONY IN MUSIC ON EXAMPLE OF "ETERNAL SPIRAL" BY LEO BROUWER.** An analysis of piece by Leo Brouwer «La Espiral Eterna», as a model of artistic ideas of the second half of XX century, in which the cosmogonic principle of thinking reaches a new modern level is proposed.

**Keywords:** cosmogony, structure, spiral, golden section, micromotif, first-link.

УДК 78.071.2:787.61

*Виктория ТКАЧЕНКО*

**«ХВАЛА ТАНЦУ» ЛЕО БРАУЭРА:  
К ВОПРОСУ КОМПОЗИТОРСКОГО И  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ**

Проблемы музыкального мышления рассматриваются в музыковедении (зарубежном и отечественном) уже на протяжении многих лет. Понятие «музыкальное мышление» достаточно сложно поддается анализу (не случайно иногда говорят о «мышлении музыкой»), хотя безусловна его роль как в процессе создания музыкального произведения, так и при его восприятии (тем более при его исполнении!). Тем не менее, как пишет Л. Шаповалова, «возникает странная ситуация: у композитора мышление есть (он творец, автор); у музыковеда есть, хотя и вторичное (производное): ведь он описывает семиотическое устройство целостных смысловых образований либо их отдельных составных. А вот исполнитель музыкальной продукции (неважно какой) – певец, или гитарист, дирижер или камерно-инструментальное трио – оказывается лишенным собственного мышления; его тип деятельности большинство ученых-педагогов и психологов определяют как репродуктивный!» [5, с. 551-552].

Несомненно, что музыкальное исполнительство является особым видом деятельности, близкой к мышлению, и, наряду с этим, протекающей в иных формах и по другим законам. Об этом часто можно встретить высказывания самых разных музыкантов. Например, А. Рубинштейн определял значимость исполнителя, подчеркивая, что «вос-

произведение – второе творение, и обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенки собственного изобретения; даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал» [ 3, с. 22].

Одной из важнейших задач науки об исполнительстве является осмысление закономерностей музыкального игрового процесса и отражение его в адекватной терминологии. В предыдущих статьях автора<sup>1</sup> была начата разработка понятия «гитарное мышление». Так, система музыкального мышления по отношению к гитарному искусству была представлена через взаимодействие уровней:

- инструмента (в связи с его эволюцией);
- его функций (инструментальное мышление);
- историко-стилевой эволюции гитарного искусства (изменение в общей структурной логике, принципах композиции гитарных произведений;
- исполнительства (совпадение функций композитора-исполнителя и их разведение; народное музицирование, академическое, любительское и т.д.);
- научного осмысления опыта.

Проекция пяти уровней на гитарное искусство дала возможность предложить термин «**гитарное мышление**», и, таким образом, дать научную оценку тем реально существующим явлениям (на уровнях «исполнитель – композитор – слушатель»), связывая воедино практический и теоретический аспекты.

Основная *цель* данной статьи – продолжить изучать проявление мышленческих констант в аспекте исполнительства.

В статье «Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия» А. Сохор высказывает интересную мысль, выводя со-

---

<sup>1</sup> Ткаченко В. Гитарное мышление – от явления к термину / В. Ткаченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. – Вип.23. – Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – С. 20-25.

Ткаченко В. Специфика мышления в творчестве гитарных композиторов XIX века / В. Ткаченко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць / ЛДІКМ ; заг. ред. В. Філіпова. – вип. 13. – Луганськ : вид-во ЛДІКМ, 2010. – С. 284-292.

циальную обусловленность музыкального мышления из его конструктивной стороны (основная «база» музыкального мышления, по словам автора, – музыкальный язык с его семантическими возможностями). Поэтому музыкальное мышление опирается на материал, выработанный общественной практикой и в той же практике обретающий свои семантические возможности. С другой стороны, отмечает А. Сохор, «созидательная сторона музыкального мышления охватывает не только формирование языковых элементов, но и построение из них текста, то есть соединение этих элементов посредством структуры» [4, с. 65]. Наличие текста активизирует коммуникативную сторону музыкального творчества и музыкального мышления, так как вовлекает в общую деятельность и слушателя (слушательское музыкальное мышление автор называет репродуктивным в отличие от композиторского, продуктивного). В связи с этим возникает следующий вопрос: насколько продуктивным может быть исполнительское мышление? Ведь, по словам М. Арановского, «чтобы свершился музыкально-коммуникативный акт, необходимо наличие некоторого музыкального языка как системы, формирующей, а точнее – порождающей тексты музыкальных сообщений» [1, с. 91]. Приведем еще одну важную мысль автора в отношении функций, которые выполняет система музыкального мышления: «В процессе создания музыкального произведения система музыкального мышления действует как система, во-первых, селекции, во-вторых, ограничения, в-третьих, “наведения на цель”, и в-четвертых, структурирования текста в его единстве плана выражения и плана содержания» [1, с. 125]. Иными словами, именно потому, что музыкальное мышление мыслится как система, возможно выстроить логическую нисходящую цепочку: от экстрамузыкальной идеи – к выбору жанра (как сферы содержания) – к выбору формы (структуры как модели музыкального произведения) – и далее к уровню синтаксических структур (мотив, фраза) и ладогармонических и ритмических отношений.

Один из современных подходов к проблеме музыкального мышления находим в исследовании М. Бонфельда «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» [2]. Автор ставит в отношении музыкального мышления следующие вопросы: Каковы взаимоотношения понятий «мышление му-

зыкай», «музыкальное мышление», «мышление как музыка», «мышление в музыке». В связи с этим, существуют ли специфические закономерности музыкально-мыслительной деятельности и насколько перечисленные понятия близки (либо далеки) по отношению к аналогичным в других видах художественного творчества? Но особенно важен вопрос: каковы отношения обозначенных явлений с основными видами музыкальной деятельности: сочинением, исполнением и восприятием музыки? Вполне понятно, пишет М. Бонфельд, что сочинение, исполнение и восприятие музыки должны быть **осмысленными** (насыщенными смыслом), что и делает их художественными. В то же время, музыкальная деятельность – это не только мышление, что весьма наглядно выявляется в связи с музицированием (сочинением и исполнением музыки) и несколько менее очевидно в связи с ее восприятием. Важно, что наиболее плодотворным для изучения обозначенных проблем автор называет направление, в котором основное внимание сосредоточено на мыслительных процессах, как они отражены в наиболее общей и одновременно наиболее индивидуальной форме – в музыкально-речевой деятельности. Автор делает важный вывод о том, что музыкальное мышление (в отличие от мышления, опирающегося на слово) находится в единстве с музыкальным звучанием, но это не приводит к взаимному разграничению смысловых единиц.

Все вышеизложенное так или иначе корректирует «музыкальное мышление» в контексте исполнительства. Одной из проблем, позволяющей вникать в сущность музыкального мышления, является проблема слухомоторных отношений в музыкальном исполнительском процессе. Суть её состоит в следующем: в процессе поиска выразительных интонаций, целеустремленно отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель интуитивно находит и соответствующие технические приемы, которые в дальнейшем легко фиксируются путем повторения. Именно в данном контексте и находится проблема, которую можно определить как «**исполнительское мышление**».

Отметим, что данная проблема разрабатывается на кафедре интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Так, в сборнике «Когнитивное музыковедение» Л. Шаповалова представляет *структуру исполнительского мышления* (в центре которой – мыслящий Субъект,

носитель сознания) как «сложнейший механизм бытия в общении, как систему интенциональных связей деятельности сознания. Поскольку деятельность исполнителя определяется целым комплексом *механизмов психического общения* с автором (через исполнение его текстов) и с публикой (в акте концертного выступления), постольку можно выделить основные функции этой деятельности» [5, с. 558]. Автор называет следующие функции:

– память (она удерживает предметный слой объективной реальности);

– воля (способность не только иметь энергию, но и являть ее);

– внимание (способность, приняв в себя (внимать), отдать Другим, в концентрированной и совершенной по красоте форме).

Таким образом, считает автор, вокруг сознания как ядра «наращиваются» чисто исполнительские функции умножения чужого опыта собственными смысло-образами, ассоциациями, стимулами (поиск интонации, артикулярованности, тембровой и динамической партитуры и т.д.). И здесь память, воля и внимание обретают личностную окраску, а не только документируют определенную традицию исполнения.

Ценность подобного подхода ярко иллюстрируется на сравнении композиторского и исполнительского типов мышления. Для иллюстрации обратимся к произведению Лео Брауэра «Хвала танцу».

Прежде всего обозначим черты композиторского мышления.

1. Обращает на себя внимание прежде всего спонтанность, как бы случайность композиции (на это указывают достаточно свободная метрика и ритмика, возникновение незапрограммированных смен метроритма, темпов и т.д.), импровизационность манеры подачи и т.д. Это, в свою очередь, позволяет определить жанровые истоки произведения как *фантазийные*.

2. Эта «якобы случайность» базируется на принципе контрастного сопоставления (применяемая композитором в самых разных произведениях). Лео Брауэр – мастер крупной формы и самые разные произведения демонстрируют четкую *логику* формообразования. В данном случае метод контрастных сопоставлений, проявленный систематически (от микро-интонационного до драматургического уровней), дает повод приблизить опус к группе циклических композиций. Действительно, две контрастные части самодостаточны и раз-

лично темпово (Lento-Moderato), функционально (прелюдия-танец), мышленчески (свободная импровизационность-структурная четкая архитектурничность) и т.д.

3. Принцип контрастного сопоставления в данном случае не исключает единой и, главное, непрерывной линии драматургического развития. В этом отличительная особенность метода Брауэра – четкая драматургическая выстроенность и, при возникновении множества связей, арок, тематических, ритмических реминисценций (например, появление тематизма Lento в срединном разделе Ostinato), преобладание сквозного развития. Так, например, построенная на импровизационном тематическом материале трехчастная репризная композиция Lento с признаками зеркальной симметрии и неглементированным соподчинением разделов (средняя часть намного больше первой и третьей) словно развивается в Ostinato в сложную трехчастную репризную форму с четкой обозначенностью тематизма. Это вектор горизонтальный, логический, отражающий временное развертывание музыкальной формы. Если же посмотреть на пространственные координаты формы, то в отношении формообразования наблюдается вариантность (обе части – варианты одного композиционного сюжета).

Все вышеизложенное подтверждает логику композиторского мышления (по Арановскому) как системы: от экстрамузыкальной идеи (сфера танца и бинарность импровизационного-строго структурированного) – к выбору жанра как сферы содержания (программная миниатюра, усложненная циклическим формообразованием) – к выбору формы (трехчастные структуры в обеих частях произведения) – и далее к уровню синтаксических структур, ладогармонических и ритмических отношений. Именно на этом уровне проявляется оригинальность композиторского мышления Л. Брауэра (формирование авторской легкоузнаваемой стилистики, речевых, а не языковых структур).

Рассмотрим, каким образом система композиторского мышления может быть воспринята исполнителем. Как может работать система исполнительского мышления? Ведь, как писала французская пианистка М. Лонг, миссия интерпретатора – не только «чтение и перевод» авторского текста. Чтобы воспроизвести произведение большого мастера, вернуть ему жизнь, музыкант должен некоторым образом создать его заново» [цит. по 3, с. 230-231].

1. Выявленная нами спонтанность, как бы случайность композиции реализуется исполнителем через конкретно реализованное *исполнительское время*. Особенно ярко это проявляется в первой части. Композитор, выписывая в нотах «поиск» темы (фрагментарность структуры, появление ритмо-интонационных, фактурно-сонорных образований в функции темы), реализует «поисковость» музыкальной мысли. Исполнитель реализует спонтанность, указанную импровизационность, фантазийность через систему *rubato*, *crescendo poco accelerando*, *ritenuto*, *subito*, которые и способны создать эффект непредсказуемости музыкального процесса и обеспечить напряжение от ожидания последующего развития.

2. Принцип контрастного сопоставления реализуется исполнителем в создании собственной *тембровой и динамической партитуры*. Так, общее прелюдирование 1 части *Lento* реализуется через постоянные контрасты *p-f* на уровне мотивов и фраз и «укрупняются» на уровне композиции части (преобладание динамики *p* в 1 части, динамики *f* – во второй части *Lento*). Контраст прелюдирования-танцевальности (в *Lento*) исполнительски передается через артикулирование и пластику. Во 2 части *Lento* ритмическая формула триоли (намеком проходящая в 1 части в тт.3,6 и т.д.) превращается в четкий и пружинистый ритм танца (кстати, несмотря на контраст типов изложений, в нем также ощущается тематическая «поисковость»). Исполнительская интрига может осуществляться на этапе перехода к зеркальной репризе – когда темп постепенно замедляется, ритмический пульс прерывается тактами пауз, динамика спадает, звучание словно рассеивается (вновь возникают сонорные созвучия).

3. Непрерывность линии драматургического развития, отмечаемая нами как особенность метода Брауэра, непосредственно реализуется в процессе исполнения. Очевидно, что макроуровень исполнительской динамической партитуры представляет собой вектор  $p \rightarrow fff$ . Особенно важным является раздел сжатой репризы *Ostinato*, построенной на быстром эффектном *crescendo*, с лаконичной танцевальной ритмоформулой (четыре 16-ые – 8-я) в предпоследнем такте и взрывоподобном последнем аккордом (возвратившись к экстрамузыкальным механизмам музыкального мышления, можно предположить, что здесь словно реализуется собственно «хвала танцу!»).

*Выводы.* В рамках данной статьи на примере произведения Л. Брауэра продолжилась разработка понятия «гитарное мышление». Обращение к конкретному материалу дало возможность подтвердить системность проявления определяемых нами уровней. Так, эволюция *инструмента* ко времени написания произведения (1964) представляет гитару как инструмент с широкими техническими возможностями. Историко-стилевая эволюция гитарного искусства обусловила привлечение в гитарные композиции новых приемов, техник (алеаторика, сонорика и т.д.). Тем не менее, сохраняется и импровизационность (исторически имманентно присущая инструменту гитаре), и структурированность гитарных произведений. То есть, статус *сольного* инструмента (утвердившегося с середины XIX века, но быстро эволюционировавший в XX благодаря творчеству А. Сеговии и многих других исполнителей) позволяет обнаруживать структуры инструментального мышления, непосредственно реализованные в гитарных композициях. Необходимость научного осмысления опыта как необходимое условие системности музыкального мышления обусловило активную разработку терминологического аппарата исполнительского музыковедения. В их числе – «исполнительское мышление».

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / н/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 90-129.
2. Бонфельд М. Музыка : Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Режим доступа : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/> 21.03.2008.
3. Рубинштейн А. О музыке в России // А. Г. Рубинштейн: литератур. наследие : в 3-х т. – Т. 1. – М : Музыка, 1983.
4. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / н/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 57-71.
5. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірка наукових статей на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової. – Когнітивне музыкознавство / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво НТМГ, 2010. – Вип. 29. – С. 547-564.

**ТКАЧЕНКО Виктория. «ХВАЛА ТАНЦУ» ЛЕО БРАУЭРА: К ВОПРОСУ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ.** Предлагается анализ композиционной структуры «Хвалы танцу». На примере одного из самых знаменитых произведений Брауэра ведется разработка понятия «гитарное мышление».

**Ключевые слова:** композиционная структура, исполнительское мышление, гитарное мышление.

**ТКАЧЕНКО Вікторія. «ХВАЛА ТАНЦЮ»: ДО ПИТАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ.** Пропонується аналіз композиційної структури «Хвали танцю». На прикладі одного з найвідоміших творів Брауера ведеться розробка поняття «гітарне мислення».

**Ключові слова:** композиційна структура, виконавське мислення, гітарне мислення.

**TKACHENKO Victoria. “PRAISE TO THE DANCE”: ON THE ISSUE OF COMPOSER AND PERFORMANCE THINKING.** An analysis of compositional structures of «Praise to the Dance» is suggested. On example of one of the most famous pieces by Brouwer a term “guitar thinking” is conducted.

**Keywords:** compositional structure, performance thinking, guitar thinking.

## Розділ 2

# СУЧАСНЕ ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО: НОВАЦІЇ У КОМПОЗИЦІЇ ТА ВИКОНАВСТВІ



УДК 78.03: [78.071.2:787.61] “312”

*Олександр ХОДАКОВСЬКИЙ*

### **ТРАДИЦІЇ ТА АВАНГАРД У СУЧАСНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ГІТАРИ. ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРІВ ЙО СПОРКА (JO SPORCK) ТА АНДРІЯ КРИЖАНІВСЬКОГО НА СЦЕНАХ ЖИТОМИРА**

Спроба вказати в історичному, мабуть, єдиному спадкоємному процесі музичної композиції будь-які рубежі, «борозни та межі», а тим більше переломні пункти – справа дуже ризикована, сповнена можливих здивувань та дорікань. Чи може так бути, щоб якомусь віянню або напрямку музичної композиції не знайшлося аналогу, не відшукалося в минулому прямих родичів? Це питання постає перед мистецтвознавцем і в сфері дослідження композиції для гітари. Спробуй він тільки визначити специфіку сучасної гітарної музики, як виявиться, що її настанови, тенденції, мотиви проходять пунктиром через усе поле світової композиторської думки.

І все ж-таки... Те, що надає нашій увазі мистецька самосвідомість ХХІ століття, – у найширшому розумінні цього слова, виражає певний перелом в основних традиціях композиторського мислення. Тому завдання цієї статті – прокоментувати деякі явища в сучасній музичній композиції та композиціях для гітари зокрема.

*Предметом* дослідження є діяльність окремих авторів, чия творчість може бути означена словами «традиції та авангард».

У статті навмисно обмежено коло розглянутих творів; поле зору дослідника зосереджено, головним чином, на окремих аспектах, тенденціях та процесах в музичній творчості митців, які писали та пишуть для гітари. У музиці цих авторів ми зупиняємося лише на окремих типових прикладах. Разом з тим вважаємо потрібним прокоментувати ті загально-музичні ідеї, які стимулювали еволюцію стильових напрямків та техніки композиції для гітари останніх десятиліть (наприклад: неофольклоризм, винахід додекафонії, алеаторика, модальні експерименти.).

До цього часу накопичено багато теоретичних досліджень, в яких розглядаються окремі творчі прагнення визначних майстрів композиції, фундаторів стилів та напрямків у музиці ХХ століття. І саме на основі знань про творчість Дебюссі, Малера, Штрауса, Стравінського, Бартока, Хіндемита, Шенберга, Веберна, Месіана та їх послідовників, вирішуються питання подальшого розвитку музичного мистецтва, його естетичної сутності у ХХІ столітті. Намагання осмислити дану проблематику відзначені, зокрема, в монографіях Ц. Когоутка, Е. Денисова, А. Шнітке, В. Н. Холопова, К. Н. Мелік-Пашасевої. До цієї групи визнаних корифеїв можна також віднести окремі дослідження нової генерації мистецтвознавців, – у чиїх роботах даний аспект, тією чи іншою мірою, знаходить своє новітнє відображення.

З другої половини ХХ століття в композиторській творчості формується «специфічний гітарний стиль інструментального мислення» (Л. Шаповалова). В ряду фундаторів цього напрямку: Е. Вілла-Лобос, Х. Родріго, М. де Фалья, Х. Туріна, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Морено-Торроба, Е. Пухоль, М. Понсе, А. Барріос... Їх сучасні послідовники: Л. Брауер, В. Волтон, Р. Дієнс та інші, – успішно розвивають обраний стиль.

Серед основних **мотиваційних пружин** композиційного процесу ми виокремлюємо «внутрішнє покликання» та, за думкою Е. Денисова, «систему замовлень». Доволі складно провести чітку межу між цими стартовими факторами, але саме вони формують визначення та розуміння певного стилю твору, його інструментальний склад і т.д. Відомим замовником та ініціатором створення сучасного репертуару гітариста був А. Сеговія. Саме його творчість стала каталізатором еволюційних процесів у академічній музиці для гітари. Доречним

буде навести висловлювання сучасного композитора С. Жукова (Москва): «...Можу тільки сказати, що для мене цей інструмент є одним із самих загадкових (дотепер я нічого для нього не написав, за виключенням, може, декількох соло у фортепіанному концерті)» [...] «...Гітара дуже «живий» інструмент, практично, у буквальному значенні цього слова, – продовжує С. Жуков – вона, як ніякий інший реагує на виконавця. Дуже сенситивна. Реагує на людину, що доторкнулась до неї – ну просто, як жінка, і в поганому настрої до неї краще не підходити... Та й обсяг тембрів, емоційних градацій у неї величезний. Думаю, що попереду у неї велике майбутнє, вона ще не до кінця освоєна сучасними композиторами».

З розвитком музичних навчальних закладів всіх рівнів академічного статусу гітари відмічається значне розширення кола композиторів, які писали та пишуть для цього інструмента. Наведемо лише кілька прикладів: Концертний цикл для гітари «Diario» В. Кучери (1971); Сонати для гітари Е. Денисова (1981); І. Рехіна (1983); В. Кікти (1983); Концерт для шестиструнної гітари та симфонічного оркестру І. Рехіна (1983); Соната для флейти та гітари; In Deo speravit cor meum для скрипки, гітари та органу; Концерт для флейти та гітари Е. Денисова; сюїти та твори малої форми Н. Кошкіна. В кінці минулого століття до створення національного репертуару для гітари долучились: Л. Грабовський, Л. Колодуб, Я. Лапинський, Є. Милка, М. Стецюн. А. Андрушко. «Проба пера» відбулася і у гітаристів серед яких: В. Козлов, О. Копенков, А. Бойко, К. Чеченя, П. Гордієнко, А. Крижанівський та ін.

Потужний, безжалісний до традицій, струмінь новаторства починає пробиватися з того часу, коли осмислення світу «пригнічується ірраціональною волею» (Шопенгауэр). Настанови на розуміння музики підмінюються директивами на вольове відношення до музики. Стиль попередньої музичної епохи здебільшого заперечується новою епохою. Так, Одоєвський в середині XIX ст. «нещадно» «радить всім нашим молодим артистам залишити цю стару Крейцерову й Родеву школу, здатну в нашій столітті породжувати самих лише посередніх артистів для оркестру...». У XX ст. використовуються, але на вищому рівні елементи стилю більш ранніх періодів розвитку музики (свідченням можуть бути, наприклад, твори для гітари: Х. Родріго «Далека сарабанда – присвята Л. Мілану»; Б. Бріттена «Ноктюрн»

(Ноктюрналь). У цьому творі автор звертається до творчості видатного лютьяра й композитора XVI-XVII століть Джона Доуленда, використовуючи тему його арії *Come Heavy Sleep*. Відмічається звернення композиторів до класичних поліфонічних форм: І. Рехін «24 Прелюдії та Фуги для гітари соло»; В. Кікта «Поліфонічні метамафози на тему російської пісні «Эй, Ухнем!», Л. Брауер «Фуга». І взагалі відрізок еволюційної послідовності: вокальна поліфонія → монодія бароко → поліфонія розквіту бароко → класична гомофонія → романтизм → необароко, → неокласицизм і т.п.), маніфестує постійні імпульси «кругообігу» композиторських пошуків.

Дуже цікавим, як приклад особистої еволюції композиторської творчості, є висловлювання одного з корифеїв сучасного гітарного мистецтва Л. Брауера: «...Шлях, що я пройшов, нагадує мою улюблену аркову конструкцію: спочатку фольклор, національне коріння, потім – рух у бік абстракціонізму, і в сімдесяті прихід до повної абстракції. А потім знову повернення до національного коріння, але вже з витонченим романтичним відчуттям».

Відносно еволюції музичного устрою та стилевих періодів Ц. Коґутек відмічає таку послідовність: одноголосся (монофонія) → багатоголосся (полімелодика, епоха *arts antiqua* XIII ст.) → музика, яка керується функціональною гармонією (в рамках мажору та мінору) → відступ від строгої діатоніки і тональності (близько 1700р.) → техніка еліпсиса (*Elisientechnik*, гармонія у Шумана, Шопена, Вагнера) → квартова гармонічна система → гармонія Скрябіна (із різних видів кварт) → остаточний підрив володарювання мажору та мінору (А. Шенберг, І. Стравінський). «...у Середньовіччі використовували неповні акорди – тільки октави й квінти, (Л. Брауер) Ренесанс запропонував велику й малу терції. Потім прийшло Бароко зі своєю септимою. Розвиток продовжила цілотонна гама у Дебюссі і так далі. **Тепер працюють із високими обертонами та мікротонами** (виділено мною – О. Х.)». Лео Брауер, для характеристики творчості якого може слугувати влучна думка Л. Шаповалової про музичний авангард загалом – «новатор не по букві, по духу вільної творчості», допомагає зрозуміти авангардистські напрямки пошуку в сучасній композиції.

Друга половина XX ст. – початок XXI позначені впливами соціокультурних подій, східної, латиноамериканської музики, джазу, на-

уково-технічних досягнень, візуалізації звуку, 3D технологій і т.д. Всі музичні тенденції цього часу можна узагальнити по двох основних ознаках: музика тематична, музика атематична.

Розвиток громадянського суспільства ХХІ століття супроводжується певними змінами не тільки у стосунках між людьми, але й у їх мисленні, а отже, у всіх сферах культури та мистецтва. Безупинно та закономірно розвивається і музика. Зокрема, це проявляється в постійному збагаченні, в сучасній організації та використанні її компонентів: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форми, інструментування й т.д. Сучасному змісту відповідають сучасні форми музичного відтворення. Це необхідно враховувати, щоб не піддатися спокусі споглядати музичні явища, як випадок, або результат свавілля авторів. У творчих експериментах, проведених начебто з метою знищити будь-які традиції, можна знайти нехай замасковані, але завжди логічні зв'язки з процесом суспільного розвитку. Творчість сучасних митців пов'язана з демонстрацією нових ідей в напрямках форми, змісту, автентичності виконавства. Вона направлена і на виховання естетичних смаків публіки та виконавців, пошуку нових форм самого існування сучасного мистецтва, неординарних дизайнерських рішень, пропаганди таких нових синтетичних видів мистецтва, що утвердилися в сьогочасному світі, як перформанс – поєднання музичної ідеї з символічно закодованою пластикою акторського руху, інсталяція – сполучення візуальних та акустичних ідей з життєвою та соціальною дією, відеоінсталяція – зіткнення різноманітних форм відеоряду з музикою тощо. Розмаїття принципів та методів, які пропонуються композиторами для нового нотного та графічного оформлення, трансформації, впорядкування музичного матеріалу виводять дослідження на нові рівні. Тут і розширено-тональна музика з використанням нових ладів (модальна); музика атональна (з використанням окремих серій та серій кількох параметрів); музика, в якій окремий тон або інтервал бере на себе завдання, що виконувалися раніше мотивом, темою, музичною фразою (пуантилістична); музика електронна, технічна, комп'ютерна; музика керованої випадковості (алеаторна), музика тембрів; музика екстремістська та ін.

З розвитком музики на першому плані все більше поставали проблеми її нотації. За допомогою традиційного нотного запису дуже

складно відтворити всі сучасні структури, блоки, немuzичні звуки, тембри навіть тому, що виконуваний твір дуже часто стає відмінним від первісного задуму-запису. Партитура «Diario» (1971) знайомить з поєднанням традиційних та нових засобів фіксації нотного тексту. Автор – чеський композитор В. Кучера, вихованець Московської консерваторії (клас В. Шебаліна), намагається графічно зафіксувати імпровізаційні моменти цього концертного циклу для гітари. Ідеї новітнього підходу до нотної графіки знаходимо у партитурах С. Жукова. Деякі з них були створені на основі карт знаків зодіаку зоряного неба. Твори цього автора були презентовані на фестивалі сучасної академічної музики «Житомирська музична весна 2010». П'єса «Ніч» – це фрагмент із музики до спектаклю «Король Матіуш І» до однойменної повісті Я. Корчака. Виконавці – дитячий хор, джазове тріо, окремі солісти, співаки. **В інструментуванні передбачена варіантність** (виділено мною – О. Х.): замість флейти автор дозволяє використовувати кларнет або гобой, замість віолончелі – контрабас, замість гітари – арфу, або цитру, замість сольного жіночого голосу – дитячий, замість дзвіночків – вібрафон, або челесту. При різних наборах інструментів, характер музики буде, і повинен змінюватися. Ця ідея теж була вкладаєна у твір. Серед новаторських прийомів автор застосовує незвичний стрій гітари: (шоста струна – мі-бемоль. Подібне явище зустрічається в гітарній музиці ще у Паганіні, Барріоса, Брауера та ін.). Зміна строю гітари – часто використовуваний композиторами ефект. З його допомогою розширюються сонорні можливості інструмента, з'являються нові фарби, стає можливим застосування методів виконання, властивих іншим струнним інструментам (наприклад, арфі). Так, цей прийом використовує, зокрема, Доменікіоні у своїй сюїті «Коюнбаба», та інші. Цікаві композиційні системи використовує А. Загайкевич у творі «Не відриваючись від землі» (1994). Твір написано спеціально для тріо сучасної музики САТ, з яким автор працювала на початку 90-х над музикою до фільмів Н. Пасічник «Сховок» (1991), «Письмениця» (1993). Назва твору «Не відриваючись від землі» розкриває головний принцип структури твору – «балансування» між нотованим структурованим матеріалом (композиція) та вільним варіюванням фактурних модусів (імпровізація). Умовна композиційна «опора» («земля») базується на несерійній 12-тоновій ладовій основі, де кластери мають як

сонорне, так і гармонічне навантаження. Один з важливих принципів мелодичної побудови в «структурованих» розділах – Klangfarbenmelodie, коли гітара (М. Стрельніков), баян (А. Клименко) та скрипка (С. Охрімчук) по чергово вибудовують єдину мелодичну лінію. В імпровізаційних фрагментах переважає гетерофонний принцип організації фактури, коли один і той самий синтасичний матеріал (короткі мелодичні побудови) проходить в усіх інструментальних лініях. Партія гітари по чергово інтегрується зі скрипкою (наприклад: з скрипковими pizz. col legno, flageolet, подвійними нотами) та баяном (короткі мелодичні побудови у баяна, або тремоло обох інструментів, флажолети у гітари та високі світлі звучання баяна).

Ґрунтовне вивчення творчості Л. Брауера (повне ім'я **Хуан Леовигильдо Брауер Мескида**, ісп. Juan Leovigildo Brouwer Mezquida) підтвердило його власні висловлювання про свою композиторську діяльність, яка «... базується на екстенсивному використанні спектра звуку, – так само, як це робив і Равель, і Дебюссі». Тихе звучання гітари для Брауера – природна властивість. Інструмент захоплює композитора розмаїттям тембрів, здатністю говорити про найінтимніше. Сьогодні гітара здатна говорити сучасною мовою, а спадщина її простирається від епохи Ренесансу до наших днів. «Ми воістину мільйонери, що володіють небаченим багатством репертуару, тембрових фарб, виразності!» (Л. Брауер). В 1967-1969-х Брауер створює оркестрову п'єсу «Катастрофа традиції». Це за словами автора «... божевільна музика! Не колаж, а якесь **об'єднання сучасної мови й цитат із усього світу** (виділено мною – О. Х.)...». Сам автор називає цей період своєї творчості «надромантизмом». Це не стилізація, а нове бачення стилю. Брауер вважає, що абстракціонізм замкнутий, його мова не сприяє спілкуванню. «... музика повинна бути для всіх. Для публіки. І для вишуканої, і для тієї, що простіше, але, звичайно, з розумінням і культурою».

Наш екскурс до творчого пошуку в сучасній композиції наближається до завершення, і ми переходимо до коментарів композицій А. Крижанівського та Йо Спорка.

Андрій Крижанівський – вихованець класу гітари Житомирського музичного училища ім. В. Косенка – закінчив Київську національну музичну академію ім. П. Чайковського та є асистентом-стажистом

(наукові керівники: професор Алексік Ю. Ю. та в. о. доцента – Остапенко А. Д.). На початку 2009 року Андрій, який мріяв про реалізацію власних музичних ідей, відроджує проект «Виднокола». В цій назві закодований своєрідний ключ до розуміння музичних уподобань музиканта, широту його естетичних горизонтів. Від строгих класичних форм до неокласицизму, від імпресіоністичного прелюдування до джазових імпровізацій. Більшість композицій та аранжувань виконав А. Крижанівський – музикант який постійно піклується про логіку музичних побудов та баланс пропорцій музичної форми. Адже можна побудувати цілий світ з повної абстракції й, скажімо, національних традицій. Але побудувати не як колаж або протиставлення. Абстракцію можна віднайти у елементах національної музики. Та чи буде вона життєздатною? Адже сутнісні елементи національного в будь-якій країні абсолютно абстрактні. Але якщо звернутися до українського фольклору й простежити його мелодику, то виявляться елементи, спільні з багатьма культурами: з візантійським або григоріанським співом, кадансами й ритмікою. Саме тут, відкидаючи хаотичне та віддаючи перевагу закономірностям, Крижанівський знаходить свій власний стиль, що має ознаки неофольклоризму. Його виконання пронизують спалахи пасажів (Купальська), розмаїття гармоній (Новий Гопак), шквали вивільненої звукової енергії (Танок Мавки, Аркан). Відчувається, що виконавець будує свою творчість, використовуючи традиції українського мелосу в поєднанні з досягненнями сучасної композиторської думки. Привабливість музики Андрія, можливо, і є в тому, що вона заохочує слухача оринути в музичну мандрівку до найвіддаленіших горизонтів віртуозності, форми та жанру.

Репертуар гітариста постійно розширюється. Це транскрипції творів українських класиків: Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Василя Барвінського, і звичайно ж, авторські роботи А. Крижанівського, який віддаючи данину жанровим течіям, все більше уваги приділяє особистим творчим намірам, що ґрунтуються на синтезі елементів сучасної камерної музики та фольклору. Звернення музиканта до популярних українських мелодій звучить не як дидактична демонстрація того чи іншого стилю, а, скоріше, як данина поваги вічним темам, які служать для сучасних виконавців креативним імпульсом, що народжує оригінальні ансамблеві композиції. Можливо тому для музики,

яку пише Крижанівський, характерна полістилістика. В ній вільно поєднуються ладові принципи та сувора логіка функціональної гармонії, ритми рок-музики і музика Бароко. В композиціях Андрія постає вся палітра технічних гітарних прийомів: акордова техніка, широкі гліссандо, флажолети, виконання перкусійних ефектів, різноманітні вібрато, темброве розмаїття. Важливо відмітити, що Андрій є активним послідовником натурального звучання гітари. Різноманітні модні електронні приставки, безумовно, розширюють можливості гітариста. Але важливо не перейти ту межу, за якою звук гітари змінюється до невпізнанності і тоді стає незрозумілим, навіщо музикант взяв в руки саме цей інструмент. Тому гітарист не тільки зберігає вірність ідеалам, але й стверджує своєю творчістю, що класична гітара приховує в собі багатство можливостей. На разі вийшов аудіо-диск «ВИДНОКОЛА», записаний на одній з київських студій звукозапису.

Географія концертів А. Крижанівського поки що не велика: фестивалі «ГІТАРИСІМО, ВИДНОКОЛА ГІТАРИ» (Житомир), музей космонавтики ім. Корольова (Житомир), школа мистецтв (Малин), зал мистецьких прем'єр (Біла Церква), великий зал музичного училища ім. В. Косенка (Житомир). Важливою презентацією був концерт-іспит в Київській національній академії музики ім. П. Чайковського з темою: «Сучасні інтерпретації українського мелосу для гітари» (2009).

Серйозність підходу А. Крижанівського до композиції, схвальні відгуки музикантів (М. Скорик), беззаперечно є головною запорукою успіху. Хочеться побажати цьому молодому, талановитому музиканту творчих злетів і підкорення нових горизонтів досконалості.

Творчість одного з провідних композиторів Голандії Йо Спорка характеризується як «захоплююча» (Fascinating – Денисов), та «надзвичайно хвилюючий! світ» (An extremely exciting world – Лютославський). Йо Спорку належать камерні твори «Gimne to the night» (1985), Three nocturnes (1987), String quartet I (1988) та інші твори для фортепіано, струнних, квартету саксофонів та ін.

Презентація твору The Sandman (voor gitaar en tape/tweede gitaar – для гітари та запису або другої гітари) відбулася в Житомирі на фестивалі «Житомирська музична весна – 2010». Виконавці С. Горкуша та А. Крижанівський продемонстрували, за висловом самого автора, прекрасне розуміння композиторського задуму. У надзвичайно склад-

ній партитурі твору знайшли своє відображення характерні риси музики ХХІ століття.

Атональна композиція починається з сонорних колористичних ефектів «quasi percussion» (crossed strings). Для експозиції (Guitar 2) автор використовує співзвуччя квартової структури чергуючи їх з перкусійними ударами (on frontside) з характерною пульсацією (такти 1-4).

Під час виконання твору музиканти розташовуються на відстані один від одного, що створює ефект «відлуння». Тому старт партії (Guitar 1) досить завуальований. Соло (Guitar 1) починається тріольними побудовами *tempo rubato*. Автор вимагає стабільного звукового потоку з мінімумом цезур та затримок (т. 16–21). Ефектним прийомом є арпеджіато (т. 24–28). Концентрація звукової енергії посилюється, і потік замирає на ферматі (т. 36). Наступна тріольна побудова *meno presto ma veloce* починається в нижньому регістрі гітари. Широкі глісандо чергуються з флажолетами, що викликають ефект далеких двіночків. Тремоло застосовується з динамікою *pp cresc (sf)*. Надзвичайно висока деталізація у партитурі вимагає від гітариста граничної концентрації для виконання цього твору. До того ж партія (Guitar 1) іноді записується на двох нотонаосцях. У т. 95 відновлюється партія (Guitar 2) з трансформованим експозиційним матеріалом, який звучить «остінато» до кінця твору. Твір закінчується *pizz. alla Bartok*, що поступово розчиняються в тиші. Композиція написана Йо Спорком у 2000 р. В Україні виконана вперше. Твір справляє незабутнє враження і може сміливо претендувати на чільне місце у сучасному репертуарі гітариста.

Багато новацій у музиці так і залишаться експериментом, «пробою пера», цікавою тільки для самого композитора. «Мистецтву загрожують два чудовиська: майстер який не являється художником і художник, що не є майстром» (А. Франс). «Досконалість світу завжди адекватна досконалості духу, який споглядає цей світ» (Г. Гейне). «Не завжди, необхідно, щоб істинне віднайшло своє втілення, достатньо, якщо його дух витає навкруги і творить згоду» (Гете). Можливо цих висловлювань видатних митців буде достатньо для відчуття фінальних речень дослідження. Автор запропонованої статті не намагався дати ґрунтовний опис творчого пошуку у сучасній музичній композиції або класифікувати його теоретичні побудови й технічні прийоми. Сподіваємося, що поєднання у дослідженні фактології (головним чином, на початку),

постановки деяких загальних проблем і описових фрагментів надасть читачеві уявлення про предмет коментарів і про мету, що поставив перед собою автор. Саме тому ми розглядаємо нашу статтю, як участь у дискусії про традиції і авангард у сучасних композиціях для гітари.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вайсборд М. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества.* / М. Вайсборд. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с., ил.
2. Денисов Э. В. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.* / Э. В. Денисов. — М. : Сов. композитор. 1986. — 207 с., нот.
3. Дева Б. *Чайтанья. Индийская музыка* / Б. Дева; пер. с англ. — М. : Музыка, 1980. — 207 с., ил.
4. Мелик-Пашаева К. Л. *Творчество О. Мессиаана* / К. Л. Мелик-Пашаева. — М. : Музыка, 1987. — 208 с., ил., нот.
5. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. *Антон Веберн. Жизнь и творчество* / В. Холопова, Ю. Холопов. — М. Сов. композитор. 1984. — 320 с., нот.
6. Житомирский В. Д. *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны* / Житомирский В. Д., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.
7. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века* / Ц. Когоутек ; пер. с чешс. — М. : Музыка, 1976. — 364 с., ил., нот.
8. *Guitar Review No. 95, New-York, 1993.*
9. Schoenberg A. *Fundamentals of music composition.* Faber&faber. — London 1967. — 125 p.
10. Russel D. *The Lydian Chromtic Concept of Tonal Organization.* Concept publishing Co. N.Y. 1958 — 257 p.
11. Ходаковський О. *Видатний співець гітари з Волині* / О. Ходаковський // *Матеріали Всеукраїнської науково-красознавчої конференції, присвяченої 130-річчю Житомирської обласної наукової універсальної бібліотеки.* — Житомир : ВКФ Поліграфіка, 1996.
12. Копоть І. Є, Ходаковський О. В. *«Гітаріссімо»: Історія заснування класу гітари в Житомирському державному музичному училищі ім. В. С. Косенка* / І. Є. Копоть, О. В. Ходаковський. — Ж. : Волинь, 2004. — 68 с., іл.
13. Ходаковський О. *Майстер-клас гітари* / О. Ходаковський. — Житомир : Виднокола, 2010. — 112 с., нот., іл.
14. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наукових праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вип. 23. — *Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*. — 232 с.

15. Доценко В. І. Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів Міністерства культури і туризму України III-IV рівнів акредитації / В. Доценко. – Київ, 2005. – 166 с.

16. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Х. : Скорпион, 2007. – 292 с.

**ХОДАКОВСЬКИЙ Олександр. ТРАДИЦІЇ ТА АВАНГАРД У СУЧАСНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ГІТАРИ. ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРІВ ЙО СПОРКА (Jo Sporck) ТА АНДРІЯ КРИЖАНІВСЬКОГО НА СЦЕНАХ ЖИТОМИРА.** Стаття присвячена осмисленню творчого пошуку в сучасній музичній композиції для гітари. Розглядається його відображення у творах Йо Спорка (Jo Sporck) та А. Крижанівського. Для коментарів обрані композиції, які були презентовані авторами на концертних сценах Житомира у 2010 році.

**Ключові слова:** стиль інструментального мислення, музика тематична і атематична, репертуар гітариста.

**ХОДАКОВСКИЙ Александр. ТРАДИЦИИ И АВАНГАРД В СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ГИТАРЫ. ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЙО СПОРКА (JO SPORCK) И АНДРЕЯ КРЫЖАНОВСКОГО НА СЦЕНАХ ЖИТОМИРА.** Статья посвящена осмыслению творческого поиска в современной музыкальной композиции для гитары. Рассматривается его отражение в произведениях Йо Спорка (Jo Sporck) и А. Крыжанивского. Для комментариев избраны композиции, которые были представлены авторами на концертных сценах Житомира в 2010 году.

**Ключевые слова:** стиль инструментального мышления, музыка тематическая и атематическая, репертуар гитариста.

**KHODAKOVSKY Alexandr. TRADITION AND AVANT-GARDE IN MODERN COMPOSITIONS FOR GUITAR. PRESENTATIONS OF PIECES BY JO SPORCK AND ANDREY KRYZHANIVSKY ON THE STAGES OF ZHITOMIR.** The article is devoted to understanding of creative search in the contemporary musical compositions for guitar. Its reflection in the pieces by Jo Sporck and A. Kryzhanivsky is considered. For comments were chosen compositions, which were presented by the authors on the concert stages of Zhitomir in 2010.

**Keywords:** style of instrumental thinking, thematic and athematic music, guitarist's repertoire.

**СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ ФАКТУРЫ  
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. АЛЬБЕНИСА – М. БАРРУЭКО  
«ИСПАНСКАЯ СЮИТА»**

Академизация гитары шла по трем основным направлениям, связанным с художественной триадой «мастер-изготовитель – исполнитель – композитор». Ее главной «движущей силой» были исполнители-виртуозы, энтузиасты гитарного творчества, выступавшие в большинстве случаев и как композиторы. О них писал в своем трактате еще Г. Берлиоз, впервые охарактеризовавший коренные свойства гитарного тембра и фактуры и упомянувший об их совершенствовании на примере таких композиторов-гитаристов второй половины XVIII – первой половины XIX веков, как Ц. де Феранти, Ф. Сор и др. [1, с. 195]. Начиная с конца XIX в., на новом «витке» эволюционной спирали, повторилась ситуация, характерная для концертирующего стиля барокко, когда «спецификация-универсализация» инструментов осуществлялась путем всевозможных переложений – музыкального жанра, еще не имевшего статуса транскрипции (межстилевой, межавторской [3]), но устанавливавшего путем тембровых версий принцип взаимообмена инструментов своими фактурными свойствами. Репертуарной основой музыки для классической гитары также являлись переложения-транскрипции, создававшиеся на базе, в основном, скрипичной и фортепианной литературы прошлых эпох композиторами-гитаристами разных национальных школ.

К их числу принадлежит и выдающийся гитарный исполнитель, представитель испано-латиноамериканского стиля Мануэль Барруэко (род. в 1952 г.). В 1981 г. им были созданы транскрипции-переложения для академической гитары пяти пьес из восьмичастного в оригинале фортепианного цикла И. Альбениса «Испанская сюита», ставшие одним из показательных образцов современного гитарного репертуара. Автор транскрипций не преследовал целью создание нового оригинального сочинения «по мотивам» пьес классика испанской музыки. Свойственная жанру транскрипции стиливая диалогичность в вер-

сии М. Барруэко проявляется через адаптацию фортепианного текста И. Альбениса к возможностям гитарной фактуры. В транскрипциях превалирует исполнительское начало, в связи с чем, созданный М. Барруэко текст может быть классифицирован как *гитарно-исполнительская редакция* пьес И. Альбениса.

Автор учитывал, что фортепианная фактура оригинала имеет свою специфику и «прямо» не перекладывается на гитарную. При этом фортепианное и гитарное изложение имеют и точки «стилевого соприкосновения». Гитарная фактура основывается на щипковом принципе звукоизвлечения, фортепианная – на ударно-клавишном. Звучание гитарных струн отличается от фортепианных длительным «педальным послезвучием» (педаль на гитаре означает звучание открытой струны), что на фортепиано без реального применения правой педали невозможно. Артикуляционный комплекс гитары также отличается от фортепианного. Легато на гитаре образуется путем активной атаки струны, на фортепиано – за счет плавного и мягкого туше. Стаккато на гитаре предполагает активное снятие «мягко» взятого звука, на фортепиано, наоборот, – активный начальный моторный импульс.

Общие черты гитарной и фортепианной фактуры связаны с аккордовым многозвучием (по Г. Берлиозу [1], гитара – преимущественно гармонический инструмент, как и фортепиано). Оба инструмента имеют высокую степень универсализации, что отражено в их характеристиках как инструмента-оркестра (так фортепиано называл Ф. Лист [5], а гитару – Л. Брауэр [2]). При этом многооктавный фортепианный диапазон и участие обеих рук во взятии вертикали создает гораздо больше возможностей для ее фактурного воплощения, чем на гитаре, где аккорды исполняются компактно, с меньшим количеством звуков, а при многозвучии (больше четырех звуков) и в широком расположении, – только арпеджированно.

Эти особенности фортепианной и гитарной фактур в полной мере учтены в переложениях М. Барруэко. В его гитарных версиях пьес цикла И. Альбениса ощутимо стремление не только максимально сохранить фактуру оригинала, но и «добавить» к ней гитарное качество. Первое потребовало тщательной проработки аппликатуры, создания ее сложных вариантов, направленных к сохранению текста оригинала. Второе относится к исполнительской манере самого М. Барруэко,

ориентирующегося на барочный клавесинно-лютневый стиль (П. Со-лер, Л. Паскуини).

Стиль авторского исполнения всех пяти пьес отличается четкой и фонически дискретной, почти без агогики, манерой подачи оригинального материала<sup>1</sup>. В лицензионной записи 1992 г. версии фактуры пьес цикла, предложенные М. Барруэко-исполнителем, прямо отражают этот стиль, чем в корне отличаются от «скрипично-романтической» трактовки этого произведения в переложениях, выполненных итальянским гитаристом А. Дезидерио.

Из восьми номеров «Испанской сюиты» И. Альбениса op. 47 (в 1886 были созданы четыре пьесы; остальные были включены в цикл согласно первоначальному замыслу автора из других опусов; окончательный вариант цикла в современной его редакции сложился в 1891 г. [4, с. 23]) для переложений М. Барруэко отобрал пять: № 1 Granada (serenata), № 2 Cataluna (curranda), № 3 Sevilla (sevillanos), № 4 Cadiz (cancion), № 8Cuba (capricho). В переложениях решаются одновременно несколько задач: 1) пополнение репертуара гитары яркими образцами национального испанского стиля; 2) выявление гитарной фактурной основы в фортепианных пьесах И. Альбениса; 3) полное сохранение текста оригинала с одновременной его адаптацией к возможностям гитары.

В образном плане транскрибируемые пьесы демонстрируют, с одной стороны, характерные особенности песенно-танцевального фольклора разных регионов Испании. С другой стороны, вторые части программных заголовков пьес указывают на обобщенно-жанровые моменты, означающие более широкий контекст их музыки, распространяемой за пределы узкого региона в жанровую сферу европейской фортепианной романтической традиции. Отсюда, наряду с региональной характерностью, явные связи интонационного материала и фактуры пьес цикла И. Альбениса с шопеновскими влияниями, а также с классической танцевальной сюитой. И. Альбенис стремился подчеркнуть общие истоки европейской инструментальной культуры, среди которых испано-андалузская традиция,

<sup>1</sup> Характерно, что в 90-е годы М. Барруэко в концертах стал исполнять все восемь, включая не транскрибированные нотно № 5 «Asturias (leyenda)», № 6 «Aragon (fantasia)» и № 7 «Castilla (seguidillas)».

изначально связанная с циклом разнохарактерных песен и танцев, исполняемых на щипковых инструментах, была исторически одной из первых.

Пьесы, отобранные М. Барруэко, в этом смысле наиболее «гитарны». Первая из них – «Granada (serenata)» – основана на неизменной фактурной формуле песни-танца с ведущей мелодией и аккордовым аккомпанементом, типичным для жанра серенады. В развитии фактуры как в оригинале, так и в транскрипции этой двухтемной трех-пятичастной композиции преобладает инструментальная вариантность орнаментального типа (средний раздел), сопровождаемая «обращениями» фактурных пластов в виде смен позиций мелодической линии и аккордового аккомпанемента по вертикали. В соответствии с требованиями гитарного «удобства» М. Барруэко меняет лишь тональность оригинала (типичный для гитар E-dur, содержащий открытые струны, вместо F-dur у И.Альбениса). Щипковая дискретность звукоизвлечения на гитаре преобразует фортепианное legato в portamento, что сближает «образ фортепиано» И. Альбениса со стилистикой клавирной танцевальной сюиты.

Несмотря на кажущуюся простоту фактуры, «Granada» прозвучит на гитаре только при тщательно продуманной аппликатуре. С ее помощью М. Барруэко воспроизводит legato первой темы, используя незаметное для слуха скольжение одного и того же пальца по струне (т. 3 от начала темы). Аккорды арпеджиато, особенно данные в широком расположении, также требуют точных аппликатурных позиций (аккорды на сильных долях в первой теме, аналогичные аккорды в E-dur-ном проведении второй темы и в коде), а также обязательного использования открытых струн.

Вторая пьеса – «Cataluna courranda» – оригинале дана в быстром темпе и содержит элементы виртуозной крупной и мелкой фортепианной техники. На менее подвижной в техническом отношении гитаре почти прямое воспроизведение этих элементов требует большого исполнительского мастерства, а в переложении – соответствующей адаптации фактуры. В этой пьесе М. Барруэко сохраняет тональность оригинала (g-moll), а также темп. Несмотря на авторское указание Allegro, из-за достаточно высокой плотности фактуры в среднем разделе этой трех-пятичастной формы, скорость движения приближается

к умеренной, в духе барочной трактовки темповых обозначений как характера музыки, а не собственно скорости исполнения.

Тональность *g-moll* (малая терция от *E-dur* «Гранады») призвана в переложении М. Барруэко подчеркнуть возникающий здесь контраст образных сфер. Меланхолическая, по словам самого И. Альбениса, «...арабская Гранада, где все – искусство, где все прекрасно и полно чувства...», <...> «где процветают сердечность и любовь...» [цит. по 4, с. 21] сменяется активной танцевальной французской по происхождению курантой в ее каталонском испанском «драматизированном» преломлении.

Аккордовая «поступь» куранты, основанная на активных пунктирных затактах и восходящей кварте, особенно трудна для гитарного воплощения. В первом разделе пьесы аккорды гитары даны арпеджиато с использованием открытых струн. Гитарная специфика сразу же отражена в первом звуке транскрипции, взятом с помощью флажолета на пятой струне, перестроенной с «А» на «G». Перестроена и шестая струна («Е» – «D»), а тем самым увеличен диапазон инструмента, позволяющий воспроизвести фактурно-регистровые качества оригинала.

Фортепианная фактура в гитарной адаптации всегда регистрово сжимается. Партии рук пианиста не соответствуют гитарному изложению, отличающемуся компактностью, при которой дифференциация фактурных функций осуществляется за счет полиартикуляции и различий тембровых красок струн. В транскрипции М. Барруэко артикуляционная смена (*legato-staccato*) использовано при показе фактурного контраста в *g-moll*-ном и *c-moll*-ном проведениях темы. Ее функция в фактурном развитии состоит в компенсации свойственной гитаре динамической нейтральности (сила звучания и ее градации не являются сильной стороной инструмента).

Фактура оригинала здесь разрежена, сохранен лишь основной гармонический «скелет». Кульминационность второго проведения темы, подчеркнутая в оригинале массивной аккордикой и динамикой форте, в гитарном варианте несколько сглаживается, хотя регистр верхнего пласта изложения здесь сохранен. Особый интерес представляет переложение фортепианной фактуры динамической репризы, в которой И. Альбенисом использована фигурация шестнадцатыми в партии левой руки. В транскрипции М. Барруэко фигурационный материал по-

мещен в верхний пласт, а в нижнем – снята аккордика. В таком варианте динамическая реприза воспринимается как фактурная вариация на тему, переходящая в каденционную по характеру коду. В изложении фигурационного материала М. Барруэко использует техническое легато в виде его деления на микро-мотивы по два и три звука (левая рука гитариста). Трудность исполнения здесь состоит в необходимости соблюдения общих фразировочных лиг и обеспечении звуковой ровности в движении шестнадцатых.

Третья пьеса – «Sevilla (sevillanos)» – при сохранении тональности контрастирует предыдущей по ладу – G-dur после g-moll (модель старинной танцевальной сюиты). Обобщенный образ «куранты», решенной в романтическом шопеновском ключе, сменяется в цикле И. Альбениса возвратом к испанской интонационности в духе ансамблевых композиций с участием гитары, кастаньет, тамбурина, распространенных в данной области Испании (в деталях все это воспроизводится в имеющейся оркестровой версии пьесы, с которой, несомненно, был знаком и М. Барруэко).

Присущий оригиналу инструментально-танцевальный колорит позволил М. Барруэко воспроизвести в фактуре транскрипции типичные для фольклорной традиции контрасты двух жанровых сфер – инструментальной токкатности (первая и вторая темы пьесы) как фона для импровизационного наигрыша, и развернутой в большом диапазоне лирической кантилены, также импровизационной по природе (тема эпизода «С» в этой рондальной композиции типа А-В-А-С-А).

Намеченная в начале фортепианного оригинала и развиваемая на протяжении первых трех разделов формы, вплоть до с-moll-ного эпизода, многослойность фактуры, насчитывающей до четырех-пяти функций голосов по вертикали, ставила перед транскриптором сложную задачу отразить все это многообразие компонентов в гитарном изложении. Сохраняя перестройку струн, М. Барруэко помещает аккомпанирующие компоненты «внутри» регистрового объема звучания, используя тембровые краски струн инструмента даже перекрестно (конец изложения рефрена формы, 18-20 тт.). Аналогичная тенденция сохраняется и в фактуре Es-dur-ного эпизода «В», где токкатное остигато и гитарные проигрыши отделены от верхнего мелодического пласта с его танцевальной темой диагонально.

Гитарная стихия пьесы И. Альбениса полностью раскрывается в *c-moll*-ном эпизоде, где представлена в оригинале монофоническая фактура с октавными дублировками по партиям рук пианиста. В гитарной транскрипции эти октавы с целью сохранения легато в кантилене сняты. Они заменены одноголосием, к которому диалогически подключаются вертикали и диагональные контрапункты на нижних струнах инструмента. На этом принципе основана вся фактура эпизода «С», звучащего в авторском исполнении с типичными «романтическими» *tubato* и применением *vibrato*. Исходная фактура с диагональным способом соединения различных компонентов ткани восстанавливается в заключительном проведении рефрена в основной тональности *G-dur*.

«Инструментально-театральная» зарисовка, представленная в *Sevilla* И. Альбениса – М. Барруэко, сменяется контрастирующей ей по темпу и характеру пьесой «Cadiz» (подзаголовок – «cancion»). В пьесе представлен песенный материал, экспонируемый и развиваемый на фоне типично гитарных аккомпанементных формул, сохраняемых во всех разделах трехчастной формы с контрастной серединой и повторами частей. Оригинал И. Альбениса по-особому пианистичен и по фактуре близок мазуркам Ф. Шопена. Его гитарное претворение потребовало от М. Барруэко применения целого ряда адаптационных приемов, большинство из которых использовалось и ранее, в предыдущих частях цикла.

Здесь изменена тональность – *Des-dur* оригинала заменен более удобным для гитариста *A-dur* (тема «канцоны» – раздела «А» формы пьесы). Понижение строя на большую терцию не могло не сказаться на характере музыки. Светлый и блестящий *Des-dur* по-особому концертен и удобен позиционно для фортепианной фактуры, в то время как *A-dur* звучит более приглушенно и не позволяет рельефно отделить мелодию «канцоны» от аккомпанирующих гитарных фигур. Периодически возникающие здесь аккорды и интервалы в параллельном движении, имитирующие многоголосные «подхваты» темы-мелодии, в гитарном изложении звучат более тяжело, чем на фортепиано, что особенно ощутимо при отсутствии такого объединяющего фактора, как фортепианная правая педаль.

Большинство вертикалей М. Барруэко исполняет штрихом *staccato*, что существенно модифицирует их легатную фразировку в ориги-

нале. В этом плане характерны многоголосные «отыгрыши», возникающие между проведениями обеих тем. Для достижения фактурной цельности в их гитарном показе М. Барруэко применяет техническое legato, основанное на мелком группировочном дроблении более крупных фраз. Переложение этой пьесы из-за существенных различий фортепианного и гитарного фактурных ресурсов оказывается менее ярким и органичным, чем в предыдущих пьесах, в оригинале более «гитарных».

Финальная пьеса пятичастного цикла И. Альбениса – М. Барруэко – Cuba (Cargicho) (в издании фортепианных пьес И. Альбениса дан другой подзаголовок – «ноктюрн»). В транскрипции М. Барруэко, как и в ряде предыдущих пьес, заменена тональность оригинала («гитарный» E-dur вместо Es-dur фортепианной пьесы). Замена тональности служит для М. Барруэко не только адаптационным фактором в переложении фортепианного текста на гитарный, но «арочно» обрамляет цикл (первая пьеса у М. Барруэко также дана в E-dur; в восьмичастном «сборном» цикле И. Альбениса первая и последняя пьесы даны соответственно в F-dur и Es-dur).

Пятая пьеса отличается сравнительно спокойным характером и умеренным темпом (Allegretto). Тем не менее, ее функция в цикле – обобщающе-финальная. В «Cuba» почти отсутствует жанровая характеристичность и «сценическая театральность» предыдущих пьес, основанных на региональном испанском фольклорном материале. «Cuba» выступает и как итоговый концентрат фактуры пьес цикла, что характерно как для оригинала, так и для транскрипции. Несмотря на контраст тем и тональностей в сложной трехчастной форме с повторами частей и кодой, фактура пьесы стремится к установлению общего принципа строения, определяемого как *гомophonно-подголосочный*. Роль гармонических вертикалей в такой фактуре определяется как регулирующая, претворяемая через типовые фактурные формулы рельефа и фона, связанные в оригинале И. Альбениса с гитарными прототипами. Главные из них – «перебор» струн и «бряцание» по струнам (как-бы вылушивание звуков из струн). Первое связано с интонированием линейно-фактурных образований в виде мелодических тем и фигураций на основе их элементов (фонов-подголосков). На гитаре это отражено в пальцевой технике правой руки. Второе пред-

ставлено преимущественно как интонирование многоголосия в виде синхронно-ритмического взятия интервалов или аккордов и связано с кистевой техникой правой руки гитариста.

Комбинирование этих приемов определяет фактурный облик всех пьес цикла И. Альбенниса-М. Барруэко, но особенно наглядно представлено в «Cuba». В первых же тактах транскрипции М. Барруэко применяет фактурную комбинацию из опорных вертикалей и фигурационной мелодики, помещенной как фон внутри них. В оригинале И. Альбенниса представлена точно такая же фактура, дополненная колористическими наслоениями в виде октавно удвоенных басов в партии левой руки пианиста. Такие же дублировки в октаву представлены далее и в партии правой руки, где проводится мелодия «ноктюрна-фантазии».

В транскрипции М. Барруэко октавные дублировки снимаются. Мелодический рельеф выделяется за счет артикуляции и различий в тембрах струн, а регистровые объемы моделируются путем диагональных соотношений в изложении фактурных компонентов. Транскрипционная версия М. Барруэко тяготеет к подчеркиванию прелюдийности, которая в оригинале выявлена не столь отчетливо. Этому способствует и исполнительская манера самого М. Барруэко, основанная на эффекте моделирования в гитарной фактуре клавишной дискретной звучности, дополненной особой компактностью изложения, свойственной гитаре. Фортепианная фактура оригинала преобразуется не только в области вертикально-регистровой «инструментовки», но и через иной тип звуковедения. «Клавишность» звучания корректируется за счет гитарной гомофонно-подголосочной диагональности, что метафорически можно определить как музыку для клавиша, предназначенную для исполнения одной только правой рукой.

Таким образом, обработки-переложения, созданные М. Барруэко на основе цикла фортепианных пьес И. Альбенниса, демонстрируют родство и различие фактур инструментов – гитары и фортепиано. Родство обнаруживается здесь в специфике фактуры оригинала, где гитарный компонент присутствует как один из ключевых стилевых знаков испанской музыки, воссоздаваемой в пьесах И. Альбенниса. Различие заключается в целом комплексе приемов фактурного письма, направленных к адаптации фортепианного изложения к гитарным

возможностям. Основным принципом в этой адаптации М. Барруэко избирает гомофонно-подголосочный тип гитарного изложения с широким применением диагональных соотношений компонентов фактурной вертикали – рельефных и фоновых голосов и пластов. К числу адаптационных приемов относятся и перестройка струн гитары, изменение тональностей оригиналов, использование технического легато в кантилене, продуманность аппликатурных решений, позволяющих достичь максимальной близости фортепианному оригиналу.

Итак, цикл И. Альбениса – М. Барруэко может быть классифицирован как типовой образец гитарного фактурного стиля, совмещающего специфику гитары и ее преодоление за счет ресурсов фортепиано, а также исполнительскую манеру М. Барруэко как представителя школы, ориентирующейся на аутентичскую традицию – клавесинно-лютневый (барочный) стиль игры. Соединение этого стиля с испанской интонационной основой – главное художественное достижение транскрипций М. Барруэко.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* / Г. Берлиоз. – М., 1972. – Т. 1. – 307 с.
2. Брауэр Л. *Размышления Лео Брауэра о мире музыки* / Л. Брауэр: [интервью]; пер. с англ. В. Смирнов [электронный ресурс] // *Классическая гитара*. – 15.06. 2001. – Режим доступа: <http://www.demure.ru>.
3. Борисенко М. Ю. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. канд. мист-ва* / М. Борисенко. – Харків, 2005. – 17 с.
4. Вайсборд М. А. *Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество* / М. Вайсбордт. – М. : Сов.композитор, 1977.
5. Касьяненко Л. О. *Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения Л. Касьяненко*. – К. : НМАУ, 2003 – 168 с.

**ЖЕРЗДЕВ Алексей. СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. АЛЬБЕНИСА – М. БАРРУЭКО «ИСПАНСКАЯ СЮИТА».** Рассмотрена специфика фактуры в музыке для шестиструнной академической гитары, выявлены типовые приемы ее адаптации в редакции-переложении, пьес фортепианного цикла И. Альбениса известным гитарным композитором и исполнителем М. Барруэко.

**Ключевые слова:** гитарный фактурный стиль, транскрипция, авторский стиль.

**ЖЕРЗДЕВ Олексій. СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ ВЕРСІЇ ФАКТУРИ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ І. АЛЬБЕНІСА – М. БАРРУЕКО «ІСПАНСЬКА СЮІТА».** Розглянуто специфіку фактури в музиці для шестиструнної академічної гітари, виявлено типові прийоми її адаптації у редакції-перекладенні п'єс фортепіанного циклу І. Альбеніса відомим гітарним композитором і виконавцем М. Барруеко.

**Ключові слова:** гітарний фактурний стиль, транскрипція, авторський стиль.

**ZHERZDEV Alexey. SPECIFICITY OF THE GUITAR VERSION OF THE TEXTURE OF PIANO CYCLE BY I.ALBENIS – M.BARRUECO «SPANISH SUITE».** The specificity of texture in music for the six-string academic guitar has been under consideration, standard methods of its adaption have been exposed in the editing-arrangement of the pieces of I. Albeniz's piano cycle by famous guitar composer and performer M. Barrueco.

**Keywords:** guitar impressive style, a transcription, author's style.

УДК 78.071.2:785.161

*Євген МОШАК*

## **ФЕНОМЕН ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА**

У сучасній музично-виконавській культурі питання стильової специфіки джазової музичної традиції складають окремий шар наукових розробок, серед яких найвагоміше місце посідають присвячені імпровізаційним формам музичної творчості. В контексті розвитку сучасної музичної освіти, коли джазовий напрямок музичного виконавства здобув спеціального академічного статусу, питання типологічних характеристик цієї стильової гілки виконавської традиції набувають особливої *актуальності*. Тому *метою* даної статті стало виділення деяких конструктивних показників феномену музичної імпровізації, які складають стилістичний фундамент джазового виконавства і методичну основу навчання майбутнього музиканта.

Об'єкт статті – стилістика джазової музики, предмет – специфіка джазового виконавства в аспекті його імпровізаційної техніки.

У всі історичні епохи питання творчого розвитку особи завжди привертало увагу учених, що представляли різні області знання. Проблема особистої самореалізації в творчій діяльності дуже часто розглядається в області загальної і соціальної психології (К. Роджерс, Н. Роджерс, А. Маслоу). Концепції креативності були створені Дж. Гилфордом, Е. П. Торренсом, М. Воллахом і М. Коганом, С. Мідником. Однією з останніх за часом виникнення концепцій креативності є «теорія інвестування» Р. Стернберга і Т. Любарта. Різні аспекти дослідження творчості представлені в роботах вітчизняних психологів: Л. С. Виготського, Б. М. Теплова. Питаннями творчого розвитку особи у музичному мистецтві займалися Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Т. Беркман, К. Головська, Б. Яворський.

Наукові погляди на музичну імпровізацію пройшли істотну еволюцію. До XIX століття вона розумілася лише як необхідний виконавський навик, але ж до усвідомлення її як самостійного художнього феномена західної музичної традиції прийшов Г. Ріман [6]. Проте, не дивлячись на неослабний інтерес сучасних музикознавців і культурологів, універсальне вчення про імпровізацію до цих пір не створене. Фундаментальна концепція історії і теорії європейської імпровізації створена Е. Ферандом [11] і досить широко розвинена М. Сапоновим [7].

У сучасній науці феномен імпровізації розглядається з позицій історії, психології, педагогіки, музикознавства. Особливості цього психологічного явища розглядаються в працях Д. Лівшица, А. Шевеля. Про психологію імпровізації писали Б. Рунін, С. Мальцев. Основна частина вказаних досліджень розглядає психологічні аспекти мистецтва імпровізації, деякі ж з них йдуть по шляху виявлення ефективності імпровізації в професійній діяльності музиканта-педагога і процесі навчання студента. Особливо підкреслюється дослідниками значення в імпровізації уяви і інтуїції, які також виділяються як умови успішності імпровізації.

З дисертаційних досліджень назвемо роботи В. Романенка, Ю. Шмалько, Є. Шпаковської, С. Бірюкова, Ю. Глуценка. Наприклад, дослідження Є. Шпаковської присвячене джазовій імпровізації, яка розглядається в системі учбового процесу не тільки як спосіб ви-

ховання творчої індивідуальності виконавця, але і слухача [8]. У роботі С. Бірюкова розглядаються співвідношення різних психологічних механізмів і явищ в свідомості і підсвідомості імпровізатора, а також можливості заломлення загальних змістовних і структурних підстав імпровізаційності у конкретних стильових пластах [3].

Питанням розвитку імпровізаційних навиків джазового гітариста присвячені хрестоматійні у вітчизняній виконавській традиції праці О. Бад'янова [2], В. Молоткова [5], Ю. Щьоткина [9; 10] і інших авторів.

Музична імпровізація – найстародавнійший, найдемократичніший і самий невивчений вид музичного мистецтва. Як відомо, усесвітня історія музики почалася з імпровізації. Кожна національна музична мова створювалася не видатними одинаками, а формувалася в масовій практиці загальнонаціонального усного спілкування. І чим ширше, чим інтенсивніше було таке спілкування, тим активніше і швидше розвивалася мова. Тільки усна форма дає мові життя. Це добре розумів В. Даль, який із слуху складав словник живої мови.

Традиційне розуміння імпровізації пов'язане з етимологією самого терміну. Але латинський прикметник *improvisus* – непередбачений, несподіваний, невідготовлений – вказує лише на один аспект явища, що представляється сьогодні не найважливішим, а в інших випадках і не цілком правдоподібним. Радянське музикознавство, кажучи про три види музичної творчості (композицію, виконання і імпровізацію), називає композицією твір музики, «результат творчого акту композитора», а імпровізацією – «особливий вид художньої творчості, при якій твір створюється безпосередньо в процесі його виконання» [1].

Термін «імпровізація» в різних словниках найчастіше характеризується як новий твір або значна інтерпретація музичного твору на будь-яку задану тему без попередньої підготовки, так би мовити «на льоту». У «Словнику спеціальних термінів», що додається до книги Дж. Коллієра «Становлення джазу», В. Озеров дає, можливо, одне з найповніших визначень даного терміну: «Імпровізація – метод творчості в музиці і деяких інших видах мистецтва, що припускає створення творів в процесі вільного фантазування, експромтом. У музичній імпровізації немає розділення функцій композитора (твір музики) і виконавця (відтворення твору, інтерпретація), вони утворюють органічну єдність і здійснюються музикантом-імпровізатором одно-

часно. Свідомість музиканта-імпрівізатора міцно пов'язана із структурою “тема-імпрівізація”, що споріднена з європейською формою “тема-варіація”. Тому навіть в простих своїх проявах уміння імпрівізувати не є тільки “вільним фантазуванням”» [4]. Воно вимагає від музиканта знання визначених тем, їх гармонійних структур, форми майбутнього твору (хоч би у загальних рисах). Своєрідна мелодико-гармонічна мова імпрівізатора вибудовується в процесі детальної тривалої роботи. Чим більше знає музикант різних музичних фраз, ладів, ритмічних малюнків, способів створення інтонаційної напруги, тим більше виконавчих засобів він має в своєму розпорядженні і тим оригінальнішою виходить імпрівізація.

Назвемо найбільш поширені значення, що вкладаються в слово «імпрівізація». По-перше – це вільна, не обмежена ніякими розпорядженнями індивідуально-авторська творчість. Покладений в основу професіоналізму особливого типу, феномен імпрівізації, розповсюджується на безліч східних музичних традицій, європейське салоне виконавство (наприклад, в музиці романтизму), а також на фрі-джаз. По-друге – так звана усна творча традиція. У цьому значенні імпрівізація розповсюджується на музику великих композиторів-виконавців Європи (І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена і інших), у яких вона стає важливим «передкомпозиційним» етапом творчого процесу. Також до цього причетна й фольклорна традиція. По-третє – створення автором оригінальної мелодійної лінії на задану гармонійну послідовність. Цей принцип реалізується в різного роду варіаційних циклах європейської музики, а також в традиційному джазі. Очевидно, що всі три значення розташовано як би в різних змістовно-смыслових площинах, які формують ідею музичної творчості, відмінної від композиторської в традиційному розумінні.

Художнє мислення – це завжди мислення образами, що утілюються в тому матеріалі, яким розпоряджається художник. Музикант-імпрівізатор мислить звуками, тембром того інструменту, на якому грає, і часто це не абстрактний, а цілком конкретний, «власний» інструмент, повністю йому відкритий, ніби-то продовження самого музиканта-імпрівізатора. Його мислення можна назвати абсолютно-інтонаційним, тут виключена можливість будь-чєї інтерпретації авторського задуму.

В даному випадку очевидною стає відмінність імпровізаційного процесу від музичної композиції (у якій змістовну цінність має сам результат розвитку музичного матеріалу). Тому під імпровізацією слід мати на увазі такий вид музично-художньої діяльності, при якому носієм художнього змісту є сам процес. Зв'язок між уявним і чутним у музиканта, який грає тільки по нотах, лежить через писемність. Імпровізатор же вільно володіє мовою, він говорить від власного імені. Мотивована необхідність залучення всієї його істоти, «душі і тіла» в живий процес творіння музики додає імпровізації особливу природність і безперервність руху, яку ми знаходимо у джазі та в циганському співі, в казахських кюях і азербайджанських теснифах, у вірменських дудукістів і смоленських скрипалів, у багатьох видатних академічних виконавців. Це слідство того, що Б. Асаф'єв назвав «виконавською ініціативою». Її вищий прояв – натхненна імпровізація.

Вказівка на змістовність процесу, як на первинну, таку, що визначає характеристику імпровізаційного мистецтва, дає можливість просунутися далі в розумінні його суті. По-перше, прагнення наповнити художнім змістом саме процес розгортання музичного матеріалу впливає, принаймні, на спрямованість музичного мислення. По-друге, визначення процесу як носія змісту призводить до того, що природній для музичної комунікації зворотній зв'язок починає діяти вже на рівні кожного окремого моменту. А це, у свою чергу, не може не здійснювати впливу на специфіку обраних засобів, на особливості відношення окремого музичного знаку і його контексту, синтактики і семантики. І, нарешті, по-третє, процесуальна суть утілюється в ігровому характері, що вимагає того або іншого партнерства, розподілу ролей серед учасників (що особливо яскраво реалізується в художній ідеї джазового виконавства).

Співіснування і взаємодія виконавської волі призводить до того, що акустичний простір розподіляється на свого роду регістрові «ніші», кожна з яких займає один інструмент і, відповідно, одна виконавська воля. Ці «ніші» (подібно до екологічних) розносяться, відособлюються одна від іншої, що надає максимальну свободу маневру кожному виконавцеві. Цей «принцип відособлення» здійснюється в ритмомелодичній ієрархії і звуковисотній диференціації голосів ансамблю. У козахих хорах три нижні голоси можуть знаходитися в діапазоні октави і

навіть квінти. У європейській поліфонії XII-XV століть інтервали між верхніми голосами варіювалися від терції до сексти, відособляючись від нижнього голосу на півтори-дві октави.

У ансамблі імпровізаторів мова керує музичною поведінкою партнерів по грі. Це легко прослідкувати, легко переконалися в існуванні і конвенціонального «словника», і конвенціональної, загальноприйнятої «граматики», багато в чому подібних до буденної вербальної мови. Тут очевидна наявність ієрархії, хай і вельми розмитої: від мінімальної смислової частинки мови (тонемы – аналога фонем), що акустично визначилася, мінімального зв'язкового мовного звороту (мотиву – аналога морфем, слова або синтагми) до самостійної одиниці тексту (фрази або речення).

Важливо, що ці елементи музичної мови, як би ми їх не називали, є відносно простими знаками. Вони вимовляються і відтворюються, до того ж їх значення залишається однаковим для тих, що вимовляють, відтворюючих і тих, кому вони адресуються. Нові знаки включаються в контекст і вже завдяки йому навантажуються змістом, закріплюються в практиці. Усі знаки багатоситуативні, вони зберігають своє значення в різних контекстах. І, нарешті, вони певним чином взаємопов'язані, їх можна комбінувати в один спосіб і не можна комбінувати в інший, що визначається якоюсь сукупністю парадигм, відповідних стилю і жанру, прийнятого виконвцями.

Механізми сприйняття композиції і імпровізації розрізняються принципово. Першу ми сприймаємо через виконавське мистецтво – реалізацію письмової музичної культури. До неї ми можемо багато разів повертатися, як до книги або картини. У нас є можливість, слухаючи її знову і знову, поступово усвідомити її первинну новизну. Нове якраз і привертає нас в композиції понад усе. Нове там і повинно бути присутнім, оскільки це авторська робота. Навпаки, сприйняття імпровізації, що відбувається одномоментно з реалізацією і ситуацією, що породила її, може бути тільки одноразовим. Вона вимагає нашої негайної реакції, тому що вже в наступну мить нова музична ситуація зажадає від нас нового відгуку. Саме з цієї причини виразні засоби, використовувані імпровізаторами, повинні вибиратися з тих, які або вже включені в певну стійку систему художньої комунікації, або лежать усередині меж, обумовлених перед самою грою. Іншими

словами, все музикант-імпрровізатор повинен говорити однією мовою, виразні засоби якої мають заздалегідь вибрану стилістичну єдність.

Сьогодні навіть найвіртуознішу джазову імпрровізацію можна зафіксувати, проаналізувати і вивчити. Але чи стають при цьому очевидними її закони? Думається, що ні. Універсальність цих зовні суб'єктивних законів знаходиться в глибинах творчої особи, через що імпрровізація виводить нас на цілий комплекс проблем психології творчості, не тільки імпрровізаційної. Хоча джаз, як відомо, пережив в ХХ столітті стрімку еволюцію, його теперішній художній статус, як не парадоксально, багато в чому той же, що і в пору сенсаційної появи на європейській сцені. Джаз і досить є симптоматичним: раніше він дозволяв по-новому поглянути на кризові явища в європейській музиці, і сьогодні він також примушує задуматися про майбуття музичної культури.

Без перебільшення, джаз це унікальний імпрровізаційний і, водночас, професійний по найстрогіших мірах, інтернаціональний музичний вигляд. Джазова імпрровізація тому представляється вельми цінною музикально-креативною ланкою між західною та східною традиціями, вивчення якої допомагає осмислити глобальні художні процеси. Те, що в ході сторічної еволюції джаз не втратив імпрровізаційності, говорить не тільки про стабільність його виразної системи, але і про важливість його імпрровізаційного аспекту.

Власне проблема імпрровізації в джазі була поставлена в 1956 році французьким теоретиком Андре Одером [13], який також запропонував першу типологію імпрровізації. У основі імпрровізації, по А. Одеру, лежить мелодійна фраза, а суть проблеми полягає в ритмічному, гармонійному і тембровому наповненні фрази. Така постановка питання, актуальна і сьогодні, викликана принциповою відмінністю джазової та традиційної європейської музичної практик: звуковий еталон джазу набагато різноманітніший. Для джазу природна вільна зміна звукових параметрів (тембру, ритму, висоти) фрази, що вже породжує імпрровізацію. Теоретична обгрунтованість і внутрішня послідовність міркувань французького ученого переконують в думці, що джазову імпрровізацію, як і сам джаз, першими оцінили європейці.

Походження імпрровізації в джазі, генетично як виді євро-афро-американської музики, не дивлячись на численні теорії, не має задовіль-

ного пояснення. Імпровізація характерна для африканської музики, і хоча багато музикознавців мають сумніви до того, що ранній джаз зберіг імпровізаторські традиції саме і в першу чергу музики аборигенів, М. Грідлі, описуючи походження джазової імпровізації, розглядає внесок як африканських музичних культур, що існували в Новому Світі за часів рабства, так і музики європейської [12]. Передвісником джазової імпровізації прийнято вважати, перш за все, своєрідний африканський спів у формі «лідер і хор» (англ. leader-and-chorus), що містить в собі довільні варіації в партії заспівувача. У західно-африканському співі і в афро-американському блюзовому співі імпровізації не склалися з винаходу складних мелодійних ліній, що кінець кінцем стало звичайним для джазових імпровізаторів. Співаки свій творчий потенціал спрямовували, головним чином, на зміну різних якостей окремого витриманого тону, а саме: на зміну тривалості, висоти звуку, динаміки і тембру звуку на його початку й у кінці. Вони також імпровізаційно поводитися і з ритмічними малюнками мелодій, використовуючи випередження, запізнювання, репетиції окремих звуків і ритмічний зсув цілих фраз. До речі, ці прийоми все ще очевидні у виконанні музики госпел афро-американськими співаками та в стилях поп-музики, що відчувли вплив госпела (А. Франклін і Дж. Браун). Можна припустити, що ці вокальні прийоми зробили вплив на виконавську техніку джазових музикантів, що грали на духових інструментах – кларнеті, саксофоні, трубі та тромбоні. Е. Борнмен підкреслює вплив іспано-арабської музики на виконавство новоорлеанських креолів і звертає увагу на імпровізаційність явищ типу іспанського фламенко, поширеного у південних штатах США [14, с. 145].

Коли хочуть підкреслити специфіку джазової музики, в першу чергу відзначають її імпровізаційний характер. Проте, в джазі замість терміну «improvise» – «імпровізувати» – багато музикантів часто використовують вирази «Ad lib», «ride» або «jam», що означає одне і те ж – створення музики в процесі гри. Переважна більшість джазових творів створена саме в такий спосіб. Вони не зафіксовані в нотах і не відрепетовані задалегідь. Результат – максимум нового. У цьому виявляється спроба виконавця бути безпосереднім наскільки це можливо, прагнення ніколи не йти по шляху звернення до одного і тому ж тематичного комплексу. В результаті декілька версій однієї і тієї ж

теми, зроблені протягом однієї сесії записи, можуть бути повністю різними. Частина специфіки і вітальності джазу, поза всяким сумнівом, в першу чергу пов'язана саме із спонтанністю імпровізації.

Для звичайного «обивательського» музичного сприйняття імпровізація – обов'язковий елемент джазу, і музиканти іноді говорять «джаз», маючи на увазі імпровізацію. Наприклад, в примітках, передуючих бігбендовим аранжуванням, зустрічаються ремарки типу «only the tenor saxophone part requires jazz» («джазу вимагає тільки партія тенор-саксофону»). Або менеджер оркестру може запрошувати музиканта для гри «на місце джазової труби» («jazz trumpet chair»), маючи на увазі, що він буде єдиним імпровізуючим сурмачем. Імпровізація – суть джазу, і імпровізовані партії справляють враження більш випадкових і менш організованих, чим письмові або завчені.

Слід, проте, остерегатися переоцінки імпровізаційного початку в джазі. Панування імпровізації виразно є відчутним в багатьох стилях джазу, а стильовим принципом фрі-джазу взагалі стала тотальна імпровізація. Можливо, саме в цьому і полягає причина переоцінки імпровізації, коли здійснюють типову помилку, роблячи вивід, що без імпровізації немає джазової музики, і відмовляючи в джазі бігбэндам тільки тому, що іноді у виконуваний ними музиці імпровізації мало або вона відсутня взагалі. Джазова музика не обов'язково повинна бути імпровізованою. Наприклад, оркестр Д. Еллінгтона мав в своєму репертуарі п'єси, сольні партії в яких повністю вписані, а в прогресів-джазі імпровізаційний початок взагалі зведений до мінімуму. Приналежність до джазу визначається, перш за все, характером музично-виконавської мови, його інтонаційно-ритмічними особливостями і цілим рядом інших чинників. В їх числі знаходиться й імпровізація, яка не є самоціллю, а лише одним із засобів формування музичного цілого.

Початковий пункт джазової імпровізації полягає в прагненні до ритмічної дієвості, і тому необхідна умова для виникнення творчої імпровізації – ритм. Фронтальне використання принципу імпровізації, який є стрижнем джазу, головною мотивацією і виправданням його щодо самостійного існування, стало можливим і порівняно легким саме на основі використання принципу біту, запозиченого з африканської музичної традиції і такого, що є рівномірною, акцентованою

ударною пульсацією. Вона утворює, з одного боку, самостійне джерело моторної схвильованості та насолоди, а з іншого, облаштовує основну звукову канву, на якій «вишиваються» і якою в той же час обмежені інші елементи джазового виконання.

У діалектичній єдності з бітом як одночасної інтерферентної пульсації абсолютно природно з'являється офф-біт – тип джазової ритміки, заснований на постійному відхиленні від метричної пульсації, випередженні або запізнюванні ритмічних акцентів по відношенню до долей такту, що можна вважати одним з найбільш важливих засобів наповнення і активізації ритмічного руху. Принцип біту дозволяє імпровізаторам створювати музичні суперструктури не лякаючись втратити зв'язність. Для реалізації біту в джазі сформувався специфічний інструментально-виконавський апарат – ритм-секція, або ритм-група, основу якої складає набір ударних інструментів, тобто ударна установка, та контрабас, що будь-якому джазовому виконанню додає також особливий тембровий характер. Результативна дія джазової метроритмики незвичайно сильно і на практиці є головним критерієм, що дає можливість відповісти, чому певне виконання ми сприймаємо або не сприймаємо як джаз.

З єдністю принципу бита і імпровізації зв'язані інші специфічні елементи джазової музики, які формуються на їх основі і виявляються в тих або інших пластах джазового виконання. До головних з них належить своєрідне уявлення про звуковий ідеал. У джазі виконавці прагнуть до максимальної індивідуалізації саунда, тобто звучання. Тому кожен з них прагне створити свій особливий і властивий тільки йому спосіб звуковибудовування. До цього додаються використання певних стереотипних мелодико-гармонічних оборотів, структурних схем і створення знову ж таки максимально індивідуалізованого звучання.

Технічний арсенал джазової імпровізації схильний до модифікації, що здійснюється за допомогою нюансів фразування і динаміки. У цих відтінках, а також в дотриманні гармонійних вимог полягає потенційна відмінність між справжнім джазовим соло і тим, що сприймається як банальне і позбавлене смаку, між шедевром і просто майстерністю виконання, між холодом математично вивіреної імпровізації і теплою імпровізаторською індивідуальністю. Таким чином, якщо джазо-

ве виконання неможливе без використання принципу біта (навіть у фрі-джазі він, як правило, відчувається латентно), то імпровізаційний принцип, звуковибудовування і фразування в різних виконаннях виявляються в неоднаковій мірі і можуть взаємозамінюватися.

При всій спонтанності джазу його музика виникає не на порожньому місці, оскільки і тут тільки вправи і практика створюють майстри і приносять йому успіх. Для творчої і успішної імпровізації велике значення мають попередні умови і відповідний «клімат» виконавства.

При всій своїй свободі джазовий музикант зв'язаний безліччю обставин. Чисто зовні – так званими «трьома Т», тобто темою, тональністю і темпом. Але понад це є ще багато інших моментів самого різного характеру: рівень володіння сольною виконавською технікою на інструменті і певний об'єм теоретичних музичних знань, багатство ідей і відчуття стилю, залежність від рівня підготовки своїх партнерів і емоційні якості імпровізатора, його відношення до навколишнього оточення, його фізичне самопочуття, відношення до місця виступу і реакція публіки.

З імпровізаційної суті джазу, де успіх отриманого результату залежить від загальної атмосфери, сьогохвилинного розташування, настрою і взаєморозуміння, а головним чином від творчого потенціалу музикантів, витікає наступне: рівня естетично цінного досягає лише мала частина імпровізаційних джазових виконань. Їх велика частина розташовується в зоні інтенсивного переходу від «немистецтва» до мистецтва. Проте і ці менш вдалі імпровізації не заслуговують беззастережного засудження, оскільки їх спонтанність у будь-якому випадку вносить до процесу виконавства певну внутрішню жвавість.

Таким чином, композицію і імпровізацію в джазі, як правило, розглядають в полярному, навіть взаємовиключному зіставленні. Композицію розуміють як навмисний і обдуманий твір музики, імпровізацію – як її спонтанне створення в процесі виконання. Хоча результатом композиції є зафіксований в нотному тексті закінчений твір, стабільний у всіх своїх параметрах, незалежно від того, виконується воно чи ні, зведення її тільки до нотної фіксації малопереконливо. Такий підхід має силу для професійної музичної творчості європейської традиції, але мало застосовний до світового фольклору, до своєрідних традицій Сходу і багато в чому до мистецтва джазу. Питання про пер-

винність імпровізації також вельми проблематичне, оскільки будь-яка музика, у тому числі і імпровізаційна, характеризується наявністю стійких мелодико-ритмічних або композиційних формул, що регулярно повторюються. У цьому сенсі можна розглядати імпровізацію і композицію не в зіставленні, а у взаємозв'язку один з одним, оскільки між двома цими полюсами не може бути порожнього простору. Воно напевно заповнене якимись проміжними видами, що органічно поєднують імпровізацію і композицію. Взаємодія імпровізаційного, спонтанного, і композиційного, структурно-закріпленого, має величезну різноманітність конкретних проявів, які неможливо охопити одним загальним поняттям. Протистояння «імпровізація-композиція» вирішується різними способами і з різною повнотою в кожному конкретному акті творчості. Дослідження цього протистояння може бути вельми результативним при аналізі джазу, якому властиве, з одного боку, відверте і гостре зіставлення імпровізаційного і композиційного, а з іншої – динамічний характер їх взаємодії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. *Избранные труды* / Б. Асаф'єв // *Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке*. – Том 4. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – 439 с.
2. Бадьянов А. *Джазовый гитарист* / А. Бадьянов. – М., 2002. – 112 с.
3. Бирюков С. *Импровизация в музыке и ее стилевые типы*: автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения / С. Бирюков. – М., 1981. – 24 с.
4. Коллиер Дж. *Становление джаза* / Дж. Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
5. Молотков В. *Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре* / В. Молотков. – Киев, 1983. – 112 с.
6. Римап Г. *Музыкальный словарь* / Г. Римап [пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. – М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008.
7. Сапонов М. *Искусство импровизации и импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке Средних веков и Возрождения* / М. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.
8. Шпаковская Е. *Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя*: автореф... канд. пед. наук / Е. Шпаковская. – СПб., 2002. – 21 с.
9. Щёткин Ю. *Основы джазового языка* / Ю. Щёткин. – Пенза, 2002.

10. Щёткин Ю. Гитара в джазе / Ю. Щёткин. – Пенза: ООО Эмузин, 2001.

11. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich, 1938.

12. Gridly M. C. *Jazz Styles : history and analysis*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2003. – 442 p.

13. Hodeir Andre. *Jazz : its evolution and essence*. – N. Y. : Grove Press, 1956.

14. Matzner A., Polednak I., Wasserberger a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderni populami hudby I. Cast vecna*. – Praha : Editio Supraphon, 1980. – 376 s.

**МОШАК Євген. ФЕНОМЕН ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА.** У статті розглядаються типологічні ознаки імпровізації як форми музичного мислення та виконавства. Конструктивні показники імпровізації виділяються у якості стилістичних параметрів джазового виконавства.

**Ключові слова:** імпровізація, композиція, стиль, стильова типологія, імпровізаційні форми, виконавський стиль, джазове виконавство.

**МОШАК Евгений. ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.** В статье рассматриваются типологические признаки импровизации как формы музыкального мышления и исполнительства. Конструктивные показатели импровизации выделяются в качестве стилистических параметров джазового исполнительства.

**Ключевые слова:** импровизация, композиция, стиль, стилевая типология, импровизационные формы, исполнительский стиль, джазовое исполнительство.

**MOSHAK Eugeny. PHENOMENON OF IMPROVISATION AND STYLISTIC ASPECTS OF THE JAZZ CARRYING OUT.** The typology signs of improvisation as forms of musical thought and carrying out are examined in the article. The structural indexes of improvisation are distinguished as stylistic parameters of the jazz carrying out.

**Keywords:** improvisation, composition, style, stylish typology, improvisation forms, performance style, jazz carrying out.

## **ВИКОНАВСЬКА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ**

Проблеми практичної виконавської інтонації достатньо повно висвітлено у роботах музикантів Московської фортепіанної і скрипальської шкіл Г. Нейгауза, Е. Гілельса, Л. Оборіна, Г. Гінзбурга, Д. Ойстраха, Б. Когана тощо та їх учнів. Разом з тим проблему гітарної виконавської інтонації було висвітлено у публікаціях в країнах СНД значно скромніше. Найбільш ймовірною причиною цього було те, що етап відродження гітари у Росії та інших країнах СНД розпочався порівняно нещодавно, наприкінці 20-х років ХХ сторіччя після першого приїзду видатного іспанського гітариста Андреса Сеговії і розпочатої після цього ініціативної ролі його сподвижників у пропаганді гітарного мистецтва: П. С. Агафошина, О. М. Іванова-Крамського, а потім плеяди інших молодих ентузіастів. У 2008 році у збірці наукових робіт «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти «Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» (ХДУМ ім. І. П. Котляревського, Вип. 23) статтю «Вопросы музыкальной интонации применительно к классической гитаре», автором якої є відомий і популярний гітарист, викладач Університета культури і мистецтв (Санкт-Петербург) Сергій Ільїн, в якій аргументовано точно висвітлено деякі питання теорії і практичні аспекти інтонаційного гітарного виконавства.

Теоретичні проблеми інтонування досить скромно (стисло) представлено в навчальних програмах музичних училищ, в яких закладаються теоретичні основи музичних знань. Окрім цього, в теоретичних курсах консерваторій і музичних відділів ВНЗ теорію інтонування зведено до мінімуму.

Тому публікації з теорії інтонування, що з'являються, ґрунтуються в основному на фундаментальній праці М. К. Переверзева «Виконавська інтонація» (видавництва Москви 1989 року) і двох працях доктора мистецтвознавства, професора Московської консерваторії М. О. Гарбузова «Зональна природа слуху» (державного музичного видавництва Москви 1956 року), а також «Музикант, дослідник, педагог» (видавництва Москва : Музика, 1980).

Не зважаючи на історичне коріння теорії інтонування, яка виходить ще з Давньої Греції, і показу на перший погляд її дослідженість, актуальність цієї проблеми не зникає і зараз.

М. К. Переверзев у своєму дослідженні різних аспектів інтонування, зорієнтованому на музикантів-професіоналів, лаконічно, у стилі витонченої словесності, розглядає акустичні основи інтонування: «... мелодический пифагоров строй, давший научное обоснование интонированию античных греков, был отвергнут в средние века. Заменивший его гармонический (чистый) строй, просуществовав немного болем ста лет, в свою очередь был вытеснен более прогрессивным равномерно-темперированным строем. Последний, хотя еще и признается единственным официальным строем современности, на практике в последнее время музыкальная мысль, обогащенная научно-философским методом познания, стремится проникнуть в тайны художественного интонирования, дианетического по своей сути. На этом пути сделаны лишь первые шаги...» [10, с. 205].

Велика кількість тих, хто проводив дослідження проблеми виконавської інтонації, прагнули спиратися на думку і авторитет іспанського віолончеліста, одного із найяскравіших віртуозів, диригента і композитора, співвітчизника, сучасника і друга А. Сеговії – Пабло Казальса.

Досягнувши найвищих вершин як музикант-виконавець, Пабло Казальс мав за плечима і солідну музично-теоретичну базу. Адже він спочатку навчався в Муніципальній консерваторії Барселони, а продовжив освіту в Мадриді, Брюсселі і Парижі. У 1897 році Пабло Казальс вже зайняв посаду професора по класу віолончелі в Муніципальній консерваторії у Барселоні.

Виникає резонне питання: чи володів А. Сеговія науково-теоретичною базою з проблеми виконавчого інтонування? Адже на відміну від Пабло Казальса, який мав ґрунтовну теоретичну університетську підготовку в найкращих навчальних закладах Європи, А. Сеговія у своїй Автобіографії (ця книга написана тим, хто не мав можливості отримати систематичної освіти) вже на злеті свого творчого шляху напише: «... Я самоучка. Мои скудные знания являются результатом глубокого и постоянного чтения безо всякой системы...» [12, с. 1]. «... Работал, как каторжник. Чтобы на сцене создать иллюзию божественной легкости, работать нужно неустанно», – скаже А. Сеговія своєму біогра-

фу Бернару Гавоті [5, с. 129]. Інтуїція та натхнення – ці два ключових поняття творчого процесу досить часто повторює А. Сеговія у своїй «Автобіографії».

Постійна та неодмінна зосередженість інтелекту та психофізичних якостей – один із основних факторів натхнення А. Сеговії на усьому творчому шляху.

Його феноменальне транскрипторське мистецтво з урахуванням безпрецедентної виконавської майстерності говорять про володіння А. Сеговією усім теоретичним музичним апаратом.

А. Сеговія розумів, що для гітари як багатоголосного інструменту з фіксованою висотою звуків темперований стрій є одним із оптимальних рішень проблеми настроювання, однак він не відображує ладофункціональних залежностей між звуками.

Тому А. Сеговія, володіючи гарним інтонаційним слухом, налаштовує гітару в тональність конкретного виконуваного твору, як зараз роблять досвідчені гітаристи, що сприяє більш яскравому звучанню фактури музичного твору.

Пабло Казальс не залишив нащадкам основоположних теоретичних викладень з проблеми виконавчої інтонації. Однак, можна з великою часткою ймовірності стверджувати, що практична яскрава виконавська інтонація в творчості А. Сеговії корелює з однією із тез П. Казальса про існування інтервальних зон, «... в которых звуки могут находиться в среднем (нейтральном) и крайних положениях...» [10, с. 83]. Проблему виконавського інтонування А. Сеговія пов'язував з характером і змістом твору.

М. К. Переверзев наводить висновки І. А. Лесмана: «... работу над интонацией необходимо постоянно связывать с содержанием музыки: она должна быть организована прежде всего с такими важными в смысловом отношении построениями, как музыкальная фраза, мотив, а не независимо от них, потому что интонирование с музыкально-исполнительской точки зрения представляет собой творческое воспроизведение в игре ладово-смысловых взаимосвязей между звуками, а не простое чередование интервалов» [10, с. 83].

Про великих музикантів, які зіграли у творчій долі А. Сеговії головну роль, він каже: «это, прежде всего, Пабло Казальс – великий и неповторимый художник» [3, с. 94].

У 1960 році на «Фестиваль Казальса» у Пуерто-Ріко, де виступали великі світові музиканти, А. Сеговія отримав спеціальне запрошення П. Казальса. Примітно, що на «Фестивалі Казальса» А. Сеговію було удостоєно честі виступити двічі.

Особливе місце у глобальній сеговіївській постановці проблеми виведення гітарного мистецтва на рівень інших визнаних сольних інструментів займає тема транскрипціювання шедеврів музичних творів світових геніїв, провідне місце серед яких по праву займають твори Баха.

А. Сеговія чітко розумів складність даної проблеми і величезну відповідальність за її результат.

Якщо орієнтуватися на «евристику» – науку, що вивчає творчий процес і методи пізнання в ході реалізації завдань – то можна однозначно сказати, що для А. Сеговії є неприйнятною структура пошуку, що спирається на метод спроб і помилок, як і лабіринтна модель, що передбачає, образно кажучи, блукання по лабіринту.

Структурно-семантичний алгоритм пошуку в творчості А. Сеговії є, мабуть, провідним поряд із володінням інтуїцією як кульмінаційним моментом творчого процесу.

«... Пересечение смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием», – стверджує Ю. М. Лотман – один із провідних спеціалістів ХХ століття з питань семіотики [8, с. 26].

Розпочинаючи реалізацію ідеї підйому гітарного творчого процесу і як одну з її інтегральних складових проблему транскрипціювання кращих клавірних, лютневих, віолончельних, скрипальних творів, А. Сеговія, маючи у своєму арсеналі вишуканий художній смак, глибоке знання проблем виконавчого інтонування з урахуванням тембрової палітри гітари, зустрів глухе нерозуміння, а то й пряму протидію не тільки відомих музикантів та інших спеціалістів, але й більш дрібної, але чисельнішої чиновницької креатури.

Лише трохи пізніше все стане на свої місця, коли транскрипції А. Сеговії визнають найкращими гітаристи усього світу. «... Транскрипция – не буквальный перенос сочинения с одного инструмента на другой. Транскрипировать – значит находить эквивалент, который не изменит ни эстетический дух, ни гармоническую структуру сочинения...», – вважає А. Сеговія [3, с. 88].

Ширина інтонаційного спектру з її особливими інтонаційними відтінками, на думку А. Сеговії, зробили гітару інструментом-оркестром. Показово видно усі протиріччя процесів перетину смислових просторів навколо монументального твору Баха BWV-1004 «Чакона» з II скрипкової партії d-moll; деякі текстові відступи А. Сеговії у гітарній інтерпретації «Чакони» від авторських, однак використані ним поліфонічні, інтонаційні та інші виразні можливості інструмента наблизили у деякому сенсі її звучання з можливостями скрипки.

Децю пізніше Бернар Гавоті – офіційний біограф А. Сеговії, скаже: «... Я много раз слышал Сеговию, но одна встреча останется навсегда в моей памяти. В программе значилась «Чакона» Баха, что очень удивило скрипачей, ведь «Чакона» до этого никогда не исполнялась на гитаре. Правда, вполне возможно, что Бах написал вначале «Чакону» для лютни, а уже потом переделал ее для скрипки.

И хотя многим это могло показаться кощунством, для меня было истинным наслаждением внимать певучим музыкальным фразам гитары вместо скрипки, скорее напоминающей звук рвущегося полотна. Аккорды звучали естественно, чисто и слитно, при этом каждая нота сохраняла свою индивидуальность. Никогда еще палитра художника не была так богата красками, так выразительна, как гитара Сеговии в этот вечер...» [5, с. 128].

Досвід А. Сеговії в удосконаленні виконавської інтонації з урахуванням його найвищого природного інтелекту і можливостей загостреної інтуїції «... в стремлении к идеалу абсолютного, который, с одной стороны, никогда полностью неосуществим, а с другой – находит в тех или иных формах свое осуществление, а посему усовершенствуется, уточняется...» [2, с. 132].

Тому «Істина» у питанні виконавчої гітарної інтонації для А. Сеговії ніколи не являє собою застиглий кінцевий і консервативний результат, а представляє собою динамічний процес.

А. Сеговія добре розумів і бачив досить широкий спектр факторів та нюансів, які впливають на формування інтонаційного діапазону. У нього не було дрібниць у цьому важливому питанні гітарного виконання.

П. С. Агафшин, відомий гітарист-педагог, завдяки люб'язній згоді А. Сеговії відвідував великого Маестро у номері готелю «Савой»

під час його першого приїзду до Москви наприкінці лютого 1926 року і був присутнім на його репетиціях, з бухгалтерською педантичністю (за основною професією Агафосин був бухгалтером) записував у свій блокнот усі рекомендації, методичні поради А. Сеговії, які у складі інтонаційної складової для реалізації художнього втілення задуму твору ґрунтувалися на теорії Д. Агуадо: «... 1. Каждая струна в зависимости от толщины и материала имеет свой особый тембр (например, Мі, открытое на первой струне, Мі на пятом ладу второй струны, Мі на девятом ладу третьей, – обладают совершенно различными тембрами).

2. Каждый звук допускает множество оттенков в силе от *pianissimo* до *fortissimo* при определенном положении правой руки.

3. При оперировании правой рукой от середины грифа до подставки характер звука меняется от арфообразного до острого (носового оттенка).

4. При так называемом «ногтевом способе» игры все указанные различия приобретают особенную яркость и делают звуки гитары совершенно не похожими на звуки, какого-то бы ни было другого инструмента.

5. Гитаре вообще свойственны сладкие, гармоничные, меланхолические звуки. Гитара не допускает грандиозности арфы или фортепиано, но зато дает более деликатные качества и модификации звуков и комбинаций их.

Сеговия блестяще доказал все эти положения...» [1, с. 32].

І далі: «... Мы слышали у него бархатные звуки арфы, пение виолончели, пиццикато смычковых, характерные звуки гобоя. Мы слышали также далекие друг от друга по музыкальному характеру произведения, как Фуга Баха и мазурка Чайковского; испанские танцы Гранадоса и сюиты Роберта-де-Визе. Мы прислушивались к нежнейшему *pianissimo* и поражались необыкновенной мощью звука, заполнявшего величайшие в Москве концертные залы» [1, с. 32-33].

Умовно інтонаційні складові музичного звукового сигналу визначають наступні фактори:

I. Консервативні фактори

II. Динамічні фактори

III. Акустичні і психофізичні фактори

Консервативні фактори інтонаційної складової визначають:

### 1. Конструкція і матеріал резонатора

Конструкція резонатора і матеріал, з якого його виготовлено, визначають ширину частотного діапазону відтворюваних музичних звуків і ступінь їх підсилення. Особливістю підсилення і резонування тонів, обумовлених утворенням стоячих хвиль, є багаторазове віддзеркалення падаючої хвилі від стін резонатора і утворення точок (пучностей) максимумів. Одним із кращих матеріалів для резонаторів вважаються породи палісандрового дерева.

Відомо, що ще в юності, прагнучи отримати в оренду гітару для концертних виступів, А.Сеговія, у повній для нього неочікуваності і ніби в нагороду за гарну гру, став власником гітари відомого іспанського майстра Раміреса, що психологічно глибоко потрясло юного Сеговію. З цією гітарою А. Сеговія не розлучався більше десяти років, її акустичні та інтонаційні дані забезпечили подальший успіх майбутнього генія.

Дивовижно, майже містично можна пояснити те, що смерть Раміреса співпала з часом фізичного руйнування гітари його виробництва.

Ще декілька років А. Сеговія шукав собі гітару, та лише екземпляр, виготовлений відомим німецьким майстром Г. Хаузером з палісандрового дерева старовинного клавесину, повністю задовольнив його рідкісним по красі звучанням, ретельною обробкою і прекрасними акустичними параметрами. Паліандр – назва деревини роду порід тропічних дерев (англ. – Rosewood, рос. – «розовое дерево»). У родині паліандра нараховують до 300 видів. Основний фон деревини – від рожево-світло-коричневого до цегляно-червоного. Коефіцієнт твердості  $\approx 800\div 1000$  кг/м<sup>3</sup>, що в 1,5-2 рази вище, ніж у дуба. «Шпон» з паліандру має гарний малюнок, що визначає напрямок стругання деревини.

Фізичні процеси пов'язані з коливаннями струни і акустикою оточуючого середовища для гітари має ряд принципових особливостей, пов'язаних з конструктивними факторами, способами і місцем звуковідтворення (від підстави вгору вздовж грифу) у порівнянні з іншими музичними інструментами.

Широка багатоваріантність прийомів і варіювання місць звуковідтворення, якими мистецьки володів А. Сеговія, але і свої секрети май-

стерності виконавчого інтонування залюбки передавав своїм учням і численним послідовникам, дозволяють відтворювати на гітарі широкий спектр музичної палітри. Коливальна хвиля від місця звуковідтворення на струні розповсюджується у двох напрямках: вгору до опертого поріжка і вниз – до підставки. При чому в обох напрямках поширення коливальна хвиля, дійшовши до кінцевої ділянки звучання, віддзеркалюється і рухається у зворотному напрямку, накладаючись на основне коливання. Такий процес характерний для основної (першої) гармоніки, так і для більш високих гармонік (тонів).

Окрім цього, у приміщенні з гарними акустичними параметрами, що забезпечують мінімальні енергетичні втрати, при віддзеркаленні прямої звукової хвилі від стінок відбувається суперпозиція (накладка) прямої і віддзеркаленої хвилі. При цьому близькі за частотою хвилі і в залежності від здвигу фаз створюють максимуми (пучності) і мінімуми (вузлові точки) амплітуд [13, с. 98–99, 513]. При цьому результуюче коливання вже не є гармонічним і є більш складним явищем для його фізичного аналізу.

А. Сеговія ще на початку своєї музичної кар'єри інтуїтивно обґрунтовано і фізично вивірено проводив практичні експерименти у величезній (для гітари) глядацькій залі Палау напередодні свого першого по важливості концерту, який став відправним пунктом у тривалому і важкому процесі ствердження гітари як сольного інструмента.

Чистота експерименту, проведеного А. Сеговією за допомогою асистента Е. Пухоля – вже відомого гітариста, фізично обґрунтованого і логічно вивіреного, що забезпечило йому повну адекватність обраного напрямку розвитку гітарного мистецтва.

Даючи зі сцени диференційовані музичні сигнали, акорди, арпеджіо або навіть окремі фрагменти музичних творів, А. Сеговія за допомогою Е. Пухоля контролював поріг чутності гітарного звуку в різних точках глядацької зали, створюючи при цьому своєрідну акустичну карту порогу чутності широкого спектру всієї шкали рівномірно темперованого діапазону музичних частот.

Безумовно, у сучасних реаліях за наявності домінантних технічних критеріїв значною мірою змінено у порівнянні з I половиною XX ст. – періодом бурхливого розвитку творчості А. Сеговії – основні принципи розвитку і удосконалення виконавської майстерності.

Завжди було і, мабуть, залишиться провідною основою для можливого успіху природні дані, що включають:

- стійкі психофізичні фактори;
- розвинутий природний інтелект;
- високий рівень загальної культури;
- критична оцінка природних можливостей організму і відтворення деяких факторів за рахунок інших можливостей, які з успіхом використовували А. Сеговія, А. Фраучі, Л. Оборін, Г. Нейгауз та ін.

– «звукотворча воля» (за Мартинсеном) разом із духовними задатками, слухом і фізичною стороною, у вигляді тілесних передчуттів, які складаються у єдине ціле. [9, с. 26].

Окрім цього, виникнення і розвиток телекомунікаційних технологій дає можливість виконавцю при засвоєнні складного твору безперервно контролювати отримуваний результат, а за необхідності і вносити корективи, порівнювати свої реальні досягнення з рівнем інших виконавців, творчо збагачувати свій виконавчий і художній рівень.

## 2. Матеріал і точність виготовлення струн.

А. Сеговія одним із перших (якщо взагалі не перший) перейшов до застосування синтетичних струн замість жильних. Синтетичні струни, як більш надійні, порівняно довше витримують динамічні навантаження, володіють більш кращим коефіцієнтом динамічної пружності, що дозволяє струні приймати вихідну довжину після натискання на неї без остаточної деформації. Точність перетину струни по всій її довжині забезпечує високу точність настроювання і звучання інструменту.

## 3. Аплікатура твору.

Іспанська школа гри на гітарі, якої притримувався А. Сеговія, пропонує з метою надання необхідного забарвлення звуку, так і для раціонального використання положень і рухів обох рук:

«...От верного назначения пальца в значительной степени зависит и окраска, и сила звука, и, наконец, техническая беглость. Отсюда – своеобразие аппликатуры левой руки, более трудной по сравнению с аппикатурой итальянской школы, охотно использующей открытые струны в целях облегчения...», – так говорив П. С. Агафшин, підсумовуючи результати порад А. Сеговии [1, с. 31].

«Кут атаки» струни при звукоутворенні, на думку А. Сеговії, повинен бути близьким до 90°, створюючи фізичні умови для більш ефективного, фізично більш економного і максимально наближеного до вільного, природного положення правої руки.

## II. Динамічні фактори.

1. Найбільш важливим із динамічних факторів, які суттєво впливають на виконавчу інтонацію, є прийом «Вібрато» (пульсація, коливання звуку). «Вібрато» – це розгойдування, струс тону» [10, с. 198] відносно середнього (нейтрального) положення.

В деяких публікаціях є інформація про розмах «виразної» інтонації Пабло Казальса, що доходить до 50-60 центів<sup>1</sup>. Прикладом застосування прийому «Вібрато» для гітарного виконавства безумовно є А. Сеговія з його високим рівнем природного інтонаційного слуху і вишуканим художнім смаком, який максимально враховує характер і стиль виконуваного твору.

Одним із прикладів вищої культури інтонаційного виконавства із застосуванням прийому «Вібрато» А. Сеговією є видані свого часу диски:

І. С. Бах «Чакона» із 2-ої скрипкової партити BWV-1004 ре-мінор;

І. С. Бах «Алеманда» із лютневий сюїти BWV-996 мі-мінор (виконує в ля-мінорі);

І. С. Бах Гавот із скрипкової партити BWV-1006 мі-мажор та інші записи.

## III. Акустичні і психофізичні фактори.

Проблема акустичних і психофізичних факторів виконавської інтонації є однією із складових більш глобальної проблеми Концепції зональної природи музичного слуху, що включає відносини між властивостями звуків: висота, гучність, тривалість, тембр.

---

<sup>1</sup> Цент – це інтервал, рівний 1/100 частини темперованого напівтону, виражений у логарифмах. Застосування центів при аналізі інтонацій дає точне уявлення про величину інтервалів, полегшує порівняння їх розмірів і дуже спрощує дії з дробами. Тоді, коли при додаванні інтервалів їхні інтервальні коефіцієнти у дробах повинні перемножуватися, центи просто додаються. Аналогічно при відніманні інтервалів замість ділення дробів центи віднімаються. Увів одиницю «цент» німецький акустик Олександр Елліс (1814–1890) [13, с. 17].

Ініціатором і керівником розробки і практичних досліджень з цієї проблеми був М. О. Гарбузов та його послідовники Ю. Н. Рагс, С. С. Скребков, О. Є. Сахалтуєва, І. Д. Сімонов та ін. Практичні дослідження проблеми «зональної природи тембрового слуху», які проводив особисто М. О. Гарбузов, стали серйозним проривом і теоретичною новизною, новим ступенем у дослідженні тембру, ритму, гучності [7, с. 5]. В деяких дослідженнях (зокрема, зі скрипкою) брали участь відомі музиканти із світовим іменем – Д. Ойстрах, Є. Цимбаліст, Н. Ейсман. Найбільш вірогідною версією того, що до участі в цьому не залучалися гітаристи, могло бути те, що у 30–50 роки ХХ ст. ще не було гітаристів європейського рівня (таких, як О. К. Фраучі у Росії і його учень та послідовник В. І. Доценко в Україні). Та й доступ до інструментів європейських майстрів типу Раміреса і Хаузера був практично неможливий у зв'язку із існуючими в ті роки обмеженнями закордонних контактів. Тим не менше, в одному із практичних експериментів щодо випробування акустичних адаптерів (звукознімачів), проведеного соратниками М. О. Гарбузова, брав участь А. Сеговія під час одного із своїх гастрольних приїздів до Росії у 1936 році. Ось як описує це у додатку до книги «Н. А. Гарбузов – музикант, дослідник, педагог» соратник М. О. Гарбузова І. Д. Сімонов: «... По инициативе Б. Б. Красина в Большом Зале Московской консерватории был проведен интересный опыт. Знаменитый испанский гитарист Андреас Сеговия сыграл на сольном концерте одно и то же произведение с адаптером (звуковоспроизводящей установкой) и без него. После концерта Сеговия сказал, что адаптер НИИМИ позволил получить более хорошее звучание, чем адаптер, выполненный в США» [7, с. 284]. А ось як цей експеримент описує М. А. Вайсборд у своїй книзі «Андрес Сеговія та гітарне мистецтво ХХ сторіччя», ніби попередивши опис вказаного експерименту: «...“Сеговиевская” тишина позволяет мастеру выступать в огромных залах, не прибегая к усилителям. Об этом, конечно, было известно и администрации одного из залов Вашингтона, в котором предстояло выступить Андресу Сеговии.

Два концерта гитары с оркестром прозвучали в его исполнении отлично. Но пьесы, исполняемые на бис, вызвали недоумение. Сеговия понял – усилители. Без согласия Сеговии администрация выключила усилители, а падкие на сенсацию газеты сообщили под крупными за-

головками: «Сеговия усиливает гитару» [3, с. 160]. І далі М. А. Вайсборд вже докладно описує досвід колег М. О. Гарбузова в Москві: «... К убеждению отказаться от усилителей Сеговия пришел после участия в ряде опытов. Так, в 1936 году в Большом зале Московской консерватории после одного из своих концертов Сеговия, по просьбе изобретателя Г. Корсунского, сыграл дважды испанский танец Гранадоса № 5 – с усилителем и без него. Действительно, новый прибор усиливал звучание. Но при этом нарушалось нечто более существенное: звучание теряло в красоте тембра, утяжелялся аккомпанемент, нарушал равновесие. А с этим эстетические принципы испанского артиста несовместимы...» [3, с. 160].

Бачимо дві абсолютно різні оцінки проведеного експерименту: перша – оптимістично-стримана, інша – прямо протилежна їй, навіть негативна. мабуть, експериментатори все ж таки мали зацікавленість у позитивних результатах експерименту, освячених думкою великого Сеговії.

Ствердженням М. А. Вайсборда є більше підстав довіряти, так як він є нейтральною особою, а по-друге, неодноразово зустрічався з А. Сеговією, вів з ним плідну творчу переписку і дуже ретельно і високопрофесійно працював з архівними матеріалами.

Висновки. Розглянуті питання безумовно є важливими у всьому спектрі досліджуваної проблеми виконавської інтонації, однак, важко не погодитися із думкою С. Є. Ільїна про те, що інтонаційний (ладовий) слух є основою вирішення всіх цих проблем. Щоправда, до цього ще можна об'єктивно додати і здоровий інтонаційний і художній смак.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафошин П. С. *Новое о гитаре. Гитара и ее деятели по новейшим данным [Текст]* / П. С. Агафошин. – Москва. : Гос. изд. – 1928. – 60 с.
2. Андрос Е. И. *Истина как проблема познания и мировоззрения [Текст]* / Е. И. Андрос. – К. : Наукова думка, 1984. – 144 с.
3. Вайсборд М. А. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века : очерк жизни и творчества [Текст]* / М. А. Вайсборд. – М. : Советский композитор. – 1989. – 208 с.
4. Вольман Б. *Гитара в России: очерки истории гитарного искусства [Текст]* / Б. Л. Вольман. – Ленинград : Музгиз, 1961. – 178 с.

5. Гавоти Б. Ему нет равных [Текст] / Бернар Гавоти // Советская музыка. – 1960. – № 6. – С. 126-129.
6. Гарбузов Н. А. Зонная природа тембрового слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов. – М. : Гос. муз. изд. – 1956. – 72 с.
7. Гарбузов Н. А. Музыкант, исследователь, педагог [Текст] / Н. А. Гарбузов – М. : Музыка. – 1980. – 303 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.-б. : Искусство. – 2000. – 704 с.
9. Мартинсен Карл Адольф. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст] / Адольф Карл Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – 127 с.
10. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация [Текст] / Н. К. Переверзев. – М. : Музыка, 1989. – 208 с.
11. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. пр. [Текст]. – Вип. 23. Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука ; [ ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін. ]– Харків : ХДУМ.ім. І. П. Котляревського, 2008. – 232 с.
12. Сеговия Андрес. Автобіографія [електронний ресурс] / Андрес Сеговия. – Режим доступу: [http://guitarists.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102&Itemid=1](http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102&Itemid=1).
13. Яворский Б. М. Справочник по физике [Текст] / Б. М. Яворский, Демлаф А. А. – М. : Гос. изд. физ.-мат. лит, 1963. – 847 с.

**КРИГІН Олександр. ВИКОНАВСЬКА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ.** Проведено аналіз гітарної виконавської інтонації з урахуванням цілої низки об'єктивних процесів, які відбуваються у сучасному виконавському мистецтві.

**Ключові слова:** виконавська інтонація, фактори інтонаційної складової.

**КРЫГИН Александр. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТОНАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СЕГОВИИ.** Проведен анализ гитарной исполнительской интонации с учетом целого ряда объективных процессов, происходящих в современном исполнительском искусстве.

**Ключевые слова:** исполнительская интонация, факторы интонационной составляющей.

**KRYGIN Alexandr. PERFORMING INTONATION IN CREATIVE WORK OF A. SEGOVIA.** The article analyzes the performing guitar intonation including a number of objective processes which take place in the modern art of performance.

**Keywords:** performing intonation, factors of intonational component.

УДК 78.071.2: 787.61

*Сергей МАТОХИН*

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ И ТЕМБРАЛЬНОЕ  
ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ  
ПЬЕРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА»**

Камерный цикл «Молоток без мастера» (*Le marteau sans maitre*) – одно из вдохновеннейших произведений П. Булеза и яркий образец сложнейшей современной музыкально-художественной концепции. Этот опус расценивается как поворотный пункт, в творчестве композитора, где произошел переход от простой, либо слегка развитой сериальной организации к организации сложной по концепции и особым образом управляемой. Являясь продолжателем находок и идей, разработанных Веберном, Булез в «Молотке без мастера» сосредотачивает исключительно новые музыкальные идеи, получившие развитие не только в последующих сочинениях автора, но и в творчестве других композиторов, вдохновленных свежими звучаниями и «мыслительными образами» «Молотка без мастера», который в наши дни перешел из «авангарда» в разряд признанной новой классики XX века.

Камерный цикл «*Молоток без мастера*» был написан Булезом между 1953 и 1957 годами, продолжительность исполнения занимает около 38 минут. Премьера этой композиции должна была состояться первоначально в 1954 году, но гитарная часть оказалась неисполнимой и была заново отредактирована. Во время премьеры 18 июня 1955 года на музыкальном фестивале Международного общества современной музыки партию гитары исполнял немецкий гитарист Антон Штингл. В одном интервью он сказал: «Я ездил на каждую из девятнадцати репетиций из Фрайбурга в Баден-Баден, хотя репетиро-

вали мы каждый раз не больше, чем три четверти часа. Это было утомительно. Такую тяжёлую пьесу я в своей жизни никогда не встречал. Были такие места, которые вновь и вновь причиняли мне большие трудности. Прежде всего, – это были триоли, квартоли и т.д., а Булез требовал исполнять всё это точно, и слышал, если что не получалось. Это фантастика, ведь большинство композиторов, на мой взгляд, не слышат, что они пишут, но он слышал. В конце концов я был практически на всех, примерно тридцати выступлениях, и во Франции, и в Англии»<sup>1</sup>.

В «Молотке без мастера» гитара участвует в создании своеобразного художественного мира, внося то некие взрывчатые элементы «рвущих» пиццикато, способных взволновать слушателя, почувствовать себя у грани, где решаются судьбы современного искусства, где сталкиваются силы старого, уходящего и нового, нарождающегося, то различные «отливы» роскошного гитарного бархата создают атмосферу утонченного и томительного монотония.

«Молоток без мастера» – это цикл из девяти пьес для контральта и шести инструментов: флейты, виолончели, вибратона, ксилофона, ударных и гитары. Каждая из пьес содержит разную инструментовку, четыре предназначены для вокала и различных инструментов (хотя только одну можно считать пением в традиционном смысле слова), пять – только инструментальные. Инструментальные разделы состоят из прелюдии и постлюдии для первой пьесы с пением и трех комментариев. Верно, что создающие группы вокальные и инструментальные пьесы, не следуют тут же друг за другом, но связаны между собой определенной нитью, проходящей через ансамбль произведения.

Возвращаемся к инструментам: какая связь между различными инструментами, внешне такими несвязными? Думаю, будет достаточно объяснить некоторые феномены связывания, чтобы показать длительный переход голоса к ксилофону, такому абсурдному, как покажется на первый взгляд. От голоса к флейте – связь ясная: человеческое дыхание и возможность чисто монодического стиля. Флейта и альт связаны монодией, когда альт играет смычком. На альте можно также играть пиццикато, в этом случае альт похож на гитару, но время резонанса

---

<sup>1</sup> Перевод с буклета к компактдису. Boulez P. Le marteau sans maitre.

нанса у гитары более долгое. Как резонирующий инструмент, гитара похожа на вибрафон, действие которого основано на длительной вибрации ударяемых металлических пластинок. На пластинки вибрафона можно ударять сильно, без резонанса, и тогда он становится похож на ксилофон. Так образуется цепочка от одного инструмента к другому, где всегда сохраняется характеристические данные в целом. Шумовые ударные инструменты играют роль «тембральных полей» для других инструментов. Булез говорит: «До тех пор, пока инструменталист не поймёт, что, если он сыграет одну ноту, она перейдёт к другому инструменту, а затем к следующему, или что нота, сыгранная отдельно, обладает определённым смыслом в рамках фактуры, он не способен сконцентрироваться, для того чтобы нота была интересной; он выдаёт ноту «глупую», вырванную из контекста... Инструменталист приобретает интересное звучание, когда становится частью всего целого и более или менее понимает взаимосвязь отдельных партий...»<sup>2</sup>. Выбор инструмента меняется от одной пьесы к другой. Полное формирование образуется только один раз, продолжительно, в «Палачах одиночества». Для многих слушателей первое впечатление напоминает некое экзотическое восхождение: ксилофон, вибрафон, гитара и ударные отчетливо удаляются от моделей, которые западные традиции снабдили нас в плане камерной музыки, и приближаются к звуковому воплощению, присущему в особенности Дальнему Востоку. Булез выбрал именно этот инструментальный состав из-за влияния на него внеевропейских цивилизаций: ксилофон представляет африканский балафон, вибрафон похож на балийский жандэр, а гитара напоминает японский кото.

В действительности, ни стилистика, ни даже использование инструментов не связаны несмотря ни на что с традициями этих различных музыкальных цивилизаций. Композитор предпринимает в этом произведении попытку обогащения европейского музыкального словаря путём подслушивания звуков внеевропейского.

Булез использует тесситуру гитары, её возможности по максимуму и всегда с большим вкусом. Его задачей было «сделать слышимой внутреннюю жизнь звуков, увидеть, как они развиваются, трансфор-

---

<sup>2</sup> Ensemble InterContemporain. –2000 Deutsche grammophon GmbH, Hamburg.

мируются, как их количество увеличивается, а также как они умирают»<sup>3</sup>. Он часто говорил, что гитара обладает «умирающим» звуком и требовал от исполнителя творческого подхода к тембральному оформлению партии. Булез говорил: «Я хочу такого-то звука», – и гитарист должен был найти этот звук путём определённого звукоизвлечения. Так, в зависимости от фрагмента, предлагается звукоизвлечение ногтями или подушечками, справа или слева, что, конечно, помогает добиться очень разных по тембру звуков. Гитара, введённая в ансамбль, должна иметь яркий, более металлический (с применением ногтей) звук, чтобы не быть поглощённой другими, более громкими инструментами и, напротив, в тех местах, где она играет почти одна, используется более округлый, мягкий тон (эти рекомендации в большей степени относятся к классическому инструменту, т.к. в последние годы Булез использует электро-акустическую гитару со звукоусилительной аппаратурой). Для продления звука используется вибрато с различной амплитудой, горизонтальное и вертикальное. Известная французская гитаристка Мари Тереза Жерарди, многократно работавшая с Булезом, солистка ансамбля InterContemporain, а в настоящее время стажирующая в IRCAM молодых исполнителей «*Молотка без мастера*», применяет различные техники игры и без колебаний смешивает приёмы, которые являются характерными чертами разных исполнительских школ. Жерарди использует тремоло одним пальцем, подобное приёму *dedillo* у виуэлистов XV-XVII веков, все виды приглушённых звуков: 1) ладонь у подставки; 2) рука кладётся на струны у подставки после извлечения звука; 3) демпфирование на уровне резонаторного отверстия, и т.д. Она изобретает новые приёмы для этого нового языка, например, *sons lancer* (*lancer* – бросать, кидать, метать). Суть его в том, что исполнитель с большой силой сообщает импульс двум, трём или четырём струнам и моментально приглушает их внутренней стороной одного или более пальцев правой руки, что создаёт звуковой удар «как из пращи». Жерарди применяет «рваные звуки» (барток пиццикато), обычный щипок или лёгкий удар ладонью (разновидность тамбурина), *расгеадо*, часто меняет положение правой руки от середины струны до подставки, добиваясь от очень

---

<sup>3</sup> Boulez P. Par volonté et par hasard. p.102-103.

округлого звука до очень острого, а также прекрасно использует искусственные флажолеты. Для того чтобы достичь острого звучания, она слегка приглушает звук, что позволяет выделить его среди других инструментов. Этот тембр, по её мнению, хорошо подходит к музыке «Молотка без мастера». Что касается левой руки, которая также имеет отношение к окраске звука, Жерарди использует всевозможные способы соприкосновения со струной: горизонтальное и вертикальное, ставит пальцы в четырёх направлениях «как к четырём сторонам света». Она изменяет звук, с силой подтянув струну в вертикальном направлении. Это делается в целях изменения силы звука и получения объёмного и очень прозрачного тембра.

В исполнении Жирарди каждая нота обдумана в зависимости от контекста. Она использует «алхимию» звуков как средство выразительности и являет подлинный синтез техник прошлого и настоящего, сложных и простых, а также применяет собственные изобретения.

В «Молотке без мастера» тембр гитары одновременно выступает как характерная «окраска» звучания инструмента в определенном диапазоне и в то же время вбирает в себя высотные, временные, громкостные и пространственные значения, являясь характеристикой звучания в целом. Именно вторая сторона выразительной сущности тембра гитары подверглась детальной творческой разработке. В ёмком понятии «тембр» у Булеза фокусируются все характеристики звукового объекта: количество тонов, их высота, регистр, интервальные соотношения, продолжительность звучания, инструментальный колорит и способ звукоизвлечения. Для гитарной музыки второй половины XX века характерен повышенный интерес к специфике инструментального тембра и к его всевозможным преобразованиям (нетрадиционные способы звукоизвлечения, «приготовленная» гитара и т.п.). В «Молотке без мастера» тембр гитары не подвергается каким-либо специальным модификациям. Булез, широко используя все стороны специфической «тембровости» инструмента, предпочитает максимально разнообразить тембровую палитру на коротких участках. Резко чередуя разные регистры, приемы звукоизвлечения, динамику и т.д., он не дает слуху «зацепиться» за какое-то одно узнаваемое звучание, определить его источник, выделить его из общего ансамбля. Гораздо важнее феерический эффект политембровой игры.

Постоянно перебрасывая звуковые фигуры в «радикальные» крайние регистры, в виде «воздушных» пуантилистических скачков, Булез наслаждается красотой и богатством этого инструментального тембра – темпераментного и звонкого вверху и бархатно-сочного, чувственного в среднем и особенно нижнем регистрах, с легким «прикусом» фламенко, но представляет его слушателю в виде пестрого пуантилистического «калейдоскопа», так что в быстром темпе уже невозможно точно определить: кто сыграл, но зато хорошо слышна сама краска.

Настоящая бесконечность красок и оттенков открывается в сфере смешанных тембров, когда в одном sonore Булез комбинирует органические свойства разных инструментов в сочетании с интервально-регистровыми и плотностными показателями. И «Молоток без мастера» – искусное балансирование между чистыми и смешанными тембрами образует очень выразительный, яркий и легко воспринимаемый слой музыкального содержания.

С. Курбатская в статье «К анализу “Молотка без мастера” П. Булеза» выделяет несколько видов темброкрасок, выстраивающихся в логический ряд или темброкрасочную шкалу, проецируемых гитарой, наравне с другими инструментами ансамбля:

1) однотембровый однозвук – отдельная «точка» у гитары (или другого инструмента);

2) политембровый однозвук – одновременное или «наплывающее» извлечение одной высоты разными тембрами ( гитара и другой инструмент или разными приемами);

3) однотембровый двузвук – двузвучие у гитары (или другого инструмента), взятое в один или несколько приемов, различного интервального состава;

4) политембровый двузвук – «точечное» или «наплывающее» двузвучие у разных инструментов (вибрафон – гитара, гитара – флейта);

5) однотембровый многозвук – скорее не точка, а широкий «мазок» одной краски – несколько звуков у гитары (или другого инструмента);

6) политембровый многозвук – настоящее «разноцветное пятно» – сочетание нескольких звуков в разных пропорциях у нескольких тембров (альт – вибрафон – гитара).

У Булеза гитарный тембр – это не только инструментальный колорит или совокупность колоритов, связанных между собой общим характером, но еще и скорость, артикуляция, фразировка.

Тембр гитары у Булеза является слуху как бы через «маленькое подвижное окошечко» – через тембр отдельных сменяющих друг друга звуков. Складываясь как преставление обо всех особенностях звучания, он вместе с тем выступает в образе единичного звука определённой высоты, причём, по выражению композитора, такая форма наиболее естественна для восприятия. Гитара «потеряла» своё личное значение, но приобрела более «глобальную» функцию. В своеобразном синтезе слова и музыки, соединения или разъединения семантики и тембров создается атмосфера галлюцинирующего сознания, сохраняющего в состоянии крайней тревоги и отчаяния предельную ясность видения.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булез П. Главное – это личность / П. Булез // Советская музыка. – 1990. – № 8.
2. Булез П. Между порядком и хаосом (перевод) / П. Булез // Советская музыка. – 1991. – № 7.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М.: Советский композитор. – 1988.
4. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996.
5. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. – М., 1998.
6. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование / Н. Петрусева. – Москва-Пермь: Реал, 2002.
7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970.
8. Boulez P. *Le marteau sans maitre*. – Universal Edition. – London, 1957.
9. Boulez P. *Orientations. Collected Writings by P. Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez*.-trans. By Martin Cooper. – Harvard Univ. Pres. – Cambridge, 1986.
10. Boulez P. *Par volonte et par hazard. Entretien avec Celestin Diliege*. – Paris: Seuil, – 1966.
11. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui*. – Paris: Gonthier, 1963.

12. Boulez P. *Relevés d'apprenti. Textes reunis et presentes par Paul Thevenin.*  
– Paris : Seuil. – 1966.

**МАТОХИН Сергей. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ И ТЕМБРАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ПЬЕРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА».** Анализируются аспекты использования инструментального потенциала гитары в партитуре камерного вокально-оркестрового сочинения П. Булеза.

**Ключевые слова:** новые исполнительские приемы, политембровость, темброкрасочная шкала.

**МАТОХІН Сергій. ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ І ТЕМБРАЛЬНЕ ОФОРМЛЕННЯ ПАРТІЇ ГІТАРИ У ТВОРІ П'ЄРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАЙСТРА».** Аналізуються аспекти використання інструментального потенціалу гітари в партитурі камерного вокально-оркестрового твору П. Булеза.

**Ключові слова:** нові виконавські прийоми, політембровість, темброфарбова шкала.

**MATOKHIN Sergey. PERFORMING DEVICES AND TIMBRE FORMATION OF GUITAR PART IN THE COMPOSITION BY PIERRE BOULEZ «A HAMMER WITHOUT MASTER».** The aspects of use of instrumental potential of guitar in the score of chamber vocal -orchestral piece by Pierre Boulez are analyzed.

**Keywords:** new performing techniques polytimbre, scale of timbres and colors.

**МУЗЫКА ДЛЯ ГИТАРЫ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ  
И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

Современное исполнительство представляет собой весьма разветвленную систему. Сущность основной проблемы, стоящей перед интерпретаторами музыки прошлого (в том числе и классицисткой) определяется необходимостью сочетать верность стилю исполняемого произведения и собственных эстетических принципов.

**Объектом** исследования в настоящей статье является коммуникативная система музыкального искусства, **предметом** – коммуникативная триада «композитор-исполнитель-слушатель» в отношении музыки для гитары рубежа XVIII-XIX веков, анализ места подобных произведений в концертном репертуаре современного гитариста и причины, по которым появляются «всплески» её востребованности либо невостребованности.

Появление триады «композитор-исполнитель-слушатель» связано с моментом, когда ремесло исполнителя отделилось от сочинительства. Это историческое явление обусловлено множеством причин, одной из которых является развитие концертной жизни. Именно в условиях концерта и происходит живое взаимодействие этой триады: идеи композитора, соединяясь с идеями исполнителя (интерпретатора), отражается в музыкальном сознании слушателя, что формирует условия социального функционирования музыкальных произведений. Рассмотрим звенья триады подробнее.

**Композитор.** Эталонность, заложенная в композициях музыки рубежа XVIII-XIX веков и исследуемая в ряде эстетико-исторических трудов, дает нам определенный взгляд не только на то, как эта музыка должна была исполняться, но и на то, что в духовно-ценностном аспекте она привносит в современное искусство по прошествии стольких лет. Стилиевые качества музыки композиторов означенного периода, явно или косвенно отраженные в произведениях, связаны с непосредственным мироощущением композитора, его эстетическими принципами, эстетикой исторического периода и т.д. В творчестве гитарных композиторов этого времени, несомненно, преобладают

жанры инструментальной музыки эпохи классицизма – сонаты, сонатины, концерты, дивертисменты, фантазии, вариации – в которых соблюдаются каноны классицистской эстетики. Так, в сонатных циклах реализуется семантическая программа классической сонаты (человек действующий- человек размышляющий- человек играющий) с обязательным использованием в одной из частей сонатной формы<sup>1</sup>; в концертных жанрах сохраняется идея трехчастного цикла, оркестровая экспозиция, каденция солиста. Отличительной чертой музыки рубежа XVIII-XIX веков является и тот факт, что все композиторы, писавшие музыку для гитары, были известными концертирующими исполнителями и в тот или иной период своего творчества жили, творили и концертировали в Вене<sup>2</sup>. Таким образом, «венский классицизм» стал той средой, в которой формировался композиторский стиль гитарного классицизма.

Исполнитель. Современная культура характеризуется множественностью исполнительских решений в отношении произведений прошлого. Тем не менее, можно выделить следующие основные направления, предполагающие две коммуникативные модели: **академическое** (преобладает соблюдение канонов исполнения музыки классической традиции); **историческое** или аутентичное (с акцентом на уточнении определенных параметров, связанных с использованием определенных инструментов, темпов, артикуляции и т.д.). И если первое направление в гитарном исполнительстве является базовым и особенно распространенным в академическом музыкальном образовании, то второе<sup>3</sup>, зародившись немного позже, сейчас занимает совершенно особое место в теории исполнительства. Проблемы, которые, на наш взгляд, изначально заложены в этих понятиях и которые в

<sup>1</sup> Жанровый аспект композиторского творчества XVIII-начала XIX веков для гитары изложен в статье автора «Парадоксальність і закономірність явища гітарного класицизму» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. – Вип. 23. – Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – С. 64-73.

<sup>2</sup> Именно в Вене были написаны первые в истории музыки концерты для гитары с оркестром М. Джулиани и Ф. Карулли.

<sup>3</sup> Его представители – Малкольм Билсон (венское фортепиано времен Моцарта), Арнольд Долмеач (один из инициаторов реконструкторского исследования и исполнительства), в гитаре – П. Стайдл, Ф. Вилла, в какой-то мере К. Маркиони, Р. Савино, Р. Галлен и другие.

какой-то степени ими обозначаются, – это проблемы **моделирования** (вектор «композитор-исполнителя») и **передачи** (вектор «исполнитель-слушатель») той эстетико-музыкальной «информации», которую заложил композитор в свое произведение. Таким образом, стадия **моделирования** характеризуется формами работы исполнителя с музыкальным текстом (нотными знаками). В случае, когда композитор и исполнитель сочетались в одном лице (как было в отношении гитарного творчества в эпоху классицизма), стадия моделирования (интерпретирования) была сведена к нулю. Стадия **передачи** задействует коммутацию исполнителя-слушателя и затрагивает проблему бытования исполнительства как социокультурного явления в разные исторические эпохи.

**Слушатель.** Проблема восприятия музыки оказывается настолько важной, что этим специально занимается музыкальная социология. Ряд исследователей (Б. Яворский<sup>4</sup>, Т. Адорно) различают определен-

---

<sup>4</sup> Так, Б. Яворский [3], выявляя 5 типов слушателей, пишет о публике «плохой», публике, обращающей внимание «лишь на школьное благополучное исполнение» (чтобы не было остановок, удались узкотехнические приемы, верной была постановка рук, способы артикулирования, согласованность с установившейся традицией и т.д.); публике, идущей лишь на знакомые произведения, которая против проявления личности исполнителя (не узнавая любимый ею трафарет, она не понимает исполнения либо пропускает мимо ушей); публике, ищущей не хорошее исполнение произведения, а проявление силы личности исполнителя (поэтому искажение произведения на эту публику не действует, а те произведения, которые не допускают произвола, относятся этой публикой к разряду ученой и серьезной музыки); наконец, высший ранг – публика, способная в исполнении, в котором гармонично сливаются личности автора и исполнителя, оценить и автора, и исполнителя и приобщиться к их совместному проявлению.

Еще более широко подошел к проблеме типологизации слушателя Т. Адорно. Его 5 типов слушателя несколько другие. Так, *первый* тип (эксперта) — это вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдает себе отчет в том, что слышит. *Второй* тип (хорошего слушателя) – самый распространенный – «понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, – ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, – неосознанно владея имманентной музыкальной логикой» [1] Он слышит не только отдельные музыкальные детали, но спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения, но не вполне осознает структурных импликаций целого. *Третий* тип является «потребителем культуры» (он много слушает, хорошо информирован, способен оценить все – от «тона» скрипки, до способа настройки рояля). Тип *эмоционального* слушателя, по словам Адорно, «уходит еще дальше от объекта: слушание музыки становится для него по существу средством высвобождения

ные типы публики (слушателей). Не вдаваясь в подробности, укажем лишь на то, что к какому бы типу слушатель не принадлежал, его «реальность» не всегда совпадает с той, которую создал исполнитель на концерте, а та, которая создана самим слушателем в процессе восприятия<sup>5</sup>.

В какой мере все вышеизложенное является показательным для современного гитарного исполнительства в отношении гитарной музыки XVIII-XIX веков? Для примера рассмотрим две интерпретационные версии *Grand solo* Ф. Сора.

Исполнение итальянского гитариста Джузеппе Каррера в целом ближе аутентичному (историческому) направлению. Это выражено в том, что в данном случае представлено исторически целесообразное исполнение:

- исполнитель использует естественную акустику малого зала (скорее даже гостинную без дополнительного усиления);
- очевидно, у него инструмент образца середины XIX века.

Это исполнение рассчитано на малое количество слушателей, что соответствует принципам музицирования эпохи классицизма – происходит не романтическое подавление публики личностью исполнителя,

---

эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации. Функция музыки здесь – это по преимуществу функция высвобождения инстинктов». *Пятый* – тот, который расценивает музыку как развлечение, на которого рассчитана индустрия культуры. В большинстве своем представители развлекательного типа слушания музыки решительно пассивны и резко восстают против всякого напряжения, которого требуют от них произведения искусства, адекватен лишь для таких массовых средств, как радио, кино и телевидение.

<sup>5</sup> Анализ существующих типологий слушателей выявляет остроту существующей проблематики. Одна из наиболее острых проблем современной культуры – духовный кризис, который сопровождается изменением в обществе ценностных ориентиров, потерей человеком чувства прекрасного, способности сопереживать. Следствием кризиса является утверждение в обществе культ потребления, распространение продукции массовой культуры, часто потакающей низменным инстинктам и не требующей особой эстетизации. В этой ситуации классическое искусство представляется чем-то архаичным и чуждым современному человеку. Тенденция к «производству массовой продукции» проявляется во многих искусствах: массовая литература теснит художественную, массовое кино – серьезный кинематограф. Популярная музыка, в отличие от классической, оказалась более приспособленной к существованию в новых условиях. Она доминирует в аудиозаписях, в программах телевизионных и радиопередач, в концертах. Классические мелодии вытеснены «популярными» даже со звонков мобильных телефонов.

а наоборот – непосредственное общение. Авторитетный исследователь классицистского стиля в музыке Л. Кирилина пишет: «Для классической музыки характерен не модус проповеди, как для барокко, и не модус исповеди, как у романтиков, но скорее модус беседы между людьми, достойными общества друг друга и говорящими на одном языке. В этой культуре почти любое чувство (от бурного аффекта до сентиментального настроения) можно бы было выразить словами, но можно было сразу же вверить музыке, минуя стадию вербального воплощения» [3, с. 118-119].

Во **второй** избранной нами версии – *Fantasia Concertante* в исполнении Дмитрия Илларионова – Grand solo звучит с досочиненным российским композитором Н. Кошкиным оркестровым аккомпанементом. Итак, первое, что коренным образом изменилось – жанр: камерное соло превратилось в концерт с оркестром. Интригует тот факт, что нет ни одного источника, указывающего на существование Grand solo в виде одночастного концерта (что уже весьма странно для эпохи классицизма). Редакция же существенно изменила сам текст произведения: нарушилась стройность и сбалансированность фактурных контрастов, созерцательно-лирические разделы формы между основными превратились в перегруженные подголосками эпизоды и т.д. Кстати, слушатели неоднозначно среагировали на новую версию. Вот пример дискуссии по поводу звукового баланса, возникшей после прослушивания на ресурсе YouTube [5] между композитором и слушателем:

*пользователь nishinrocky: «Аккомпанемент гитару явно задавливает. Тут уж ничего не поделаешь. Как сделать, чтоб гитара была громче? Солист вроде с микрофоном сидит, а всё равно оркестр его забивает».*

*пользователь nkoshkin: «Это не аккомпанемент. И никто никого не задавливает. Если в таком виде не нравится, слушайте вариант для гитары соло. Там оркестра нет».*

Но нас интересует даже не само воссоздание или досочинение и связанные с этим положительные или отрицательные эмоции, а причины и мотивы, стоящие перед таким коренным вмешательством в авторский текст. Выскажем некоторые соображения и, отталкиваясь от той ситуации, которая сложилась в концертной жизни в отношении

классицистской музыки, сделаем выводы о современных тенденциях в гитарном исполнительстве.

1. Эстетическое начало, заложенное в музыке XVIII-XIX веков в XX столетии входит в конфликт с современной эстетикой. Отсюда – как реакция – появляются попытки сделать ее более приближенной к оригиналу, придать ей уникальный музейный вид (именно это развивается в аутентизме), либо противоположные попытки – приукрасить, привнести новизну в звучание (несмотря на то, что это диссонирует с подлинником). Так, до-сочинение Н. Кошкиным оркестрового аккомпанемента к *Grand Solo* Ф. Сора, с одной стороны, приводит к явному эстетическому конфликту и является не «воссозданием» (как утверждает Н. Кошкин) «утерянной партитуры», а «пересочинением на новый лад», по сути – транскрипцией. С другой стороны, так как камерное произведение превратилось в концерт, следовательно, в количественном отношении изменилась аудитория. Подобная акция, несомненно, создает вокруг себя целый ряд событий социокультурного порядка: выведение камерного гитарного репертуара на большие концертные сцены, привлечение большей слушательской аудитории к гитарной классике, что в целом в условиях общества потребления имеет скорее положительный эффект.

2. Известно, что сам исполнитель обратился к композитору с подобной просьбой. Возможно, гитаристами ощущалась ограниченность подобного репертуара и его явное проигрывание более звучным, виртуозным и ярким произведениям более позднего периода. Это, по всей видимости, чисто концертный проект и его коммерческая закономерность вполне очевидна. Музыкантам в условиях общества потребления (особенно в странах постсоветского пространства, где наблюдается особый культурный спад) приходится создавать нечто такое, что могло бы удивить, развлечь большую и, в основном не подготовленную публику. Кстати, показательно, что в Европе таких проектов замечено не было.

3. Таким образом, можно констатировать факт, что гитарное исполнительство, в современном музыкальном мире представленное музыкантами тех или иных исполнительских направлений, существует в таком же соотношении, в каком существует слушательская востребованность к тому или иному стилю исполнительства. Соци-

окультурный парадокс данной современной ситуации в этой триаде «композитор-исполнитель-слушатель» заключен в том, что композиторы-гитаристы, создавая произведения «гитарного классицизма», а, следовательно, учитывая вкусы и эстетику слушателей своей эпохи, писали музыку, не учитывая среднего звена исполнителя как некоего ретранслятора их идей (отсюда – в определенном смысле камерность этих произведений). В современной культуре разнонаправленность исполнительства (к личности исполнителя, школе исполнительства, традиции, музейного аутентизма, неакадемических исполнений и т.д.) стимулировалась именно третьим звеном триады – слушательской аудиторией. Исполнитель, по сути, должен выступать в роли строителя «моста» между разными эпохами композиторов и слушателей, технологии строительства которых различны.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Теодор В. *Избранное : Социология музыки.* М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. 445 с. – (Книга света).
2. Кириллина Л. В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина.* – М., 1996. – 189 с.
3. Кузмина Л. *Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Кузмина.* – М. : Композитор, 2000. – 110 с.
4. *Guitars Through the Ages (Craftsman to Performer) by James Westbrook. Guitar Solo, San Francisco.*
5. GIUSEPPE CARRER. <http://www.youtube.com/user/natrumuriaticum/> дискуссия с Н. Кошкиным. [http://www.youtube.com/watch?v=sv-C71ks\\_8s](http://www.youtube.com/watch?v=sv-C71ks_8s).
6. OLDEST SIX-STRING GUITAR. Thomas F. Heck *Gendai Guitar 9, no. 3 (1975) : 64-71.*
7. *The Guitar and Its Music : From the Renaissance to the Classical Era by James Tyler and Paul Sparks. Oxford Early Music Series ISBN 13 : 9780198167136 ISBN 10 : 019816713X. – 348 p. – Sep 2002.*
8. *The guitar and mandolin : biographies of celebrated players and composers for these instruments (1914) Bone, Philip James ; Publisher : London Scho-tt. – 450 p.*

**КУЛИК Александр. МУЗЫКА ДЛЯ ГИТАРЫ РУБЕЖА XVIII-XIX ВЕКОВ И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.** Проанализированы эстетические установки в творчестве гитарных композиторов и тенденции в гитарном исполнительстве в отношении музыки этого периода.

**Ключевые слова:** типы слушателей, моделирование и передача музыкально-эстетической информации, современное гитарное исполнительство.

**КУЛИК Олександр. МУЗИКА ДЛЯ ГІТАРИ МЕЖІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ ТА СУЧАСНЕ ВИКОНАВСТВО.** Проаналізовані естетичні принципи у творчості гітарних композиторів межі XVIII-XIX століть та тенденції в гітарному виконавстві у відношенні до музики цього періоду.

**Ключові слова:** типи слухачів, моделювання та передача музично-естетичної інформації, сучасне гітарне виконавство.

**KULIK Aleksandr. MUSIK FOR THE GUITAR AT THE TURN OF THE 18th-19th CENTURIES AND MODERN PERFORMANCE.** Esthetic principles in the creative work of guitar composers and the tendencies of guitar performance in relation to the music of this period are analyzed in this article.

**Keywords:** types of listeners, modeling and transfer of musical and aesthetic information, contemporary guitar performance.

УДК 78.03 : 78.071.1

*Игорь ПРИХОДЬКО*

### **ЧТО НОВОГО «СОЧИНИЛ» БАХ?**

Вопрос, вынесенный в заглавие настоящей статьи, был задан её автору, когда он делился впечатлениями об очередных Баховских чтениях в Санкт-Петербурге. Этот вполне риторический вопрос, заданный музыкантом-исполнителем, демонстрирует скептическое отношение к способности современного академического музыкознания сказать о творчестве Баха что-нибудь новое и полезное для исполнительской практики. Музыковеды при этом считают постоянное обращение к творческому наследию И. С. Баха вполне естественным и даже необходимым:

«О Бахе есть множество монографий <...>, но потребность в создании подобных трудов не иссякает, наоборот – все более возрастает, ибо в изменяющемся мире изменяется понимание баховской музыки, её роли в мировом художественном процессе. Такова общая закономерность адаптации культурных явлений прошлого. Но в отношении

баховских творений, их интерпретаций, исполнительских и научных, представляется порой, что не время изменяется, а сами эти творения; они обретают иную жизнь, способствуя открытию дотоле неведомых граней постижения действительности – не только той, в которой творил Бах, но и нашей, современной» [6, с. 5].

Иными словами, музыка Баха, погруженная в постоянно меняющийся культурно-исторический и, соответственно, научно-исследовательский контекст, сама по себе является мощным генератором новых методов её исследования. Цель настоящей статьи – обозначить систему методологических координат, в которых эти исследования развиваются.

В силу очевидных причин после июля 1750 года И. С. Бах не написал ни одного нового сочинения. Отсюда отнюдь не следует, что современные исследователи знакомы с его наследием в полном объеме и располагают исчерпывающими данными о жизненном и творческом пути композитора. Это сегодня мы знаем, что каждое сочинение Баха, независимо от жанра и размеров, несет на себе печать гения. Поэтому буквально каждая страница собрания сочинений композитора становится объектом пристального внимания музыковедов-аналитиков, а историки тщательно собирают все сведения, имеющие хотя бы косвенное отношение к его жизни<sup>1</sup>. Во второй половине XVIII века отношение было совершенно иным: музыка Высокого барокко стремительно устаревала и более не соответствовала ни запросам слушателей, ни устремлениям композиторов. Ко времени смерти И. С. Баха его сыну Филиппу Эммануилу – «Берлинскому» Баху – было 36 лет, и он уже написал два знаменитых цикла трехчастных клавирных сонат, посвященных Фридриху II Прусскому и Карлу Евгению Вюртембергскому. К 1750 году успел обратить на себя внимание один из творцов зрелого классического стиля – восемнадцатилетний Йозеф Гайдн. Были и другие композиторы, сочинявшие музыку, которая воспринималась как более современная и увлекательная, чем старомодные контрапункты почтенного кантора св. Формы.

---

<sup>1</sup> Разделение на историков и теоретиков, доставшееся современному музыковедению в наследство от XIX века, остается неизбежным лишь в учебном процессе, но отнюдь не в исследовательской деятельности.

Новая эпоха искала новых путей в музыке и не находила в произведениях Баха соответствующих ориентиров – перспективной оказывалась скорее генделевская техника работы с тематическим материалом. В целом же барочная полифония, поражая воображение профессионалов и знатоков техническим совершенством, стала казаться самодостаточной, поскольку были оставлены те эстетические идеалы, которыми она вдохновлялась. Пассионы, мессы и кантаты, составлявшие сердцевину творческого наследия Баха, вскоре после смерти композитора подверглись действию одного из мощнейших механизмов культуры – механизма забывания: они перестали звучать и участвовать в формировании интонационного словаря новой эпохи.

Нельзя сказать, что о личности и музыке И. С. Баха забыли полностью. Отношение к нему, которое господствовало в начале XIX века, лучше всего отражает знаменитая характеристика Бетховена *Urvater der Harmonie* – не отец гармонии (таковым Гайдн и Моцарт считали Филиппа Эммануила), но именно праотец. Монументальная фигура ученого музыканта, достигшего немислимых высот в искусстве контрапункта, хорошо вписывалась в романтическую концепцию историзма.

«<...> с исторической точки зрения то, что называют Прошлым, – измерение, которое мы уже оставили позади, измерение, которое не пересекается с Настоящим, не вторгается в него и именно при этом условии может использоваться как знание, как сокровищница объективного опыта, на котором основаны в Настоящем наши ориентированные на Будущее решения и поступки» [5].

В опыте слушателей начала XIX века полифония высокого барокко никак с настоящим не пересекалась. Однако обучение контрапункту по-прежнему оставалось фундаментом профессионального музыкального образования. Само искусство контрапункта в контексте историзма приобрело статус одной из «вечных ценностей» музыкальной культуры. Музыка Баха, помещенная в упомянутую сокровищницу объективного опыта, приобрела символическое значение как высшее достижение ушедшего в прошлое искусства.

В то же время из творческого наследия Баха была выделена одна группа сочинений, которая стала играть в музыкальной культуре классического периода совершенно новую роль. Речь идет о клавирных произведениях – в особенности тех, которые были предназначены для

обучения музыке. Они заняли весьма почетное место в педагогическом репертуаре XIX века, ориентированном, впрочем, уже не на клавесин или клавикорд, а на фортепиано. Роль этого инструмента, появившегося еще при жизни Баха, в музыкальной культуре XIX–XX столетий превосходно охарактеризовал Макс Вебер:

Непоколебимое положение современного фортепиано основано на универсальном его применении для домашнего усвоения почти всех сокровищ музыкальной литературы, на необъятном изобилии литературы, специально написанной для него, и, наконец, на его качестве универсального инструмента сопровождения и музыкального обучения. Как инструмент, пригодный для обучения музыке, фортепиано заменило античную кифару, монохорд, примитивный орган и фрикционную лиру монастырских школ; как инструмент, пригодный для сопровождения, оно заменило античный авлос, орган и примитивные инструменты средневековья, равно как лютию эпохи Возрождения; как инструмент в руках дилетанта из высших слоев общества, оно заменило античную кифару, северную арфу и лютию XVI столетия. Если нас воспитывают исключительно для восприятия современной гармонической музыки, то все это воспитание в существенном отношении держится на фортепиано. И даже с негативной стороны – в том смысле, что привыкание к темперированному строю безусловно отнимает у нашего слуха <...> часть той тонкости в плане мелодическом, которая накладывала столь характерную печать на мелодическую утонченность античной музыкальной культуры. Обучение певцов еще и в XVI веке осуществлялось на Западе при помощи монохорда <...> Сегодня же обучение ведется почти исключительно с помощью фортепиано, по меньшей мере в наших широтах, и даже у струнников тонообразование заведомо ориентировано на фортепиано. Ясно, что здесь нельзя получить столь же тонкий слух, как при обучении посредством инструментов с чистым строем [3, с. 547–548].

В связи с отмеченными Вебером издержками строя нелишне подчеркнуть, что «хорошая температура», которую имел в виду Бах, еще не была равномерной<sup>2</sup>. Изменение строя отчасти изменяет звуковы-

---

<sup>2</sup> Вероятнее всего Бах использовал «хорошие температуры» Веркмейстера. Современное состояние исследований баховской температуры подробно рассматривается в учебном пособии И. В. Розанова [20].

сотный облик клавирных сочинений композитора. Кроме того, клавирные произведения, будучи «транспонированными» на фортепиано, существенно изменились в тембровом и динамическом отношении. В известном смысле это уже другая, новая музыка, которая звучит не так, как предполагал композитор. По мере того, как фортепиано вытесняет из музыкального быта и концертной практики клавесин и клавикорд, новое звучание клавирной музыки Баха вытесняет прежнее, порожденное исполнительской традицией барокко. И, разумеется, исчезает сама эта традиция.

Активное использование клавирных произведений Баха в педагогической и концертной практике привело к тому, что именно их, а не кантаты и Пассионы, стали воспринимать как наиболее значимую часть наследия композитора. Будучи в своем отношении к клавирным сочинениям Баха наследниками XIX века, мы, тем не менее, осуждаем первую редакцию Хорошо темперированного клавира, выполненную Карлом Черни за многочисленные искажения авторского стиля. Но о каком, собственно, стиле идет речь? Если о том, в котором исполнял Хорошо темперированный клавир сам Бах и его ученики, то этот стиль также был неизвестен Черни, как неизвестен он и нам, несмотря на множество косвенных данных, имеющих в распоряжении современных исследователей. Если же речь идет о том стиле игры на фортепиано, который в первые десятилетия XIX века сформировался в Вене под непосредственным влиянием пианистической и педагогической деятельности Бетховена, то редакция Черни как минимум в двух отношениях оказывается ценнейшим документом. Во-первых, она, наряду с рукописями и первыми изданиями бетховенских фортепианных сочинений, позволяет изучать бетховенский пианизм и дает возможность, опираясь на документальное свидетельство наиболее известного из его учеников, судить об отношении Бетховена-пианиста к чужой музыке. Во-вторых, редакция Черни позволяет увидеть, какие именно усилия необходимо было предпринять, чтобы музыка Баха была воспринята XIX веком как современная, созвучная ему. «Бетховенский» Бах должен был быть ярко эмоциональным – отсюда многочисленные вилочки *crescendo* и *diminuendo*. В «бетховенском» Бахе должна доминировать тонально-гармоническая логика – отсюда, в числе прочего, пресловутый такт, вставленный в Прелюдию C-dur/I.

Редакция Черни – важный исторический документ<sup>3</sup>, отразивший типичное отношение наследию Баха. Мендельсон ведь тоже внес в партитуру Страстей по Матфею многочисленные изменения, включая купюры. Вспоминая Мендельсона, можно говорить о том, что через 100 лет была восстановлена историческая справедливость в отношении одного из величайших шедевров Баха, но точнее всё же будет сказать, что понадобилось заново осмыслить это произведение, чтобы оно было включено в контекст музыкальной жизни Европы XIX века. Осмелимся утверждать, что успех исполнения Страстей в 1829 году был во многом обеспечен исполнением в 1824 году Девятой симфонии Бетховена: только появление равновеликого шедевра венской классики позволило слушателям осмыслить одно из величайших достижений музыки барокко. Возможность соотносить музыку Баха с современной музыкальной практикой – прежде всего композиторской – значительно расширила контекст восприятия его музыки.

Эпоха романтизма прокладывала и другие пути к Баху: в 24 прелюдиях и фугах Черни ор. 400, в прелюдиях и фугах Мендельсона ор. 35 и ор. 37, шести фугах Шумана на тему В.А.С.Н. ор. 60 и его же четырех фугах ор. 72 отразились результаты тщательного изучения его клавирного наследия. Очевидное влияние клавирной полифонии Баха на перечисленные сочинения имеет и обратную сторону: полифоническая музыка композиторов XIX века, развивая барочную традицию, в конце концов трансформировала её восприятие.

По мере приближения к рубежу XIX и XX столетий музыка барокко и в первую очередь Баха всё больше и больше воспринималась как своего рода прото-романтизм. Диалог между двумя историческими стилями – «через голову» венского классицизма – ставил под сомнение векторную модель исторического развития европейской музыкальной культуры, где каждый следующий этап содержит в себе опыт предыдущих «в снятом виде».

Огромную роль в романтизации наследия Баха сыграл Лист. Перекладывая органные сочинения, части из кантат и камерно-инструментальных произведений Баха для фортепиано, он искал и находил бук-

---

<sup>3</sup> Подчеркивая именно историческую ценность редакции Черни, Алексей Любимов воспользовался ею при исполнении Хорошо темперированного клавира на молотчковом фортепиано начала XIX в.

важно в каждом объекте переложения такой симфонический масштаб звучания, какой едва ли имело в виду барокко. Листу удалось, по удачному выражению Н. Е. Перельмана, «приорядить» особенности звучания симфонического оркестра и, что особенно важно для романтической исполнительской традиции, звучание органа.

Бузони как автор многочисленных фортепианных транскрипций произведений Баха продолжил начатое Листом. Благодаря деятельности Бузони-композитора органная мощь и масштабность звучания стала восприниматься как неотъемлемый атрибут клавирной музыки Баха. Вместе с тем, артикуляция Бузони-пианиста, зафиксированная в редакциях Инвенций и Хорошо темперированного клавира, свидетельствует о начале нового – современного в широком смысле – этапа в осмыслении творчества Баха: на смену непрерывно льющемуся легатному потоку звучания приходит четкая дифференциация голосов по вертикали и мотивных образований в каждом голосе. В отношении артикуляции Бузони может считаться предтечей «исторически информированного» направления в исполнении музыки Баха<sup>4</sup>, а также одним из создателей современной модели анализа баховской полифонии. Благодаря бузониевским редакциям на смену преклонению перед немислимым совершенством полифонического письма, доступным только гению, приходит понимание специфики конкретных приемов этого письма.

На понятии «гений», без которого не обходится ни одно исследование музыки Баха, следует остановиться особо<sup>5</sup>. Переосмысленное и широко используемое романтиками, оно представляется чрезвычайно важным в общекультурном аспекте. Что же касается специальных исследований, направленных на выявление тех или иных особенностей композиторской техники, то здесь романтическая концепция гения

---

<sup>4</sup> Определения «исторически информированная исполнительская практика» (Historically Informed Performance Practice; сокращённо HIP) или «верность произведению» (Werktreue) представляются представителям данного направления более точно отражающими их намерения, нежели определение «аутентизм». Автор этих строк посвятил проблеме «аутентизма» специальную статью [9], к которой и отсылает читателя.

<sup>5</sup> Превосходная статья Э. Ловински [11] подробно рассматривает формирование концепции гения и её влияние – как позитивное, так и негативное – на теорию и эстетику музыки.

скорее играет негативную роль. В самом деле, гений, с точки зрения романтиков, творит благодаря неким особым, едва ли не сверхъестественным способностям, которых лишен обычный человек. Стало быть, этот обычный человек не может постичь природу гения, как не может он, к примеру, слышать ультразвук или видеть в инфракрасном диапазоне. Кроме того, романтический гений творит, подчиняясь, зову вдохновения, неведомо как и неведомо откуда приходящего. Поэтому он не несет ответственности за плоды своего творчества, как несет её композитор-ремесленник XVII-XVIII или всех предшествующих веков<sup>6</sup>, а является своего рода медиумом. И тогда все особенности организации того или иного произведения объясняются простым способом: «Бах (Моцарт, Бетховен, Шуберт...) был гений!».

Романтическая эстетика признает, что существуют некие вечные и неизменные законы музыки, историческое раскрытие которых происходит при посредничестве музыкантов. Гению в данном процессе отводится почетное место, в значительной степени определяемое тем, на каком этапе постижения абсолютных законов музыки он находится. Бах, если рассматривать его творчество с точки зрения романтического историзма, «уже открыл» законы тональной гармонии, но «ещё не овладел» адекватными им методами композиционного оформления музыкального материала и в первую очередь сонатной формой – она вечно пребывала в царстве Духа, ожидая, когда венские классики наконец-то призовут её в вещный мир!

Проблема в том, что на место высшей формы музыкальной организации может претендовать и fuga. Она упорно не желает полностью раствориться в сонате, как не желает и полифонический склад переходить в гармонический, признавая его более высокой ступенью исторического развития. Напротив, приближаясь к рубежу XIX и XX столетий, европейское музыкальное мышление полифонизируется, и в этой связи актуализируются художественные принципы эпохи барокко.

В области музыкального исполнительства также возникает живейший интерес к барочной практике. Около 1890 года в Англии начинается деятельность А. Долмеча – реконструкция старинных инстру-

---

<sup>6</sup> Ещё Гайн называл себя *Tonkünstler*.

ментов, исполнение на них музыки XVII-XVIII веков и написание немногочисленных, но крайне важных теоретических трудов, главным из которых является изданная в 1915 году монография «The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence».

В 1909 году манифест «Internationales Regulativ für den Orgelbau» обозначил, вместе с документальным оформлением нового отношения к органостроению, решительный антиромантический поворот в органном исполнительстве, который, разумеется, не мог не затронуть органной музыки Баха. Направление в органном исполнительстве, позднее названное *Orgelbewegung*, фактически возглавил А. Швейцер, участвовавший в написании манифеста. К тому времени он уже подготовил теоретический фундамент для изменений в исполнительской практике: в 1905 году вышла из печати на французском языке монография «И. С. Бах – музыкант и поэт», а в 1908 году – расширенное немецкое издание этой книги, получившее всемирную известность.

Трудно переоценить роль монографии Швейцера в становлении современного баховедения. В частности, подробное описание связей между словом и музыкой в кантатах Баха и изыскания в области музыкальной символики оказали заметное влияние на музыкальную герменевтику Г. Кречмера, опубликовавшего первые работы в этой области в 1902 и 1905 годах, и его ученика А. Шеринга. Последний считал возможным реконструировать авторский замысел на основе данных нотного текста. Как и Швейцер, Шеринг исходил из того, что в вокально-симфонических сочинениях Баха существуют однозначные связи между словом и иллюстрирующими его музыкально-изобразительными фигурами. Использование этих фигур в инструментальных сочинениях дает ключ к постижению их программного замысла.

Представление о тотальной программности инструментальной музыки барокко порождает полемику с влиятельной формалистической концепцией «абсолютной» музыки, которую выдвинул Э. Ганслик. Критикуя Ганслика, Кречмар и Шеринг существенно упрощают его представления о музыкальной форме, которая из эстетической категории превращается в композиционную схему. Не столь однозначными оказываются и связи между словом и музыкой: более тщательные исследования кантат Баха показывают, что одна и та же музыкально-изо-

бразительная фигура может соответствовать словесным текстам различного, иногда противоположного содержания<sup>7</sup>. И всё же музыкальная герменевтика начала XX века сообщила развитию современного музыковедения мощный импульс: в музыковедческий анализ включилось рефлексивное осмысление эмоционального переживания музыки.

Реабилитация эмоций в музыковедении осуществлялась на методологическом фундаменте, заложенном философской герменевтикой Дильтея, в которой выделяется особая область наук о духе (*Geisteswissenschaften*), отличающихся от наук о природе (*Naturwissenschaften*). Методология последних требует объяснять (*erklären*) объекты физического мира в терминах причинно-следственных связей, объективировать отдельные явления как выражения общих сущностей. Первые, напротив, стремятся понимать (*verstehen*) единичные феномены во взаимоотношении частей и целого, образующих герменевтический круг. Соответственно, в науках о природе разговор ведется от третьего лица, и в конечном итоге всякий личностный фактор объясняется действием безличных природных сил, тогда как науки о духе говорят от первого лица, опираясь на индивидуальный, культурный и исторический опыт конкретного исследователя. Вместе с идеями Дильтея в музыковедение проникают неклассические объяснительные модели, формирующие основу новой методологии<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ключевую роль в пересмотре музыкально-герменевтических концепций Шеринга сыграла статья М. Букофцера [11]. Э. Бодки посвящает проблеме символики заключительную главу своей монографии «Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха» [2, с. 206–237], опирающуюся на основные положения этой статьи, среди которых важнейшим, пожалуй, является призыв воспринимать баховскую символику не как прямое указание на содержание произведения, а как способ пробудить воображение исполнителя, ищущего собственных путей к пониманию музыки Баха.

<sup>8</sup> Симпозиум по музыкальной герменевтике, состоявшийся в 1973 году во Франкфурте, ознаменовал второе рождение этой области музыковедения. Группа ученых во главе с К. Дальхаузом, хотя и отвергла объяснительные методы Кречмара и Шеринга как чрезмерно односторонние и ограниченные, заявила о необходимости продолжать исследования в предложенном ими направлении, учитывая методологическую критику герменевтики Дильтея в трудах Хайдеггера, Гадамера и Адорно. В связи с тем, что предметом герменевтических штудий в трудах представителей нового поколения становится творчество Листа и Малера, расширяется и насыщается плодотворными параллелями контекст исследований творчества Баха – «законность» и целесообразность применения герменевтических методов к исследованию его творчества сегодня, пожалуй, никем не оспаривается.

В отечественной музыкальной науке оригинальную версию музыкальной герменевтики разработал Б. Л. Яворский. Хотя авторские материалы его семинаров, посвященных Хорошо темперированному клавиру<sup>9</sup>, не сохранились, представление о содержании этих семинаров дает монография Р. Э. Берченко, которая, по словам её автора, «имеет целью *реконструировать* (курсив мой. – И.П.) одну из самых ярких и вместе с тем до сих пор неизвестных глав в истории отечественной музыкальной культуры» [1, с. 5].

Мысль представить себе Хорошо темперированный клавир как развернутое музыкальное толкование Священного писания представляется весьма спорной, не согласующейся с тем, что известно о религиозных взглядах Баха и символических техниках, которыми он пользовался в своих сочинениях<sup>10</sup>. Зачем было композитору, имевшему возможность выражать свои религиозные взгляды в музыке вполне свободно и открыто, прибегать к столь экстравагантной системе зашифровки? Мог ли Бах обращаться к тем апокрифам, на которые, согласно Берченко, ссылался Яворский? На эти и некоторые другие вопросы, возникающие при чтении монографии, сами собой напрашиваются отрицательные ответы, из чего вытекает необходимость с большой осторожностью относиться к концепции Яворского как строгой научно-исторической системе взглядов. Кроме того, Р. Э. Берченко говорит о реконструкции взглядов ученого, то есть о вторичной интерпретации, источники которой не всегда могут быть надежными. Поэтому большая осторожность требуется и при ссылках на положения, которые содержатся в монографии, как на взгляды самого Яворского. Однако значение семинаров не сводится к набору более или менее надежно описанных интерпретаций Хорошо темперированного клавира.

Анализируя взгляды Яворского или Швейцера, нельзя не учитывать той – впервые выявленной Дильтеем – роли, которую играет в герменевтических штудиях личность исследователя. Яворский столь же склонен к философской и религиозной рефлексии, как и его за-

<sup>9</sup> Первый из них состоялся в 1916 году в Киеве, седьмой и последний – в 1941-1942 годах в Саратове.

<sup>10</sup> Символический аспект музыкальной культуры барокко и творчества Баха подробно освещен в монографии А. П. Милки [Милка, с. 329-400].

рубежные коллеги. Однако в агрессивной антирелигиозной среде, которая сформировалась в Советском Союзе, размышления о духовных ценностях христианства были неотделимы от необходимости эти ценности спасать. Кроме того, с началом Второй мировой войны, на первые годы которой придется последние семинары Яворского, не могло не измениться и отношение к немецкой культуре по обе стороны линии фронта: в её восприятии на первый план выдвинулся не столько даже национальный, сколько агрессивно-националистический элемент. Чтобы понять, насколько несовместима музыка Баха с воинственностью и агрессивностью, необходимо было иметь мужество эту музыку публично исполнять, как исполняла М. В. Юдина<sup>11</sup>, и об этой музыке говорить, как не уставал говорить Б. Л. Яворский. Вероятнее всего, Баху не нужно было зашифровывать библейские истории в Хорошо темперированном клавире, но совершенно понятно, зачем это понадобилось Яворскому: прикрепляя сюжеты из Священного писания к прелюдиям и фугам, ученый становился проповедником и распространял Слово тем единственным способом, который был ему доступен в сложившихся исторических обстоятельствах.

Возникающая здесь параллель с деятельностью Швейцера представляется очевидной. Семинары Яворского, посвященные Хорошо темперированному клавиру, так же ярко, как и монография Швейцера, свидетельствуют о том, что в первой половине XX века наследие Баха приобретает новую функцию: оно становится воплощением ценностей, универсальных для европейской культуры – уже не только музыкальной. Проявлением этой функции становятся многочисленные внемзыкальные связи, открываемые или конструируемые исследователями. Можно сколько угодно возражать против произвольности и даже смехотворности некоторых из возникающих в музыковедческой литературе ассоциаций, однако они неизбежны, и современному ба-

<sup>11</sup> В документальном фильме «Рихтер непокоренный» есть замечательный эпизод: С. Т. Рихтер рассказывает, как после одного из концертов Юдиной Г. Г. Нейгауз спросил, почему она так громко играет прелюдию b-moll из II тома ХТК. Юдина ответила: «А сейчас война!». Немалое мужество требовалось уже для того, чтобы во время Великой отечественной войны играть Хорошо темперированный клавир, но оно требовалось и для того, чтобы играть не в соответствии со сложившимися традициями, а так, чтобы исполнение отвечало запросам настоящего времени.

поведению едва ли удастся вернуться к идеалам «абсолютной» музыки, которые столь страстно проповедовал Э. Ганслик.

Описанные процессы можно охарактеризовать как расширение семантического поля, формируемого творческим наследием Баха. Но, говоря о немумзыкальной составляющей, не следует забывать и о собственно музыкальном компоненте. Еще в XIX веке на восприятие, исполнение и обработку музыки Баха проецировались черты более поздних стилей, однако это происходило в границах единой и преемственной академической традиции. XX век вносит нечто принципиально новое, расширяя диапазон проецируемых стилей далеко за рамки европейской академической музыки. Удивительно, что одним из первых, если не первым из академических композиторов на подобный шаг отважился... Рахманинов. В его транскрипции трех частей из скрипичной Партиты E-dur в первую очередь обращает на себя внимание использование характерных приемов баховского клавирного письма, которое приводит к насыщению фактуры имитационной полифонией (сам Бах, перекладывая эту Партиту для клавира, ограничился добавлением нижнего голоса, проясняющего гармонию). Но в обработке Прелюдии есть один небольшой – всего два такта – фрагмент, который говорит сам за себя:

#### Пример 1



Соль-минорное трезвучие в первом такте приведенного примера – типичная для зрелого рахманиновского стиля замена неаполитанского (мажорного) трезвучия одноименным минорным. А вот последовательность аккордов во втором такте едва ли можно назвать типично рахманиновской – она, разумеется, типично джазовая. Представляется, что эта «гармоническая улыбка» – зерно, из которого вы-

росла традиция джазинга (jazzing), то есть джазовой обработки академических композиций<sup>12</sup>.

О масштабах влияния баховской музыки на джаз – особенно второй половины XX века – свидетельствуют, например, полифонические эксперименты «Modern Jazz Quartet», композиции Джорджа Ширинга (в особенности «Get off my Bach»), Сицилиана из флейтовой Сонаты Es-dur, записанная Биллом Эвансом с оркестром Клауса Огермана, первый альбом группы «The Swingle Singers» под красноречивым названием «Jazz Sebastian Bach», «баховские» альбомы трио Жака Люсье. Количество примеров можно умножить многократно.

Рецепции принципов баховского письма в творчестве композиторов XX века – Хиндемита, Веберна, Вила-Лобоса, Шостаковича – при всём их разнообразии в одном отношении принципиально отличаются от рецепции романтической: они практически никогда не охватывают баховский стиль в целом и сосредотачиваются на отдельных его сторонах – мелодике, гармонии, полифонической технике, формообразовании. Фрагментация баховского стиля практически не знает исключений – как целое он воспроизводится лишь в полистилистических композициях в виде цитат, выполняющих символическую функцию: например, в Credo А. Пярта символизирует мир любви, противостоящий миру ненависти.

Пытаясь обобщить основные типы отношений современной музыкальной и вообще художественной культуры к личности и творчеству Баха, мы неизбежно потерпим неудачу, ибо слишком многочисленны и разнородны представления, рассредоточенных в самых разных культурных слоях. Связать их в единое целое – задача непосильная: отдельный исследователь физически не в состоянии освоить огромный массив информации, которую каждодневно продуцирует хотя бы музыкальное исполнительство и академическая музыкальная наука. А ведь свои права на Баха предьявляет массовая культура – её голос всё громче звучит из мобильных телефонов и с экранов телевизоров. Систему методологических координат, позволяющих ориентироваться в современной ситуации, предлагает М. Л. Гаспаров:

---

<sup>12</sup> Следует вспомнить и «Кукольный кэк-уок» Дебюсси (единственное сочинение этого композитора, записанное Рахманиновы-пианистом), где в среднем разделе звучит оджазированный лейтмотив из «Тристана и Изольды».

<...> мозаичность – дело дистанции: изблизи она режет глаз безобразными контрастами, а издали сливается в ровный колорит, как у пуантилистов. Высоких классиков мы видим издали, а среди современников мучимся изблизи. Исторический подход к разнослойности прошлых культур может дать нам тот опыт, который немного облегчит эти наши мучения. Всякая культура строит свое будущее из обломков своего прошлого. Совершается это строительство стихийно: обычно академическая наука его не планирует. Но она присутствует при этом строительстве как бы в качестве ОТК: проверяет, насколько годятся эти обломки для тех мест в новой постройке, для которых они предназначаются <...> Поэтому гуманитарная наука не может быть только хранилищем культурной памяти, она должна представлять себе те запросы ближнего будущего, на которые эта память откликается [4, с. 29].

Говоря о культурной памяти, откликающейся на запросы даже не настоящего, а ближайшего будущего, Гаспаров имеет в виду, разумеется, историзм не XIX века, а современную концепцию «расширяющегося настоящего», сторонником которой является и цитированный нами Гумбрехт, и многие другие современные философы. Позволим себе лишь одно уточнение. С того времени, как музыка И. С. Бах стала восприниматься как одна из констант европейской музыкальной культуры, то есть приблизительно с середины XIX века, каждое новое поколение музыкантов и слушателей заново осмысливает эту музыку. И для каждого поколения она в каком-то смысле оказывается новой: ведь от старшего поколения младшему передаётся *традиция*, тогда как *опыт* эмоционального восприятия и последующего осмысления передать нельзя – его можно только приобрести, причем собственными усилиями. Помощь, которую старшие могут оказать младшим, состоит и в том, чтобы участвовать в формировании запросов ближнего будущего.

Современность подсказывает направление, в котором может изменяться структура музыковедческой науки и баховедения как её части. Очевидно, что для поколения, вступающего в жизнь на рубеже XX и XXI столетий, важнейшим источником разнообразных сведений является компьютер, включенный во всемирную информационную сеть. При этом предполагается, что количество новой информации на

протяжении ближайших десятилетий будет нарастать лавинообразно. О новых способах организации информационного пространства стали задумываться достаточно давно – примерно в то время, когда начали осознать реальность информационного взрыва. В 1965 году американский философ и социолог Тед Нельсон разработал концепцию «ветвящегося текста», который способен выполнять действия по запросу читателя (пользователя), и предложил называть такой текст *гипертекстом*. В сущности, гипертекст представляет собой целый набор различных текстов, которые связаны между собой при помощи особых точек (узлов) перехода – гиперссылок. Помимо традиционного линейного чтения каждого из текстов, включенных в гипертекст, появляется возможность использовать различные нелинейные последовательности ознакомления с гипертекстом.

В обычном графическом тексте роль гиперссылок частично выполняют ключевые слова, выделенные автором или обнаруживаемые читателем. Например, в настоящей статье читатель может, выделив для себя соображения, связанные с концепцией гения или музыкальной герменевтикой, назначить собственные опорные пункты, и, достигнув этих пунктов, перейти от линейного чтения к получению дополнительных сведений по соответствующим вопросам.

Некоторые ключевые слова, которые вводятся впервые или наделяются специальными значениями (они обычно характеризуют научную новизну текста), нуждаются в определениях или комментариях. Например, в настоящей статье понятие *генератор новых методов* используется для характеристики творческого наследия И. С. Баха как особого рода феномена европейской и мировой музыкальной культуры, в структуре которого предметная – фактическая – составляющая стимулирует поисковую активность сознания, а не наоборот. В музыковедческом контексте приведенный комментарий представляется достаточным, однако существует возможность использовать данное понятие как точку перехода к обсуждению проблем эпистемологии.

В формальном аспекте очень важно представить себе, скажем, ключевое слово именно как элемент гипертекста – особого рода познавательной структуры. Эта структура не дается нам в уже готовом виде, а формируется сейчас, нашими усилиями. От того, как она будет организована, во многом зависит и то, в каких направлениях будет

осмысливаться музыка Баха, как будет обновляться наше слышание этой музыки.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М. : Классика-XXI, 2005. – 372 с.
2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки. – М. : Музыка, 1989. – 388 с.
3. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / М. Вебер Избранное. Образ общества [пер. с нем. М. В. Михайлова] – М. : Юрист, 1994. – С. 548–549.
4. Гаспаров М. Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день / М. Л. Гаспаров // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. – М. : Собрание – Т. 1. – 2005. – С. 26-29.
5. Гумбрехт Ханс-Ульрих. «Современная история» в настоящем меняющегося хронотона [электронный ресурс] / Ханс-Ульрих Гумбрехт [пер. с англ. Е. Канищевой]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/gu5.html>.
6. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
7. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха : к реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. – СПб. : Композитор, 2009. – 456 с.
8. Приходько И. М. Аутентизм и исполнение музыки И. С. Баха на современных инструментах / И. М. Приходько // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Гітара як звуковий образ світу : виконавське мистецтво та наука : Зб. наук. праць. – Х., 2008. – Вип. 23. – С. 43 – 49.
9. Розанов И. В. Равномерная и «хорошая» температура. К вопросу об изучении истории температуры : учебное пособие / И. В. Розанов. – СПб. : Изд-во Политехн. Ун-та, 2010. – 113 с.
10. Bukofzer, Manfred. Allegory in Baroque Music / Manfred Bukofzer. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – III (1940). – P. 1–21.
11. Lowinsky, Edward E. Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept / Edward E(lias) Lowinsky // The Musical Quarterly. – Jul., Oct., 1964. – Vol. 50, №№ 3-4. – Pp. 321-340; 476-495.

**ПРИХОДЬКО Игорь. ЧТО НОВОГО «СОЧИНИЛ» БАХ?** Музыка И. С. Баха, погруженная в постоянно меняющийся культурно-исторический и научно-исследовательский контекст, сама по себе оказывается генератором новых методов её исследования. В статье рассматривается специфика различных исторических этапов осмысления творческого наследия Баха в европейской и мировой музыкальной культуре.

**Ключевые слова:** барокко, генератор новых методов, гипертекст, историзм, клавирная музыка, рецепция.

**ПРИХОДЬКО Ігор. ЩО НОВОГО «СТВОРИВ» БАХ?** Музика І. С. Баха, занурена в культурно-історичний і науково-дослідний контекст, що постійно змінюється, сама по собі виявляється генератором нових методів її дослідження. У статті розглядається специфіка різних історичних етапів осмислення творчої спадщини Баха в європейській і світовій музичній культурі.

**Ключові слова:** бароко, генератор нових методів, гіпертекст, історизм, клавірна музика, рецепція.

**PRIKHODKO Igor. HAS BACH COMPOSED ANYTHING NEW?** J. S. Bach's music, plunged into constantly changing historical, cultural, and research context, appears to be in itself the generator of its research new methods. In the article, specific of Bach's creative work comprehension on the different historical stages of the European and world musical culture is examined.

**Keywords:** baroque, clavier music, generator of new methods, historical method, hypertext, reception.

Розділ 3.  
Гітарна педагогіка:  
вектори розвитку



УДК 78.03:787.61 (477) “312”

*Вікторія СИДОРЕНКО*

**ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ  
ДУМКИ ПРО ГІТАРУ (МУЗИКОЗНАВСТВО, ПЕДАГОГІКА,  
МЕТОДИКА, ДИДАКТИКА)**

Професіоналізація фахової гітарної освіти України у період незалежності зумовили високий репертуарний запит на українські композиції для гітари, авторами яких є як фахові композитори, так і гітаристи-практики, а також стрімкий ріст виконавства та євроінтеграційні процеси концертно-гастрольного життя представників української гітарної школи.

Водночас достойна виконавська планка ставить все вищі вимоги до різних напрямків педагогічної діяльності, що дало поштовх численним напрацюванням і здобуткам у галузі методики та педагогіки викладання для гітари й гітарних ансамблів, виконавських проблем, створення навчального репертуару, видання дидактичних збірок, розробки новітніх форм популяризації гітарного мистецтва і впровадження передового педагогічного досвіду. Об'єм і масштаби, широта і багатогранність представництва напрацювань у цих важливих галузях гітарного мистецтва України дозволяє вийти на певні узагаль-

нення. Мета даної публікації – здійснити аналіз основних досягнень, масштабу і характеру гітарних методико-дидактичних напрацювань провідних фахівців різних регіонів України, виявити проблеми їх актуалізації, можливості оптимізації навчального процесу та обміну досвідом.

Проблематика **методичних аспектів гітарної педагогіки**, незважаючи на свою відносну молодість порівняно з баянною чи бандурною, на сьогодні представлена чималим переліком праць різного масштабу, рівня узагальнення і спрямованості наукового пошуку.

Найбільш загальні та універсальні теоретичні засади формування виконавської майстерності виконавців у різних галузях музичного мистецтва та педагогіки народно-інструментального мистецтва обґрунтовані в докторській дисертації професора М. Давидова, що послужили методичним підґрунтям для подальшої розробки окресленої проблематики. До найбільш ранніх праць, у яких здійснене комплексне наукове осмислення методико-педагогічних проблем слід віднести дисертаційні дослідження «Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста» В. Козліна (Київ, 1996) та «Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів» В. Грищенко (Київ, 2003), що свідчить про гостру актуальність практичних потреб викладання і необхідність їх наукового осмислення.

Значну групу складають **роботи присвячені окремим виконавським стилям, регіональним гітарним школам України**. Так, гітарист Анатолій Шевченко – випускник севастопольського музичного училища та Одеської консерваторії ім. Н. Нежданової – теоретик музичного мистецтва, дослідник античної музики, значну увагу приділив історії гітарного виконавства, а також опанування досвіду та вивченню стилю фламенко, що зумовило появу дидактично систематизованої педагогічної роботи «Гітара фламенко: Мелодії та ритми (ноти, вправи)» у трьох частинах (Київ, 1988) та дослідження «Неприборкані ігри фламенко».

Інший аспект представляє книга Юрія Ніпрокіна «Етюди про гітаристів», у якій використані матеріали з музеїв, сімейних архівів, приватних колекцій, спогади. Методико-педагогічні досягнення одеської гітарної школи подано в контексті культурно-мистецького, концерт-

но-гастрольного життя, історії виготовлення інструментарію на прикладі окремої регіональної традиції.

До найбільш вагомих явищ гітарної педагогіки України слід віднести масштабні та ґрунтовні праці професора Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського М. Михайленка «Методика викладання на шестиструнній гітарі», «Методологія виконавської майстерності гітариста», у яких підсумовано напрацювання власного обширного педагогічного та виконавського досвіду, прогресивні положення фундаментальних наукових досліджень з філософії, психології, музикознавства, теорії виконавства. Перше з названих видань – підручник для викладачів усіх рівнів музичного виховання по класу гітари та суміжних спеціальностей, студентів музичних навчальних закладів, а також гітаристів-виконавців, що працюють над самоосвітою. Вона висвітлює кардинально важливі питання гітарної педагогіки та виконавства, їх специфічні проблеми та шляхи подолання. Друге – об'ємна систематизована фундаментальна робота у галузі гітарного мистецтва, де викладено оригінальну авторську концепцію технічного розвитку гітариста, що спирається на принципи наукового підходу із застосуванням цілого комплексу аспектів виконавської фізіології, орієнтації, психотехніки, координації м'язових відчуттів та ін. Праця структурована у дев'ять розділів, зокрема такі: «Методологія дослідження, історіографія, джерела», «Концепція художньої техніки гітариста», «Питання звуковидобування», «Інтерпретаційні аспекти мислення», «Специфіка виконавського слуху в роботі над поліфонічним твором», «Підготовка до виступів на іспитах, концертній естраді та критерії оцінки». Поряд з порівняльно-критичними проблемами та напрацюваннями вітчизняного та зарубіжного гітарного мистецтва, охоплене значне коло методологічних, дидактичних і технологічних питань [2, с. 31-32].

Серед опублікованих праць, доступних фахівцям та аматорам гітарного мистецтва, українському широкому читачу – дедалі більше досліджень і збірок зарубіжних авторів, підготованих до друку за співучасті українських музикантів і вчених. Такою, зокрема, є праця визначного австрійського музиканта українського походження Лео Вітошинського «Cantabile e ritmico», написана німецькою мовою і присвячена гітарному виконавству, його історії та методичним за-

садам, масштабною працею у якій він підсумував свій досвід роботи. Книга вийшла друком 2003 року у видавництві «Dolinger» у Відні. Можливість зробити її доступною для широкого кола українських музикантів була реалізована завдяки ініціативі львівських педагогів та фаховому перекладу, здійсненому Лідією Мельник у співпраці з автором. Під назвою «Про мистецтво гри на гітарі» книга видана у Львові у 2006 році.

Вагому та цінну групу методичних напрацювань складають **дидактичні репертуарні збірки, підручники і методичні посібники**. М. Михайленко у співавторстві з Фан Дін Таном першим заступником Міністра культури В'єтнаму є автором «Довідника гітариста», програми «Спеціальний курс гітари для музичних ВНЗів» (1987 р.) [9, с. 19].

Одеський педагог, виконавець та композитор Юрій Могилюк, випускник Кишинівського музичного училища та Київської консерваторії видав довідник для шестиструнної гітари «Заповіти гітариста», в якому підсумував досвід педагогічної діяльності у музичних школах та організованій ним музичній студії «Маестро» (музикант також проводить гітарні семінари та майстер-класи) [6, с. 97–98].

Поряд з концертним репертуаром, митцями поповнюється й дидактична гітарна література. Однак, за відсутності належної системи контактів видавництва у різних регіонах України потужні напрацювання у цій ділянці залишаються маловідомими. Як наслідок – у державних і регіональних навчальних програмах та підручниках серед рекомендованої літератури переважають видані у Москві та Ленінграді у 1960–1980-х роках, добре знані з радянських часів школи гри на шестиструнній гітарі П. Агафошина, А. Іванова-Крамського, самовчителі та хрестоматії Є. Ларичева, А. Ніколаєва, О. Ячнева та Б. Вольмана. Обмежена можливість ознайомитися з цікавими напрацюваннями українських фахівців зумовлює їх скромне представництво в учнівських репертуарних списках. Це переважно хрестоматії, укладені В. Славським або К. Смагою, збірка А. Бутрова опубліковані у серії випусків видавництвами Києва протягом 1960-х–1980-х років.

До цього переліку у наш час слід долучити серію збірок «Шестиструнна гітара. Педрепертуар для ДМШ» (укладач М. Михайленко, 1980-1997 рр.), а також декілька його вокальних збірок з супроводом гітари [9, с. 19].

Серед найновіших тернопільських видань 2009–2010 рр. («Навчальна книга – Богдан») – навчальні посібники серії «Юний гітарист» для 1, 2, 4 класів ДМШ та ДШМ, впорядкування й виконавську редакцію матеріалів якого здійснив П. В. Іванніков. До переліку творів, що увійшли до збірки – вправи, одноголосні мелодії, етюди, програмні п'єси досвідчених педагогів В. Гоменюка, О. Затинченка, твори світової гітарної класики (Ф. Боссіненса, Г. Санза, М. Джуліані, Ф. Сора, М. Каруллі та ін.), транскрипції народних пісень, популярних романсів та естрадних композицій, здійснені автором-упорядником. Цій роботі передували серія видань, здійснених у 2003–2005 рр. у співпраці Донецького та Московського видавництв «Сталкер» та «АСТ» «Хрестоматія гітариста для шестиструнної гітари для початківців».

Цільові репертуарні збірки оригінальних творів для дитячого виконання та учбових цілей підготували до видання численні українські гітаристи, серед яких переважають практикуючі педагоги різних регіонів України, фахівці, добре обізнані з потребами, віковими та технічними особливостями навчального процесу. Серед таких – Борис Бельський, старший викладач класичної гітари кафедри музичного мистецтва КНУКіМ, член президії асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки України, який є автором збірки п'єс для гітари «Не тільки для дітей», соліст Одеської філармонії Анатолій Шевченко, серед численних репертуарних збірок якого є «Дитячий альбом – «Музика Никитика» (для гітари, 2003), Голови Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки К. Чечені «Blues Ragtime Country Rock'n'Roll» та ін., А. Бойко «Нескладні твори для шестиструнної гітари», «Вітання з України!» (Варіації та обробки української народної музики для 6-струнної гітари соло, К., 2009), ужгородського педагога і композитора Михайла Керецмана, що протягом двох років видав 12 репертуарних збірок для викладачів класів баяна-акордеона, гітари, мандоліни для мистецьких закладів, лідер і керівник групи «Хрещений батько» Валентин Задоянов – випускник і викладач естрадного відділу Миколаївського державного вищого музичного училища, поет, композитор, автор численних саундтреків до кінопрограм та популярної музики, чий твори й посібники поширені на Україні. Індивідуально розроблений ігровий метод навчання покладено в основу методичного посібника для молодшого шкільного

віку «Вчимося граючись» (1997) викладача по класу гітари музичної школи м. Харкова, організатора і ведучої клубу любителів гітарної музики, члена Асоціації гітаристів України А. Лазаревої, в якому серед видів роботи фігурують : гра на інструменті, вивчення нот на грифі гітари, спів під акомпанемент педагога, власний акомпанемент, слухання музики з наступним визначенням її характеру, настрою, змісту; твори закінчень фраз, ритму, мелодій до віршів; гра в ансамблі; вивчення нотної грамоти; читання з листа без інструмента.

Гітарні твори шкільного репертуару широко представлені у доробку Ю. Радзецького – голови ПЦК народних інструментів Дніпропетровського музичного училища ім. М. І. Глінки, автора понад 100 творів, перекладів та обробок для гітари соло і ансамблів, частина з них видана у альманаху «Академія гітари» (Дніпропетровськ, 1993), деякі твори увійшли до складу трьох збірок видавництва «Ю. І. Сердюк» (Дніпропетровськ, 2001–2003) та «Хрестоматія гітариста» (упор. П. Іванніков, Донецьк, 2003), видавництвами CAPRIOL (Великобританія), VP MUSIC MEDIA (2001–2005, Італія) та вже згадуваним приватним видавництвом «Ю. І. Сердюк» опубліковано збірки перекладів, обробок та оригінальних композицій для шестиструнної гітари з дидактичним репертуаром для ДМШ та музичних училищ авторства виконавця та педагога ДМУ ім. М. І. Глінки А. Шилова [8, с. 355].

Великою колективною працею стала серія збірок композиторів, що входять у «ГітАс». Про здобутки і високу художню та педагогічну цінність доробку українських фахівців свідчать їх відзнаки у міжнародних конкурсах гітарної навчальної літератури 2001-2005 рр.: А. Бойко (фольклорна обробка «Мое сердце распадается», «Прелюдія», «Посміхнись» і «Жарт»), О. Черепович («В далекій путь собрался рыцарь мой для добрых дел...», «Кіт у чоботях», «Хід тролів»), В. Куликовської («Сонячне сяйво»), Б. Бельського («Регтайм») харків'янки У. Мачневої («Поки вчитель не бачить», «Мелодія», «Кшиштофу Небораку», «Прогулянка по ріці», «Вальс сніжинок») [3; 5], Значний інтерес для педагогів гітари представляють композиції Д. Панченка, С. Селезньова, О. Затинченка, Б. Бельського, П. Іваннікова, К. Чечені, С. Самоткіна, В. Затворного.

Послідовну роботу у цьому напрямку веде рівненський композитор Юрій Стасюк – автор навчальних збірок для потреб музичних шкіл

«Дитячий альбом» (2001), «Юному гітаристу» (2005). Протягом останніх років у Рівному вийшли друком його нові збірки для учнів дитячих музичних шкіл: «Альбом юного гітариста» (2007), «Методика роботи над педагогічним репертуаром» (2007), «Ансамблі. Вип. № 1, 2» (2008), «Репертуар гітариста» (2009), «Вибрані твори для шестиструнної гітари» (2009), «Для самих маленьких» (2009), «5 сонат для гітари» (2009) та ін.

Поєднання дидактичних і виконавських проблем втілюють збірки фондатора гітарного класу в Житомирському музичному училищі О. Ходаковського – транскрипції, учбово-педагогічні та концертні твори: «12 концертних етюдів Е. Вілла-Лобоса для гітари – виконавський аналіз», «24-й каприс Н. Паганіні в транскрипції для гітари», «Українські видноккола», «Гами подвійними нотами для гітари», «Сонати Д. Скарлатті, Хуана Сорці в транскрипції для дуета гітар», які увійшли до навчальних програм закладів мистецтв України та зарубіжжя, концертного репертуару гітаристів, ансамблів з гітарою. Ці та інші роботи були представлені випускниками його класу на міжнародному фестивалі гітари «Київ–2004», що відбувся в Національній філармонії під патронатом Міністерства культури та мистецтв України. Технічні питання прагнуть вирішити автори комплексів технічних вправ, як, наприклад «Акордова аплікатура на шестиструнній гітарі: Гітарні акорди та методи їх виконання; Схеми виконання, послідовності, ритмічні структури; Способи розташування і чергування пальців при грі на гітарі» Т. Іванікова, що витримало три перевидання (2004, 2006, 2008). Не менш багатогранно представлені ансамблеві збірки як для однорідних так і для мішаних складів львівського педагога С. Струтинського, А. Бойко, В. Лабунця, В. Куликовської, О. Черепович.

Ознайомлення з напрацюваннями педагогів різних регіонів України, доступ зацікавлених до названих та численних інших існуючих дидактичних матеріалів порівняно доступний в Інтернетмережах, де можливо здійснити огляд новинок видавництва, каталогів деяких бібліотек, замовити літературу з інтернетмагазинів. Однак, нерідко характеристики нотних та методичних видань неповні, нечіткі чи комерційно зумовлені. Так, наприклад, «Гітара фламенко» А. Шевченка у анотаціях до видання описується в різний спосіб та ідентифікується при цьому як школа, методичний посібник і самовчитель, що

докорінно зумовлює коло зацікавлених. У наш час – період активного розвитку інформаційних технологій фахові коментарі та анотації до актуальних новітніх та класичних видань стали необхідністю і насущною вимогою педагогічних потреб. Іншим вагомим аспектом є доступ до новітньої методичної літератури. Якщо у попередні десятиліття цю проблему частково можна було вирішити у перебігу виконавських конкурсів, в ході майстеркласів та приватних контактів спеціалістів, у межах науково-практичних конференцій з питань народно-інструментальної і суто гітарної педагогіки (як, наприклад, «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво й наука», що проводилась на базі Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського), то тепер можливим є не лише вивчення передового педагогічного досвіду у інтернетпублікаціях, але й дискусії з актуальних питань у форумах, що значно оптимізує процес. Однак, це ставить потребу відповідної організації сайтів, їх підтримки, реклами, якісного комплектування, інформаційного оновлення, комп'ютеризації навчальних закладів та ведення курсів підготовки користувачів.

Ще однією перспективною формою освітньої роботи є створення електронних версій навчальних та практичних посібників, аудіовізуальних курсів занять, тренінгів для індивідуального та дистанційного навчання які включали б текстово-нотні, аудіо, відеоматеріали, були б наділені системою гіперпосилань, навігатором, передбачали б можливість ознайомлюватися з допоміжними матеріалами (нотами та аудіозаписами музичних творів), які знаходяться на компакт-дисках чи Internet сайтах) [1]. Аналізуючи відповідний досвід музичної освіти у практиці західної української діаспори Л. Обух розглядає потенційні можливості інтернетзанять під проводом провідних спеціалістів, зазначаючи: «Такий спосіб навчання не поступається ефективністю будь-яким стаціонарним урокам в освітніх центрах, а в дечому навіть має свої переваги, оскільки забезпечує адаптивність процесу навчання... Такі відеоуроки розраховані на різний рівень підготовки учнів (початковий, середній, вищий). Перевагою для учнів є вільний вибір учителя, або й декількох одразу з обраного музичного предмету» [7]. Наводячи варіанти можливостей брати інтернетуроки у фахівців, вона, зокрема, наводить сайт фахівця-гітариста <http://uroki-music.com> Андрія Сплера (Нью-Йорк, США).

Вихід на новий рівень освіти, збагачений можливостями інформаційних технологій може значною мірою охопити багатий та різноманітний пласт педагогічних, дидактичних напрацювань фахівців-практиків навчальних закладів різних рівнів та регіональних гітарних шкіл, компенсувати ізолюваність і розрізненість методичних пошуків та дидактичних напрацювань спеціалістів у галузі гітарної педагогіки України, уможливити значно швидший та оптимальний доступ до нотних і текстових матеріалів, оптимізувати навчальний процес та підготовку до нього педагога, збагатити форми і засоби дидактичної роботи, відшукати найвідповідніші шляхи вирішення виховних, виконавських та технічних труднощів у ході підготовки юних музикантів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артикуца Н. В. Освітні інновації у контексті євроінтеграційних процесів [електронний ресурс] / Н. Артикуца // *Болонський процес і вища освіта в Україні та Європі: проблеми й перспективи*. – Київ : УКМА, 2010. – С. 15-23. – Режим доступу: [http://www.ekmair.ukma.kiev.ua/bitstream/123456789/320/1/Artykutsa\\_Osvitni\\_innov.pdf](http://www.ekmair.ukma.kiev.ua/bitstream/123456789/320/1/Artykutsa_Osvitni_innov.pdf).
2. Заєць В. М. Наукове життя НМАУ Нові видання. Нові видання кафедри народних інструментів / В. М. Заєць // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. – К. : НМАУ, 2009. - № 1 (2) 2009. – С. 31-35.
3. Итоги конкурса на лучшее гитарное сочинение для детских музыкальных школ. Гомель 2005 // *Гитаристъ*. – 2005. – № 1. – С. 5.
4. Інновації як фактор модернізації та підвищення якості вищої освіти : *Бібліогр. покажчик (1995-2006)* / Укл. Н. В. Артикуца, О. М. Ключенок, Т. О. Ліщук ; НАУКМА. – К. : СтилоС. 2006. – 630 с.
5. Малькевич-Ходаковський О. Виднокола гітари / О. Малькевич-Ходаковський // *Гітаріссімо : Історія заснування та розвитку класу гітари в Житомирському державному училищі ім. В. С. Косенка* : Фотоархів. Прес-реліз. – Житомир : Волинь, 2004. – С. 5-30.
6. Нипрокин Ю. Этюды о гитаристах / Юрий Нипрокин. – Одесса : Друк, 2002. – 165 с.
7. Обух Л. Музична освіта засобами інтернету (на прикладі діяльності окремих виконавців західної діаспори) [електронний ресурс] / Людмила Обух. – Режим доступу : <http://inf.uosa.uar.net/dopovid/obuh.pdf>.
8. Радзецький Ю. В. Дніпропетровське музичне училище ім. М. І. Глінки / Ю. Радзецький. // *Давидов М. Історія виконавства на народних інструмен-*

тах (Українська академічна школа): підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 350-355.

9. «Самое главное – находит новые вещи, иногда поджигают репертуар» : Інтерв'ю з Н. Михайленко // *Гитаристъ*. – 2005. – № 1. – С. 18-21.

**СИДОРЕНКО Вікторія. ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ ПРО ГІТАРУ (МУЗИКОЗНАВСТВО, ПЕДАГОГІКА, МЕТОДИКА, ДИДАКТИКА).** Дана стаття присвячена огляду методико-дидактичних напрацювань українських гітарних педагогів останніх десятиліть, їх здобуткам та потенціалу обміну досвідом, оптимізації і популяризації за допомогою новітніх інформаційних технологій.

**Ключові слова:** професіоналізація музичної освіти, дидактичні та репертуарні збірки, педагогічні концепції, гітарне виконавство, наукове осмислення.

**СИДОРЕНКО Виктория. ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ НАУЧНОЙ МЫСЛИ О ГИТАРЕ (МУЗЫКОВЕДЕНИЕ, ПЕДАГОГИКА, МЕТОДИКА, ДИДАКТИКА).** Данная статья посвящена обзору методико-дидактических наработок украинских гитарных педагогов последних десятилетий, их достижениям и потенциалу обмена опытом, оптимизации и популяризации с помощью новейших информационных технологий.

**Ключевые слова:** профессионализация музыкального образования, дидактические и репертуарные сборники, педагогические концепции, гитарное исполнительство, научное осмысление.

**SIDORENKO Viktoriya. TRENDS IN MODERN UKRAINIAN SCIENTIFIC THOUGHT ON GUITAR (MUSICOLOGY, PEDAGOGY, METHODOLOGY, PEDAGOGY).** This article provides an overview of methodology and didactic works of Ukrainian guitar teachers last decades, their achievements and potential of sharing experiences, optimize and promote using new information technologies.

**Keywords:** professionalisation of music education, teaching and Repertory collection, pedagogical concepts, guitar performance, scientific understanding.

УДК 78.071.2

Евгений АЛЕШНИКОВ, Людмила АЛЕШНИКОВА

## ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПОКОЛЕНИЙ

Музыкальный конкурс как культурное явление возник в результате накопления художественного опыта, нуждающегося в качественно иных, чем обыденная жизнь проявлениях.

Зарождение идеи музыкального соревнования произошло в древности в ритуально-обрядовой и игровой деятельности человека. Ярким примером высокоорганизованных музыкальных состязаний являются древнегреческие агоны и игры-состязания музыкантов древнего Рима. Называться конкурсами музыкальные состязания и соревнования исполнителей стали в XIX веке.

Музыкальные конкурсы (от лат. *concursum* – стечение, столкновение) – соревнование музыкантов, проводящиеся, как правило, на заранее объявленных условиях. О состязаниях певцов, авторов музыкальных произведений, исполнителей на кифаре и авлосе, проходивших на Пифийских играх в Дельфах, известно с 590 г. до н.э. В эпоху Римской империи возник термин «лауреат» [6, с. 904]. После упадка Римской империи до XIX века состязания музыкантов-исполнителей практиковались в среде народных музыкантов по всей Европе. Состязания профессиональных исполнителей и композиторов происходили от случая к случаю, не планируясь и не имея четкой системы.

Первый официальный национальный музыкальный конкурс на лучшее сочинение кантаты состоялся во Франции в 1803 г. Он проводился Академией изящных искусств, среди молодых композиторов-выпускников Парижской консерватории. Конкурс стал проводиться ежегодно. Победителям присуждалась Римская премия, позволяющая совершенствовать свое мастерство в Риме. Среди лауреатов этой премии – видные французские композиторы: Ф. Галеви, Г. Берлиоз, А. Тома, Ж. Бизе, Ж. Массне, К. Дебюсси и др.

Соревнования национального масштаба подготовили почву для проведения международных конкурсов. Первый официальный международный конкурс состоялся в Брюсселе в 1856 г. по инициативе

русского гитариста Н. П. Макарова. В нем приняли участие композиторы, пишущие для гитары и гитарные мастера из 31 страны. Конкурс был проведен один раз [3].

Вместе с развитием общества изменялось отношение к музыкальным состязаниям. По-настоящему развиваться и распространяться в мире конкурсы начали немногим более столетия назад. Развитие музыкальных конкурсов за это время было интенсивным и многогранным. Конкурсы исполнителей очень быстро превратились в один из главных двигателей в развитии сольного и ансамблевого исполнительского творчества [7].

Плодотворность идеи музыкального соревнования, оправдана на практике. Любые сомнения в этом опровергаются огромным вкладом, который внесли конкурсы в мировую музыкальную культуру. Так, Д. Шостакович писал: «Международные конкурсы музыкантов-исполнителей всегда служат отличным трамплином для выдвижения талантливой молодежи. Соревнования музыкантов знакомят публику с исполнительским искусством молодых представителей различных школ, способствуя широкому обмену опытом. Участники конкурсов не только демонстрируют свои личные творческие достижения, но также представляют на международной трибуне достижения отдельных национальных исполнительских школ, педагогическое мастерство музыкантов старшего поколения» [5, с. 17].

В сфере музыкального творчества и социального функционирования художественной культуры исполнительские конкурсы гитаристов занимают особое место. Огромное количество гитарных конкурсов, которые организуются сейчас в мире, говорят о невероятной популярности гитары. Каждый конкурс имеет свой престиж, рейтинг среди гитаристов и свою «изюминку» – то, что вновь и вновь влечет к нему конкурсантов.

Музыкальные конкурсы-фестивали дают немало пищи для мышления и публике, и профессиональным музыкантам. Г. Цыпин трактует конкурсы как цель, средство, метод и рычаг управления развития современного музыкального творчества [4]. При всем разнообразии конкурсы гитаристов являются тождественными друг другу. Они преследуют одни цели и задачи: развитие исполнительского искусства на гитаре, выявление, поддержка молодых талантливых му-

зыкантов и совершенствование мастерства, развитие гитарной педагогики и обмен творческо-педагогическим опытом.

Изучение проблемы музыкальных конкурсов исполнителей на гитаре позволило выдвинуть следующие положения:

- структура проводимых музыкальных конкурсов соответствует структуре руководства музыкально-исполнительским искусством в целом;

- конкурсы проводятся с определенной периодичностью;

- существует преемственность музыкальных конкурсов;

- благодаря конкурсам складываются профессионально-исполнительские традиции;

- музыкальным конкурсам свойственна целенаправленность [8].

Особенно конкурсы исполнителей на гитаре популярны среди молодежи. В исполнительском творчестве наличие соперничества является стимулом для профессионального роста музыкантов. «Психологи, изучающие творческую деятельность, считают честолюбие важным ее стимулом, ибо честолюбие энергично по своей природе» [4, с. 94]. В. Пекелис говорил: «...Без стимула далеко не уйдешь. Как и в спорте. Я хочу внушить моим студентам дух соперничества, конкуренции, без которого нельзя стать крупным музыкантом» [4, с. 93].

Инициаторами проведения конкурсов являются ведущие педагоги, исполнители, композиторы, общественные деятели, заинтересованные в развитии искусства игры на гитаре. Национальные и международные конкурсы гитаристов проходят при поддержке государственных учреждений культуры и общественных организаций. Некоторые конкурсы посвящаются композиторам или исполнителям, внесшим большой вклад в развитие музыкального искусства и гитарного исполнительства. Многим конкурсам присваиваются их имена.

Важность и значимость гитарных конкурсов-фестивалей проявляется в особом взаимодействии и общении людей, объединенных стремлением как можно глубже постигнуть все аспекты гитарного исполнительства. Этому способствуют проходящие в рамках конкурса-фестиваля обсуждения, мастер-классы, открытые уроки, круглый стол для участников конкурса и концерты мастеров. Статус любого конкурса определяется по нескольким параметрам:

- уровню требований к исполнению программы (наличие обязательного произведения, количество туров);
- составу жюри;
- количеству конкурсных дней;
- призовому фонду.

До 90-х годов XX в. конкурсов гитаристов проводилось немного в рамках конкурсов исполнителей на народных инструментах и в крупных городах: Москве и Санкт-Петербурге (Россия), Киеве (Украина). После известных политических перемен стало возможным участие российских музыкантов в различных зарубежных международных состязаниях. Для участия в них по стране стали проводиться национальные конкурсы-отборы. Это способствовало развитию конкурсов в России [3].

С конца XX в. в России, Украине, Белоруссии многие конкурсы-фестивали перешли в ранг международных и продолжают свою историю в новом качестве. Для небольших городов России, удаленных от столиц, в которых проводятся международные гитарные конкурсы, они являются большим культурным событием, а со временем стали для них своеобразной визитной карточкой. К числу таких конкурсов относятся Международный фестиваль-конкурс исполнителей на классической гитаре, который в течение 25 лет проходит в городе Белгороде. В России – это один из ярких не коммерческих конкурсов.

Началом истории конкурса считается I городской фестиваль гитарной музыки, проведенный в 1982 г. В нем приняли участие студенты РАМ им. Гнесиных: Никита Кошкин и Вадим Кузнецов (класс профессора А. К. Фраучи), а также самодеятельный коллектив – ансамбль гитаристов ДК железнодорожников. Фестиваль стал проводиться в городе Белгороде регулярно, один раз в два года.

Конкурсы исполнителей на классической гитаре в рамках фестивалей стали проводиться с 1990 г. Так, в 2009 г. состоялся VIII международный конкурс исполнителей на классической гитаре в рамках XIII Международного фестиваля гитарной музыки [1]. В составе жюри белгородского международного конкурса в разные годы работали, выступали с сольными концертами и проводили мастер-классы выпускники класса профессора А. К. Фраучи: Н. А. Кошкин, А. В. Бардина, В. И. Доценко, В. Б. Хлоповский.

Александр Фраучи (1954 – 2008) учился у знаменитого гитариста Александра Иванова-Крамского и его дочери Натальи Александровны в музыкальном училище при Московской консерватории. Затем продолжил обучение в Уральской консерватории. В 1979 г. А. К. Фраучи стал победителем Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах (г. Ленинград).

С именем выдающегося российского гитариста, одного из основателей российской гитарной школы, Александра Фраучи связаны важные события в истории развития российской гитарной школы. Одно из таких событий открытие класса гитары в институте им. Гнесиных в 1980 г., а в 1986 г. Александр выиграл первую премию на Международном конкурсе им. Лео Брауэра в Гаване. Эта победа явилась признанием российского гитариста на мировой сцене и подняла его карьеру на международный уровень [2]. А. К. Фраучи говорил так: «...конкурсы необходимы. Конкурсы выявляют сильнейших, а эти сильнейшие потом начинают развивать искусство, и тем ценней становится потом это искусство» [10]. Александр Камиллович участвовал в работе жюри всероссийских и международных конкурсов-фестивалей и проводил мастер-классы.

Среди множества международных конкурсов гитаристов конкурсы имени Лео Брауэра на Кубе, в Испании и во Франции занимают особое место. Имя Лео Брауэра – кубинского композитора, гитариста и дирижёра знакомо многим современным музыкантам. Знаменитый Гаванский конкурс-фестиваль гитаристов был организован в 1960 г. по инициативе Лео Брауэра. Он был председателем оргкомитета этого конкурса, который проводится раз в два года. Позднее Брауэр участвовал в работе крупных международных фестивалей гитарной музыки во многих странах: Франции, Германии, Италии, Испании.

Лео Брауэр – крупный общественный и музыкальный деятель, он являлся профессором Музыкальной консерватории и музыкальным консультантом Национального радио и телевидения Кубы. Лео Брауэр – родоначальник кубинского музыкального авангарда, автор музыки к шести десяткам фильмов, инструментальной музыки и большого количества произведений для гитары. В 1987 г. Брауэр был избран почетным членом ЮНЕСКО – честь, которой удостоиваются только звезды мирового масштаба [9].

С российскими музыкантами Лео Брауэра связывает многолетняя дружба. В 1979 г. Лео Брауэр впервые посетил СССР и выступал в Большом театре. Следующий приезд Лео Брауэра в Россию состоялся через 30 лет. В мае 2009 г. Лео Брауэр посетил с концертом Калугу на XII международном фестивале «Мир Гитары». Здесь он отметил свой 70-летний юбилей. В беседе Лео Брауэр сказал: «Я рад снова выступить в России в незнакомой, но так мне понравившейся Калуге». 70-летию со дня рождения Лео Брауэра был посвящён VI Международный фестиваль исполнителей на классической гитаре «*Tabula rasa*», прошедший в Волгограде в декабре 2009 г.

В России 2009 год был ознаменован важными для национальной гитарной школы событиями, служащими подтверждением преемственности музыкальных конкурсов и исполнительских поколений. Так, в марте 2009 г. в Нижнем Новгороде состоялся юбилейный X Международный фестиваль-конкурс исполнителей на классической гитаре имени А. К. Фраучи. Идейный вдохновитель фестиваля-конкурса – Владимир Митяков, один из учеников А. К. Фраучи, лауреат международных конкурсов, доцент Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки.

В ноябре 2009 г. на базе Российской академии музыки им. Гнесиных состоялся I Международный конкурс гитаристов имени А. Фраучи. Учредители конкурса: Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия музыки им. Гнесиных. Жюри конкурса: Роланд Дьенс (Франция), Мария Латинская – Фраучи (Россия), Николай Комолятов (Россия), Андрей Горбачёв (Россия), Алексей Мурин (Казахстан), Димитрис Реггинос (Кипр), Юлюс Кураускас (Литва); ученики А. Фраучи: Евгений Финкельштейн (Россия), Дмитрий Илларионов (Россия), Дмитрий Татаркин (Россия), Владимир Митяков (Нижний Новгород) [10].

Примечательно то, что деятельность А. К. Фраучи продолжают его ученики. За время преподавательской деятельности им было подготовлено 20 лауреатов всероссийских и международных конкурсов. Сегодня они являются ведущими педагогами в высших и средних учебных заведениях России и Украины. Они продолжают традиции своего педагога и воспитали уже несколько поколений талантливых гитаристов-исполнителей, лауреатов многих международных конкурсов.

**ВЫВОДЫ.** Эффективность гитарных конкурсов как воспитательного фактора заключается в том, насколько конкурс обогащает участников конкурса новым содержанием, опытом и дополняет созданные ими ранее творческие ценности. Позитивный заряд, полученный на конкурсе способен принести пользу обществу, стране и исполнительству в целом.

Популярность и количество проводимых музыкальных соревнований, их общественная значимость в современном обществе может сравниться с популярностью и вниманием к праздникам и состязаниям Древней Греции. Сегодня конкурсы гитаристов являются особыми праздниками искусства, формой демонстрации и совершенствования исполнительства на классической гитаре, а преемственность конкурсов и исполнительских поколений выполняет свою позитивную роль в развитии гитарной школы.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. VII Международный конкурс исполнителей на классической гитаре и ансамблей гитаристов. XIII фестиваль гитарной музыки [буклет]. – Белгород, 2006.
2. Гитаристъ. – Москва, 1998. – № 1.
3. Григорьев Л., Платек Я. Музыканты соревнуются : справочник. Во имя искусства / Л. Григорьев, Я. Платек. – М., 1975.
4. Музыкально-исполнительское искусство и педагогика : афоризмы, цитаты, изречения : учебное пособие / сост. Г. М. Цыпин ; Белгор. Гос. ин-т культуры и искусств. – Белгород : Белгор. обл. тип., 2007. – 412 с.
5. Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем : справочник. – М. : Музыка, 1966. – 303 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь ; ред. Келдыш Г. В. – М., 1990.
7. Яковлев М., Лев В. Музыканты соревнуются : справочник / М. Яковлев, В. Лев. – М., 1975.
8. Якубов М. Зачем нужны конкурсы? / М. Якубов // Семья и школа. – 1978. – № 8.
9. [http://www.delcamp.net/liens/classical\\_guitar\\_competitions.html](http://www.delcamp.net/liens/classical_guitar_competitions.html).
10. <http://www.alexfinderfrauchi.com/ru/frauchi/>.

**АЛЕШНИКОВ Евгений, АЛЕШНИКОВА Людмила. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПОКОЛЕНИЙ.** Анализируется генезис, параметры существования и статуса гитарных конкурсов отечественной традиции.

**Ключевые слова:** конкурс как культурное явление, развитие гитарной школы.

**АЛЄШНІКОВ Євген, АЛЄШНІКОВА Людмила. СПАДКОЄМНІСТЬ МУЗИЧНИХ КОНКУРСІВ І ВИКОНАВСЬКИХ ПОКОЛІНЬ.** Аналізується генезис, параметри існування і статусу гітарних конкурсів вітчизняної традиції.

**Ключові слова:** конкурс як культурне явище, розвиток гітарної школи.

**ALESHNIKOV Eugene, ALESHNIKOVA Ludmila. A CONTINUITY OF MUSICAL COMPETITIONS AND PERFORMANCE GENERATIONS.** The genesis, parameters of existence and status of the guitar competitions of national tradition are analyzed.

**Keywords:** Competition as a cultural phenomenon, development of guitar school.

УДК 78.071.2: 787.61

*Борис БЕЛЬСКИЙ*

**ПРАВАЯ РУКА ГИТАРИСТА.  
КРАТКИЙ ПУТЬ К ДОСТИЖЕНИЮ  
ДВИГАТЕЛЬНОЙ СВОБОДЫ**

Правая рука гитариста – основной инструмент, при помощи которого исполнитель добивается максимального разнообразия и богатства звуковой палитры. Левая рука подобна понятливому оркестранту, работающему под руководством дирижёра (правой руки). Исключением здесь будет разве что игра технических лиг, орнаментики и вибрато. Динамика же, агогика, тембровое многообразие, множество специфических приёмов игры на инструменте требуют от гитариста пристального внимания к действиям правой руки.

Гитарная школа в наше время всё ещё развивается, технология работы рук, вопросы звукоизвлечения подвергаются критическим пере-

смотрим, уточнениям. Многие каноны школ Тарреги и Сеговии сейчас считаются устаревшими.

Более современные и прогрессивные «школы», изданные в последнее время, начали получать известность в Украине сравнительно недавно. Но, к сожалению, их авторы не достаточно уделяют внимания начальному этапу обучения, в котором закладываются основы звукоизвлечения.

Проблема постановки рук и звукоизвлечения коренится в недостаточной компетенции многих преподавателей музыкальных школ, которые не имеют достойного методического материала, до сих пор работают, используя морально устаревшие «Школы» П. Агафошина и А. Иванова-Крамского. «Школы», безусловно содержащие в себе хороший учебный репертуар, не дают исчерпывающей информации о звукоизвлечении.

Выпускники школ, продолжающие обучение в училищах, а потом и в вузах, становясь профессиональными музыкантами, вынуждены бороться со своими руками, пытаясь преодолеть барьер зажимов, заложенный в детстве.

Для сравнения: по опыту прослушивания гитаристов, учащихся ДМШ г. Киева в 2010 г. – 50 % имеют некоторые проблемы в работе правой руки, 40% – огромные проблемы.

Лишь 10% счастливых испытывают двигательную свободу при сценическом выступлении.

По этим показателям мы значительно уступаем фортепианной и скрипичной школам, имеющим уже сложившиеся каноны постановки рук и богатый методический материал.

Цель данной работы – собрать и систематизировать объективные *аксиомы* работы правой руки, дать некоторые подсказки, способствующие скорому улучшению работоспособности правой руки, а значит и достижению двигательной свободы. Данная работа будет полезна как начинающим гитаристам, педагогам ДМШ, так и профессиональным исполнителям, испытывающим зажатость игрового аппарата.

## **I. Посадка**

Краеугольным камнем при изучении любой отрасли умений есть освоение фундаментального навыка. Для занятий музыкой – это пра-

вильные движения игрового аппарата. Свободу движений обеспечивает правильная посадка. При разнообразных вариантах посадки гитариста, существуют объективные, проверенные постулаты.

1. Высота стула должна соответствовать росту исполнителя. Оптимальной является высота, при которой колено правой ноги находится на уровне (или немного выше) сиденья стула (для малышей лучше завести маленький стул, либо использовать деревянную подставку под ноги, как это делают пианисты).

2. Многие профессионалы используют подкладки из прорезиненного материала на колени, придающие устойчивость инструменту (в случае работы с детьми – это полезно вдвойне!). Чаще всего используется «коврик на панель автомобиля», продающийся во многих авто-магазинах и супермаркетах.

3. Высота положения грифа обеспечивается подставкой под ногу, или «подгитарником», который крепится на обечайку при помощи присосок. Я сторонник высокого положения грифа, обеспечивающего комфорт движений обеих рук.

*Тест* на выбор высоты подставки – оба плеча опущены, локти слегка разведены в стороны, помощник удерживает Вашу гитару так, чтобы Ваши локти оставались примерно на одинаковой высоте над поверхностью пола (недостаточно поднятый гриф вынудит Вас тянуться левой рукой к первой позиции, и поднимать правое плечо и локоть). А теперь установите высоту подставки, позволяющую добиться того же положения инструмента.

Более комфортным для позвоночника является применение подгитарника (подставка под ногу, используемая в высоких положениях, накапливает напряжение в пояснице, если Вы не гимнаст). Для достижения очень высокого положения грифа, можно воспользоваться и подгитарником, и подставкой.

4. Корпус гитары, покоящийся на коленях, следует слегка наклонить к себе, так чтобы правое предплечье, касающееся верхней деки, приблизилось к туловищу, а гриф наоборот, направить чуть от себя (как автомат). Достижение этого наклона, вместе с высоким положением грифа, обеспечивает свободу перемещений правой руки. Она уже не лежит всем своим весом на корпусе, и локоть не вытянут вперёд для комфортного положения кисти. Рука провисает, лишь касаясь

корпуса гитары предплечьем (теперь свобода передвижений сравнима со свободой правой руки бандуриста).

Ни в коем случае рука не должна придерживать гитару, инструмент устойчив!

В любой момент пальцы правой руки могут достичь любой точки на рабочей части струны.

Хочется добавить лозунг для тех, кто желает добиться свободы действий правой руки: **Смена тембровых красок – как необходимость!**

#### 5. Размер гитары.

Если ученик при этой посадке не может охватить полностью рабочую часть струны (весь гриф для левой, и от подставки до 12 лада для правой), лучше возьмите гитару поменьше. Это касается практически всех учеников до 10-11 лет.

### II. Постановка правой руки и звукоизвлечение

Прежде, чем начать разговор о правой руке, давайте рассмотрим названия основных фаланг пальцев:



Рис. 1.

Как Вы видите, большой палец имеет две фаланги и пястную кость. Его действия часто будут требовать отдельных пояснений.

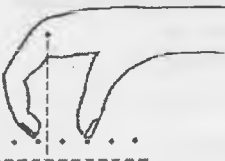
Почти все условия правильной постановки руки мы обеспечили оптимальной посадкой и удобным положением инструмента.

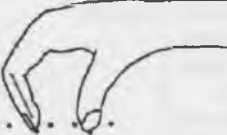



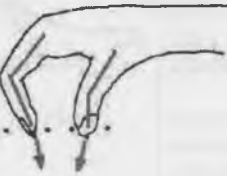
Движения пальцами, которые используются при игре тирандо – самые «родные» для руки, – хватательные. Это движение не требует участия кисти.




Наилучшим же «тирандо» является плотное, «апояндовое тирандо».


Вот условия, соблюдение которых позволит Вам усвоить правильные навыки:

Условное название (для детей)	Расшифровка и назначение действия	Необходимые поправки для пальца «р»
1. «Когти хищной птицы»	Идеальный аппарат для хватательного движения. Пальцы равномерно согнуты во всех суставах	Линия двух фаланг – почти прямая
2. «Апельсин»	В когтях птица сжимает апельсин. Положение пальцев, обхватывающих воображаемый апельсин, является оптимальным.	Линия двух фаланг – почти прямая
3. «Выжать сок» (См. Упр. № 1, 2)	Сжимая пальцы, мы выдавливаем сок, оставляя в ладони кожуру апельсина. Происходит смыкание пальцев, при котором «а», «т», «і» касаются основания ладони. Это движение производится <i>всем пальцем от основания</i> . Не путать со сжатием кулака, при котором пальцыгибаются во всех суставах.	Палец «р» накрывает указательный в районе средней фаланги.
	<p><i>Тест</i> на затрату усилий:            обхватите ладонью левой руки предплечье правой чуть ниже локтя.            1. Сжимайте пальцы правой руки в кулак.            2. Сделайте хватательное движение «выжать сок»            3. Сравните меру напряжения мышц и сделайте вывод.</p> <p><i>Тест</i> на выносливость:            1. Сделайте быстро серию сжатий кулака.            Пауза.            2. А теперь серию хватательных движений.            3. Оцените разницу.</p>	
3. (вариант). «Поймать пчелу»	Чтобы «поймать пчелу», пальцы совершают хватательное движение, захлопывая ладонь. При этом пчела остаётся невредимой, а ладонь – не ужалена. Движения кистью противопоставлены – пчела изначально находится в ловушке, осталось её захлопнуть.	

3. (вариант) «Экскаватор»	Действия пальцев «а», «т», «і» напоминают действие ковша экскаватора, которому нужно зачерпнуть песок.	
4. «Ёжик»	На верхней деке, над струнами живёт колючий ёж, который не позволяет прогибать кисть. Положение в кисти – лёгкая округлость, близкая к прямой. Это положение обеспечивает возможность правильного движения пальцев. При «низкой» же кисти, траектория их движения ведёт под струны.	
5. «Крест»	Пальцы «р» и «і» перекрещены таким образом, чтобы при хватательном движении «р» лёг поверх указательного.	См. пункт 3.
6. «Нависание над добычей»  Рис 2.	Положение кисти, при котором основной сустав пальца нависает над струной, производящей звук. Воображаемая линия, соединяющая основной сустав и эту струну, образует прямой угол с плоскостью верхней деки. Положение «нависание» обеспечивает оптимальный угол контакта пальца со струной. Если же Вам приходится распрямлять палец, чтобы коснуться струны, значит кисть находится слишком далеко. При правильном положении кисти струна оказывается на пути пальца, который движется, сгибаясь в основном суставе.	При игре всеми пальцами следует создать условие «нависания» для «а, т, і». Палец «р» достигнет любую струну (См. Упр. № 10)
6. (вариант) «Кран»	Правая рука – стрела строительного крана. Кисть «переносит грузы», она всегда нависает над «рабочим местом». Кисть перевозит работников (пальцы), а сама в работе не участвует.	

<p>7. «Канатоходец»</p>  <p>Рис 3.</p>  <p>Рис 4.</p>  <p>Рис 5. (См. Упр № 4)</p>	<p>Палец, подобно ноге канатоходца на канате, стоит на струне, вдавливая её, балансируя и удерживая кисть от падения. Крайняя фаланга разгибается, достигая прямой линии.</p> <p>Диагональное положение кончика пальца на струне обеспечивается отсутствием бокового изгиба в кисти.</p> <p>Струна пересекает центр пучки пальца по диагонали к краю ногтя (вмятина от струны подскажет, правильно ли Вы определили угол).</p>	<p>«Р» опирается на струну сверху, используя вес руки. Струна вдавливается по диагонали, под соседнюю.</p> <p>«Р» атакует струну встречным курсом, следовательно:</p>  <p>Рис. 5а.</p>
<p>8. «Толчок»</p>  <p>Рис 6.</p>	<p>На самом деле пора уже перенести гитару из семейства струнно-щипковых инструментов в струнно-толчковые.</p> <p>Вес руки, которая уже не опирается на корпус гитары, через устойчивый палец-проводник вдавливает струну вглубь гитары, толкает её.</p> <p>При толчке палец на струне, управляет ею. Он повторяет движения пальца пианиста — опора на клавишу-струну, с использованием веса руки для давления.</p> <p>Тогда как при игре щипком палец находится за струной, тянет её, щиплет в ладонь.</p>	<p>Справедливо и для «р»</p>
<p>8. (вариант) «Противовес»</p>	<p>Можно представить, что пальцы не тянут струны, а упираются в них, стремясь протолкнуть руку за собой. Но так как вес руки велик, и она не сдвигается с места, то, в результате, продавливаются струны.</p>	<p>См. пункт 7.</p>

<p>9. «Пружинка»</p>  <p>Рис 7.</p>	<p>Переход пальца из положения «коготь» (см. рис 1.) в положение «канатоходец» (рис 3.) происходит с мышечным сопротивлением. Фаланга сопротивляется, стремясь вернуться в исходное положение. И, хотя палец в крайнем суставе может прогнуться и дальше, «пружина» не даёт это сделать.</p> <p>Чрезмерный прогиб может привести к задеванию соседней струны при звукоизвлечении.</p> <p>«Пружинка» усиливает давление на струну и меняет вектор приложения силы на диагональный.</p>	<p>Справедливо и для «р»</p>
<p>10. Звукоизвлечние</p> <p>Этапы звукоизвлечения</p>  <p>Рис 8.</p> <p>(См. Упр. № 3, 5)</p>	<p>Просто «выжать сок», «поймать пчелу», «зачерпнуть песок». Выпрямившаяся крайняя фаланга позволит пальцу легко соскользнуть со струны и продолжить путь в основание ладони.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Исходное положение – «когти хищной птицы» над струнами.</li> <li>2. Пучка пальца начинает движение по окружности, становится на струну и диагонально вдавливая её, продолжая движение. Крайняя фаланга пружинисто распрямляется.</li> <li>3. Достижение необходимой глубины вдавливания диктуется динамикой (чем громче нужен звук, тем глубже и дальше производится давление).</li> <li>4. Высвобождение струны – момент, когда исчезает сопротивление на пути пальцев. Нет сопротивления, исчезает напряжение.</li> <li>5. Пост-движение – пальцы легко продолжают описывание окружности, начатое во 2-м пункте.</li> </ol> <p>Для начинающих пост-движение может оканчиваться контактом пальцев с основанием ладони. Идеалом же будет краткое пост-движение по инерции, за которым следует:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>6. Расслабление. Отсутствие напряжения в пальце позволят «разгибателям» вернуть его в исходное положение, выполнив эту работу за Вас.</li> </ol>	 <p>Рис 8а.</p> <p>5. Палец «р» накрывает указательный в районе средней фаланги (См. пункт 3.)</p>

<p>11. «Паучок»</p>  <p>Рис 9.</p>	<p>Наилучший эффект от приложения веса руки будет при положении пальцев под ладонью (лапки паука, на которые опирается вес его тела). При этом плоскость ладони параллельна плоскости верхней деки. Разворот ладони и, следовательно, выведение пальцев из-под ладони нежелательно.</p>	<p>Палец «р», выполняя положение «крест», будет опираться на струну наклонно, рядом с «i».</p>
---	---	--

### III. Форма ногтей

Каждый из пальцев правой руки оснащён своим «медиатором» – ногтем, который придаёт яркость звучанию струны и дарит возможность варьировать тембр звука в широких пределах.

Форма и качество обработки ногтя имеют первостепенное значение для качества звука.

#### Этапы применения ногтя

1. Палец ставится на струну под углом к ней (см. рис.3, 4, 5, 5а).
2. Пучка пальца утопает в струне до упора в край ногтя (палец «р» опирается в струну центром ногтя).

3. При сгибании пальца по направлению в основание ладони, струна соскальзывает с пучки на «чистый» ноготь, плавно скользит по его плоскости и покидает его примерно во второй трети. В случае с пальцем «р» – наоборот: с центральной, длинной части ногтя струна скользит к краю, его короткой части. Как исключение – арпеджиато большим пальцем можно играть и наоборот, развернув палец.

#### Принципы заточки ногтя

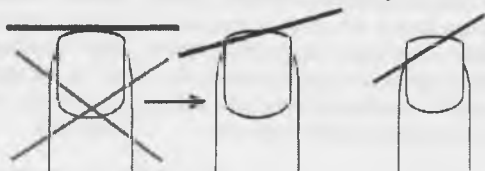
У каждого человека индивидуальная форма ногтей. Даже у одного человека форма ногтей на разных пальцах может различаться.

Однако есть универсальные принципы, позволяющие добиться необходимой для звукоизвлечения формы на любом ногте.

Смысл заключается в имитации пилочкой плоскости, в которой движется струна по отношению к пальцу.

Необходимо расположить пилочку, установив одновременно два основных угла:

1. Угол по отношению к пальцу

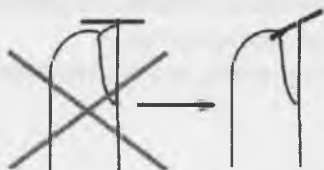


«а, т, і»

«р»

Рис. 10.

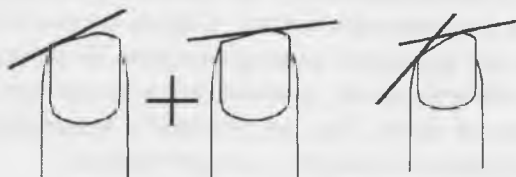
2. Угол по отношению к плоскости ногтя



«а, т, і, р»

Рис. 11.

При обработке ногтя следует чуть сглаживать оба его края. Это даст возможность варьировать угол атаки струны.

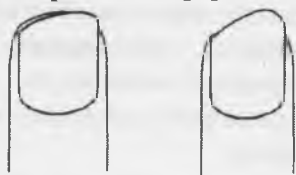


«а, т, і»

«р»

Рис 12.

Вот примерно такая форма ногтя получается в конечном итоге:



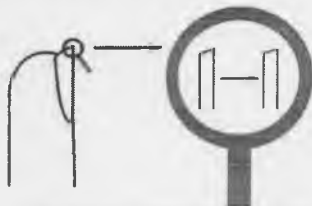
«а, т, і»

«р»

Рис 13.

После того, как мы придали ногтю правильную форму, следует об-

работать его кромку полировочной пилочкой или мельчайшим наждаком, сгладить острые края, довести до блеска.



«а, т, і, р»

Рис. 14

### Длина ногтя

Оптимальная длина ногтя диктуется возможностью устойчивого положения пальца на струне.

Напомню: палец давит на струну (см. рис.3 – 7), струна продавливает мякоть пучки, и лишь потом касается короткой части ногтя. Итак, палец устойчив, опирается на струну и пучкой, и ногтем. При звукоизвлечении струна будет плавно скользить по увеличивающейся длине ногтя («взлётной полосе») вплоть до плавного соскальзывания («взлёта»).

Если же палец, «утонув в струне», неустойчив, ёрзает (ноготь не даёт ему дойти до «дна» давления), значит ноготь слишком длинный.

Длина ногтя пальца «р» может варьироваться в достаточно широких пределах. Главный критерий – «р» должен быть устойчив на струне, опираясь на неё под углом

(см. таб. пункт 11).



Рис. 15.

Давление на струну только пучкой пальца (без контакта с ногтём) может привести к попаданию струны под ноготь и, как следствие, – к появлению щелчка-призвука. Это часто происходит при перпендикулярном положении пальцев к струнам:



Рис 16.

#### **IV. Преимущества «апояндового тирандо» (толчка)**

Наконец появилась возможность играть «тирандо» и «апояндо», не меняя положения кисти над струнами!

Переключатель – крайняя фаланга. Добившись чуть большего прогиба крайнего сустава, получаем контакт с соседней струной после звукоизвлечения. Особенно это удобно для выделения главного звука в пассаже, который исполняется щипком.

Игра пальцем со вдавленной струны придаёт звуку больший импульс, нежели чистое «тирандо» (сравните эффект от дружеского хлопка по плечу и толчка рукой, лежащей на плече).

Применение основных групп мышц и сухожилий («выжать сок») позволяет одинаково легко играть тихо и громко, медленно и быстро. Ведь усилий, затрачиваемых на обычное рукопожатие, достаточно для исполнения фортиссимо!

#### **V. Упражнения**

##### **Упр. № 1 «Дыхательная гимнастика»**

Установить пальцы «a m i r» на 1-й, 2-й, 3-й, 6-й струнах.

«Вдох» – начинаем вдавливать струны, сжимая пальцы («выжимать сок»).

«Выдох» – расслабить пальцы, а струны вернут их в исходное положение.

Во время работы над упражнением пальцы не отрываются от струн.

Отрабатывается навык использования правильных движений, предшествующих звукоизвлечению.

##### **Упр. № 2. «Спички»**

При помощи трёх спичек, установив их в сгибах суставов, можно зафиксировать пальцы «a, m, i» в положении «коготь»:



Рис. 17.

Сгибать и разгибать пальцы вместе, по очереди, растягивать в противоположных направлениях, не теряя спички. Упражнение практикуется без гитары в любой ситуации: читая книгу, просматривая телевизор, прогуливаясь по улице.

Упражнение вырабатывает рефлекс движения всем пальцем, не сжимая его более необходимого.

#### **Упр. № 3. «Аккорд в розницу»**

Установить пальцы «a m i r» на 1-й, 2-й, 3-й, 6-й струнах.

Играть поочерёдно каждым пальцем по четыре (или восемь) равномерных звуков, оставляя остальные пальцы на струнах. Амплитуда движения – минимальное занесение над струной, максимальное после звукоизвлечения (для «a m i» желательно до контакта с основанием ладони).

#### **Упр. № 4. «Уверенный контакт»**

Необходимо приучить пальцы всегда попадать на струну вышеуказанной частью пучки пальца (см. рис. 5, 5а).

Для этого в случайном порядке выбирайте струну и палец, который нужно быстро и точно установить на неё. Не забывайте применять «нависание над добычей» (см. таб. пункт 6).

#### **Упр. № 5. «Арпеджио в аккорде»**

Часто при игре аккорда необходимо выделить один или несколько звуков (звук мелодии, бас или красочную ноту гармонии). Как это сделать? Давайте сыграем четыре аккорда на открытых струнах – 6-й, 3-й, 2-й, 1-й так, чтобы в каждом из них поочерёдно доминировал один звук: 6-я струна, 3-я, 2-я, 1-я.

В момент давления на струну (см. таб. пункт 8, 9) мы имеем возможность программировать громкость звуков. Необходимые нам струны – вдавить глубже и дальше, чем остальные. А потом просто продолжить движение пальцев, дав струнам соскользнуть.

Звучит арпеджио, спрятанное в звуках аккорда.

### Упр. № 6. «Заготовка»

**Аксиома:** Скорость смены звуков напрямую зависит от частоты смены пальцев на струне.

Выбираем любую последовательность двух, трёх и четырёх пальцев.

Выбираем одну любую струну. Начинаем играть медленно, стаккато. Струну глушит следующий по серии палец, тем самым заготавливаясь для дальнейшего звукоизвлечения.

Цель – глушить (заготавливать) струну настолько быстро, чтобы предыдущий звук был больше похож на шумовой призыв (струна не успевает совершить достаточно колебаний).

Постепенно увеличиваем скорость. Упражнение очень полезно при работе над тремоло.

### Упр. № 7. «Скорость»

Успех общего дела зависит от вклада каждого участника.

**Аксиома:** Если максимальная скорость повторения звука одним пальцем равна  $X$  звуков в минуту, и максимальная скорость другого пальца равна  $X$  звуков в минуту, то использование двух пальцев поочерёдно должно дать скорость  $2X$ . Что же происходит на самом деле?

Подключение второго пальца, «садит» скорость работы основного (проверьте при помощи метронома).

Пальцы ещё не приучены работать автономно, не мешая друг другу.

При помощи этого упражнения Вы научитесь подключать второй палец, не теряя максимальной скорости.

Каждый такт следует играть многократно, добываясь метрономичной точности, акцентируя первую долю и стремясь к ней.

Exercise 6 notation:  $i \ i \ i \ i$  ;  $i \ i \ i \ m$  ;  $i \ i \ i \ m$

Exercise 7 notation:  $i \ i \ m \ i$  ;  $m \ i \ m \ i$

А теперь поменяем пальцы, начинаем с «т», подключаем «і».

Так же проработать связки «т, а», «а, т», «і, а», «а, і».

**Аксиома:** чем больше чередуется пальцев, тем выше скорость.

Применение трёх чередующихся пальцев должно дать скорость, равную 3Х, а четырёх - 4Х.

Разработка трёх-и четырёх-пальцевой аппликатуры позволит исполнять феерические пассажи даже людям, не наделённым от природы хорошей моторикой.

Two musical staves showing finger exercises. The first staff has notes with fingerings: i i i i, i i i i a m, i i i a m i a m. The second staff has notes with fingerings: i i a m i a m i a m, i a m i a m i a m i a m.

Варианты аппликатур: «а, т, і», «т, і, а», «і, а, т», «і, т, а», «т, а, і», «а, і, т».

Two musical staves showing finger exercises with 'r' and 'a' notes. The first staff has notes with fingerings: r r r r, r r r a t i, r r a t i r a t i. The second staff has notes with fingerings: r a t i r a t i r a t i, r a t i r a t i r a t i r a t i.

Варианты аппликатур: «р, а, т, і», «а, т, і, р», «т, і, р, а», «і, р, а, т», «р, і, т, а», «і, т, а, р», «т, а, р, і», «а, р, і, т».

### Упр. № 8. «Сизиф»

При игре пассажей часто встречается переход со струны на струну.

Отработать переходы можно на этом кратком этюде: «Сизиф, стартуя от тоники, катит камень, стремясь достичь устойчивого звука – квинты. Не дотянувшись, откатывается. С третьей попытки высота с трудом взята, он идёт «на рекорд», рвётся к вершине (октаве)! Опять неудача. Начинай сначала».



Варианты аппликатур:

Удобные – «i, m», «m, a», «i, a» – переход на соседнюю струну совершается пальцем, нависающим над ней в силу диагонального положения кисти (см. рис. 4.)

Неудобные – «m, i», «a, m», «a, i» - при переходе на соседнюю струну происходит «перекрещивание» пальцев. Не следует тянуться пальцем к струне из неудобного положения, нужно только вовремя сдвинуть кисть (см. рис. 2), предоставить пальцу условия «нависания над добычей».

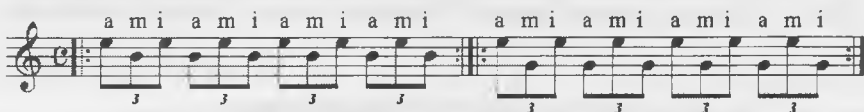
Также на этом этюде можно отработать смену динамики, игру со стремлением к опорной ноте, комбинирование тирандо – апояндо.

#### Упр. № 9. «Зигзаг»

Это упражнение поможет более эффективно использовать трехпальцевые аппликатуры.

Кисть неподвижна, каждый палец заранее готовится над струной.

Возможен вариант работы с «заготовкой» – сразу после извлечения одного звука, следующий палец ставится на свою струну.



Вариант аппликатуры – «i, m, a».

#### Упр. № 10. «Скачки большого пальца»

Палец «р» совершает перемещения своими силами, не сбивая кисть с положения «нависания над струной». Также можно тренироваться играть, не глядя на струны.



Варианты игры триолями и квартолями:



Полезным будет также применение скачков в случайном порядке.

#### VI. Дополнения, пожелания

1) Из четырёх рабочих пальцев правой руки самым слабым и двигательльно-связанным является палец «а». Усилить его «толчок» поможет синхронное движение мизинца.

2) Пальцы правой руки не должны растопыриваться в основании (в отличие от левой).

При движениях они легко касаются друг друга боками.

Растопыривание пальцев ведёт к возникновению зажима, каждый ноготь получает свой угол атаки струны, теряется тембровое единство звука у разных пальцев.

3) Часто возникает необходимость в «снятии педали» – глушении басовых струн.

Вот три варианта применения «р» с этой целью:

– Игра на соседних струнах (с 5-й на 6-ю, с 4-й на 5-ю и т. п.) – традиционный способ – сыграть второй звук с опорой.

– Глушение первого звука до извлечения второго – перед извлечением второго звука откинуть назад крайнюю фалангу пальца «р» (согнув крайний сустав) и заглушить струну, коснувшись её частью пальца повыше ногтя:



Рис 18.

– Глушение первого звука после извлечения второго – сыграв второй звук, «р» круговым движением возвращается на предыдущую струну и фиксирует её.

4) Смена тембров возможна не только при помощи смены точки атаки на струне, но и при помощи изменения угла атаки ногтя. Разнообразные варианты сочетания обоих способов обогащает тембровую палитру гитары. (Положение, при котором палец скользит вдоль басовой струны нежелательно – возникают призвуки от контакта ногтя с канителью струны).

5) Исполнение легато:

– Гладить струну.

Чем выше скорость атаки, тем больший «пик» (на дисплее звукооператора) отмечает начало звука. Следует добиваться быстрого, но плавного, глядящего движения пальцем, при котором струна соскальзывает по кромке ногтя, постепенно набирая скорость.

– «Раскалённая струна»

Пауза между двумя звуками – минимальна, не различима «невооружённым» ухом.

Представьте, что пробуете температуру утюга мокрым пальцем. Именно такой отрезок времени палец касается струны, погасив её колебание.

– Смена пальцев левой руки происходит в момент касания струны пальцем правой руки (в это время струна не звучит, этим и воспользуемся).

– Звук на гитаре практически сразу после извлечения начинает угасать. Важно «вписать в график» следующий звук так, чтобы подхватить угасающий на той же динамике. При игре задержаний второй звук может быть ещё тише. А во время игры крещендо следует подхватывать затухающий звук чуть громче его приобретённой динамики.

6) Сложные фрагменты произведения часто не удаются из-за недостаточной согласованности действий рук. Полезно выписать нотами открытых струн эти фрагменты и поучить отдельно правой рукой, уделяя ей всё своё внимание.

7) При игре в зале важно учитывать акустику помещения, и установить для себя ограничение по нижнему порогу динамики – «soundline» (аналог ватерлинии). Звук, сыгранный тише «soundline» не будет ясно слышен. Особенно тихие звуки лучше прозвучат при игре «чистым» ногтем.

8) Невозможно переоценить важность слухового контроля в работе музыканта!

В отличие от исполнителей на духовых, струнно-смычковых инструментах, от вокалистов – гитаристы практически не имеют возможности управлять звуком после его извлечения (кроме применения вибрато). Однако выработка навыка слышать и слушать звук на всей его протяжённости безусловно поможет лучше контролировать момент соединения звуков, осознанно определять его время и динамику, и, следовательно, управлять фразой.

В области применения правой руки сокрыто ещё много неизведанных возможностей для гитариста. Пусть приобретённая свобода движений, власть над струнами поможет Вам в раскрытии произведений, позволит получать эстетическое, эмоциональное и физическое наслаждение от занятий музыкой!

**БЕЛЬСКИЙ Борис ПРАВАЯ РУКА ГИТАРИСТА. КРАТКИЙ ПУТЬ К ДОСТИЖЕНИЮ ДВИГАТЕЛЬНОЙ СВОБОДЫ.** Формулируются аксиомы работы правой руки, систематизируются условия правильной постановки руки.

**Ключевые слова:** звуковая палитра, основы звукоизвлечения, начальный этап обучения.

**БЕЛЬСЬКИЙ Борис ПРАВА РУКА ГИТАРИСТА. КОРОТКИЙ ШЛЯХ ДОСЯГНЕННЯ СВОБОДИ РУХУ.** Формулюються аксіом роботи правої руки, систематизуються умови правильної постановки руки.

**Ключові слова:** звукова палітра, основи звуковидобування, початковий етап навчання.

**BELSKY Boris RIGHT HAND OF THE GUITAR-PLAYER. SHORT WAY TO ACHIEVE A MOTOR FREEDOM.** The axioms of work of the right hand are formulated, conditions of correct hand training are systematized.

**Keywords:** sound palette, the basics of sound production, the initial stage of training.

УДК 78.01:78.071.2“312”

*Юлия НИКОЛАЕВСКАЯ*

## **О КОММУНИКАТИВНЫХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Современное исполнительство сталкивается с, безусловно, сложной проблемой, возникающей при интерпретации новой музыки. Вопросы, которые неизбежно возникают: какое время отражается в произведении? Как выразить его исполнителю? Каковы параметры музыкальной целостности, реализуемые в исполнительстве, что эта целостность подразумевает и что представляет собой действующая коммуникативная система музыкального искусства?

**Объектом** данного исследования станет коммуникативный процесс современного искусства, **предметом** – процессы изменения систем коммуникации и как следствие – изменение коммуникативных стратегий исполнителя.

Проблема коренится в том, что способы воссоздания музыкального произведения не всегда адекватно могут быть прочитаны современными исполнителями. Молодые музыканты словно стыдятся опутить себя современными, не умея по-новому коммуницировать, не умея совмещать горизонталь и вертикаль исторического и нового времени.

Современные социологические исследования констатируют тот факт, что искусство мотивируется множеством факторов – психологических, познавательных, эстетических, но для любого творческого акта мощным фактором, определяющим его характер, является социальная среда. В рамках современного культурного процесса перед автором, режиссером, исполнителем, актером стоит неимоверно

трудная задача – создать (или воспроизвести) ожидаемый стереотип художественного произведения и в то же время сделать его новым, не повторяющим прежние варианты. Это одновременно и упрощает, и усложняет современную ситуацию: сложность усугубляется тем, что искусство и общество взаимно ориентированы в социальном плане – общество в известной мере «диктует», каким должно быть искусство и что от него ожидается; с другой стороны, искусство оказывает огромное влияние на стереотипы и ценностные ориентации воспринимающих произведения искусства субъектов.

В общепринятом понимании коммуникативные процессы в сфере музыкального искусства представляют собой целенаправленное движение знаний и опыта в социокультурном времени и пространстве. Чтобы коммуникативный процесс был дееспособен, его субъекты непременно должны демонстрировать определенные волевые качества. Во внутреннем мире человека внешний мир социокультурного пространства выступает как совокупность знаков, а культура – как особые знаки или произведения, реализующиеся в процессе движения в общественном сознании или в процессе коммуникации. Культура как информационно-коммуникационная система реализуется только в том случае, если она общезначима, не остается зафиксированной в единичном сознании, а воспринимается всеми, кто ее понимает.

Важной особенностью современной музыкальной культуры является изменение традиционной коммуникативной ситуации, когда ломается сложившаяся иерархия «композитор-исполнитель-слушатель», стереотипные представления о произведении и формах его бытования<sup>1</sup>. Удивительным фактом остается то, что произведение (музыкальное, художественное) словно оспаривает ситуацию «преподносимости», становясь «обиходным», включаясь в новые мобильные связи и контексты. Таким образом, реализуется одна из основных идей всего постмодерна – идея открытого произведения.

Подобное умозаключение все же нельзя отнести к любому произведению современной музыки. Коммуникативная функция произ-

---

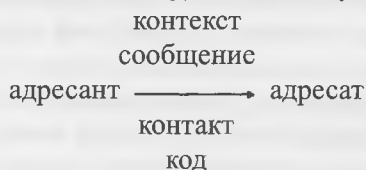
<sup>1</sup> Многие композиции (например, сонорные, электронные композиции, конкретная, репетитивная музыка, урбанистические эксперименты и т.д.) сознательно противопоставляют себя сложившейся академической традиции и системе концертно-филармонической форм бытования.

ведения остается одной из самых важных его характеристик: функция сообщения информации и передачи опыта.

Другое дело, что традиционные типы протекающих в обществе коммуникативных процессов принимают новые формы, изменяя свои масштабы. Наряду с этим возникают ранее неизвестные типы коммуникации, принципиально новые как по своему содержанию, так и по форме. Во многом это связано с проблемой личностной идентичности, с которой сталкивается самосознание современного человека. «Человек начал ускользать от самого себя – и ему потребовались новые средства для самоулавливания; стал рассыпаться — и понадобились новые средства для самособирания», – пишет Е. Мень [2].

Коммуникативная система современного искусства обнаруживает расслоение составляющих ее компонентов.

Базовая модель (по Р. Якобсону) имела следующий вид:



В ней, условно говоря, заложено два возможных направления передачи сообщения:

– «Я-Он» или «Я-Другой» (наиболее типовой случай, в котором «Я» – это субъект передачи, обладатель информации, а «Он» – объект, адресат);

– «Я-Я» (направление рефлексизирующего типа, случай, когда субъект передает сообщение самому себе).

Первый тип имеет преимущественно временные характеристики (передача информации во времени), второй – пространственные. Последний тип также представляет такой творческий акт, для которого основным является качество перформативности. Это означает, что, в отличие от традиционного данный процесс коммуникации протекает в виде непосредственного прямого общения, инициатор коммуникации и реципиент (автор и зритель, слушатель) сосуществуют в реальном времени: участниками перформансной коммуникации являются все субъекты, участвующие в осуществлении творческого акта, включая как зрителей, так и авторов, исполнителей, организаторов.

Подобный вид коммуникации также отражает одну из тенденций искусства постмодерна, характеризующую «фрагментацией» процесса восприятия. По назначению своему он призван характеризовать легкие, развлекательные формы искусства, но смысл культурной ситуации рубежа веков в том, что он проникает и в область серьезной музыки.

Итак, с одной стороны, природа художественного текста как явления подвижного, одновременно связанного с обоими типами коммуникации, не исключает того, что отдельные жанры в большей или меньшей мере ориентированы на целостное восприятие текстов как сообщений или кодов. Но с другой, исследуя разные виды коммуникации, презентующие формы современной культуры, нельзя также не признать, что и фрагментарный тип восприятия оказывается не лишенным внутренней структуры. Слух, компенсируя отсутствие внешней целостности объекта восприятия, регенерирует расчлененную музыкальную ткань, а воображение достраивает целое. Важно понимать, что эстетический эффект чаще всего возникает при переключении из одной системы коммуникации в другую. В этом процессе огромное значение имеют слушательские установки. Например, отдельной проблемой восприятия является момент «деартизации» шедевров или их нетрадиционного слышания – количество разного рода обработок, парафраз, стилизаций сейчас зашкаливает все допустимые нормы.

Л. Березовчук в статье о процессах категоризации в музыкальном опыте [1] высказывает следующую мысль: «Музыкальное произведение осуществляется в музыкальной деятельности человека всегда как целостный феномен. Так происходит и в композиции, и в исполнительстве, и при его восприятии. Но стадии формирования подобной целостности включают в себя действие различных по своей природе механизмов физиологического, психического и абстрактно-логического, неразрывно-связанного с историко-культурными способами усвоения информации и моделями произведения. Множественность механизмов объясняется тем, что одновременно нужно переработать специфичность физической реальности произведения (акустический феномен), реальность «чужого» психического опыта, в нем запечатленного, а также реальность культурной традиции» [1, с. 120].

Соглашаясь с мнением автора о целостности как безусловном качестве любого произведения, сделаем вывод, что система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самопознания.

В связи с вышесказанным можно говорить о том, что изменяются дискурсивные пределы творчества, как творчества прежде всего *интерпретирующего*.

Но, снова таки, вернемся к статусу современного исполнителя и его роли в области новых коммуникативных процессов (особенно его роли в создании целостности музыкального произведения). Традиционно целостность понимается как определенный качественный уровень связей и взаимодействий различных элементов. Сейчас же можно констатировать парадоксальность ее проявлений и даже относительность этой величины, моделирование ее системы, связанную с определенными процессами в сознании человека и культуры. Так, постструктуралистическая концепция целостности базируется на понятиях «ризом» (Делез), «след» (Деррида), «смерть автора» (Барт), *opus post* (Мартынов). В этом явно постулируется принципиальная открытость, разомкнутость как ее главное условие. За последнее время и популярная, и академическая музыка обогатилась такими визуальными техническими средствами воздействия на аудиторию, как игра света, дымовые эффекты, привлечение проекторов с параллельным видеорядом и т.д.; конвенциональные кинестетические средства вытеснены почти акробатическими трюками; костюмы являются так же важным компонентом коммуникации. Нагрузка на визуальный канал восприятия информации так велика, что в результате мы не «слушаем» музыку, а порою «смотрим». Сейчас преобладание

в культуре чувственного образа над смысловым наполнением стало настолько мощным, что распространилась обратная идея понимать тексты (и то, что считается текстами, в том числе – музыкальными) не герменевтически. Это достаточно сложно для понимания, потому что когда мы говорим «произведение искусства», то либо описываем его, либо оцениваем. В первом случае мы имеем в виду, что «это» обладает некими «узлами свойств» или «критериями опознания». Например, «это» должно быть артефактом, в котором воплощено воображение, отношение, элементы чего-либо. Но все эти свойства не существуют с необходимостью. Мы ведь иногда говорим: «Это – произведение искусства» и по отношению к тому, что лишено воображения и даже «артефактность» искусства тоже не обязательна. При этом, создаем ли мы или воспринимаем уже кем-то созданное произведение, оно должно осуществляться как событие переживания. Что представляет из себя это событие помимо онтологических характеристик? Событие художественного переживания является (сбывается) как событие смысловой актуализации. Смысл – тот онтологический способ, каким приходит (актуализируется) художественное переживание. При этом реализация смысловых целостностей означает то, что они в переживании впервые возникают, создаются, ищут в процессе актуализации свою определенность, оставаясь незавершенными. Это «течение» есть поиск смысловых единств, которые принципиально не могут быть сведены к какой-либо окончательной смысловой самооткровенности.

В рамках проблематики данной статьи нас интересует: что же подобные изменения могут означать для исполнителя. Сейчас речь идет не о построении новой модели, а в осмыслении существующей через модификацию диалогического принципа.

В этой связи уместно вспомнить имя Э. Левинаса [3], который воплощает философию диалога в совершенно своеобразной форме. Напомним, что вместо буберовского «Ты» он говорит о существовании *Иного (Другого)* с принципиальной асимметрией отношений между *Я* и *Другим* (если *Я* детерминируется *Другим*, то *Другой* не детерминируется *Я*).

Целостность по Левинасу формируется исходя из равенства: целостность = Иное + Тожественное. Как пишет философ, мы долж-

ны научиться воспринимать Другого не по аналогии с самим собой и не в контексте с собственным существованием. Мы должны увидеть Другого, разорвав этот контекст. Но чтобы сделать это, надо иметь в себе идею *бесконечности* как бесконечной нужды в Другом.

Вот в подобном подходе, на наш взгляд, и заключается особенность музыкантской деятельности на современном этапе. Сегодняшняя культурная ситуация просто провоцирует исполнителей к воспитанию в себе умения перехода из традиционной системы коммуникации (метод работы с произведением, «дешифровки» его смысла и донесения его до слушателя) в другую. Ощущая себя носителем традиции и академизма, исполнитель должен понимать, что жизнь этой традиции дает совершенно иное – перформансность, «дознаковость» непосредственного живого опыта. В таком случае, любая художественная структура оказывается «мироподобной», а целостность произведения возникает как «эстетическое выражение целостности самой действительности».

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка) / Л. Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация : сборник научных трудов. – СПб : Российский институт истории искусств, 1996. – Вып. 8. : Серия «Проблемы музыкознания». – С. 105-127.

2. Мень Е. Еще раз об умной толпе [эл. ресурс] / Е. Мень // Критическая масса. – 2003. – № 3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/ten.html>.

3. Левинас Э. Время и Другой / Э. Левинас // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. – Вып. 1. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 89-138.

**НИКОЛАЕВСКАЯ Юлия. О КОММУНИКАТИВНЫХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.** Анализируется коммуникативная ситуация современного искусства. Процессы изменения систем коммуникации в современной культуре показаны через модификацию диалогического принципа (философия Э. Левинаса).

**Ключевые слова:** коммуникативная система современного искусства, диалогический принцип, целостность как параметр музыкальной композиции и интерпретации.

**НИКОЛАЄВСЬКА Юлія. ПРО КОМУНІКАТИВНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА.** Аналізується комунікативна ситуація сучасного мистецтва. Процеси змін систем комунікації сучасної культури показані через модифікацію діалогічного принципу (філософія Е. Левінаса).

**Ключові слова:** комунікативна система сучасного мистецтва, діалогічний принцип, цілісність як параметр музичної композиції та інтерпретації.

**NIKOLAYEVSKAYA Yuliya. COMMUNICATIVE PRINCIPLES MODERN PERFORMER.** The communicative situation of the modern art is analyzed. Processes of change of systems of communications in modern culture are shown through updating of a dialogical principle (E. Levinasa's philosophy).

**Keywords:** communicative system of the modern art, a dialogical principle, integrity as parameter of a musical composition and interpretation.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**АЛЄШНІКОВ Євген Олексійович (Росія, Белгород)**, заступник начальника управління культури Белгородської області, доцент Белгородського державного інституту культури та мистецтв.

**АЛЄШНІКОВА Людмила Петрівна (Росія, Белгород)**, старший викладач Белгородського державного інституту культури та мистецтв.

**БЕЛЬСЬКИЙ Борис (Україна, Київ)**, лауреат міжнародних конкурсів, старший викладач Київського національного університету культури та мистецтв.

**ДОЦЕНКО Володимир Ігорович (Україна, Харків)**, заслужений артист України, професор ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**БРАГІН Андрій (Україна, Харків)**, студент магістратури ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас спеціального інструменту – заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка).

**ЖЕРЗДЄВ Олексій Володимирович (Україна, Дніпропетровськ)**, викладач по класу гітари Дніпропетровської консерваторії ім. М. І. Глінки, аспірант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**ІВАННИКОВ Тимур Павлович (Україна, Донецьк)**, старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

**ІВАННИКОВ Володимир Павлович (Україна, Донецьк)**, асистент-стажер ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка).

**КОЧНЄВА Тетяна Миколаївна (Україна, Харків)**, аспірант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**КРИГІН Олександр Іванович (Україна, Харків)**, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського гуманітарно-педагогічного інституту, здобувач кафедри культурології Харківської державної академії культури.

**КУЛИК Олександр Геннадійович (Україна, Харків)**, викладач Харківського музичного училища, аспірант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**МАТОХИН Сергій Миколайович (Росія, Вологда)**, доцент кафедри «Оркестрові народні інструменти», проректор з навчальної роботи ВІМ ім. П. А. Серебрякова, лауреат Всеросійського конкурсу камерних ансамблів, директор міжнародного конкурсу-фестивалю виконавців на класичній гітарі «Tabula rasa».

**МОШАК Євген Григорович (Україна, Одеса)**, здобувач кафедри сучасної музики та музичної культурології Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**НИКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна (Україна, Харків)**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**ПРИХОДЬКО Ігор Михайлович (Україна, Харків)**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри поліфонії й гармонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

**СИДОРЕНКО Вікторія Леонідівна (Україна, Львів)**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

**СТУДИНОВ Єгор В'ячеславович (Росія, Вологда)**, доцент кафедри музичних інструментів музично-педагогічного факультету Вологодського державного педагогічного університету.

**ТКАЧЕНКО Вікторія Миколаївна (Україна, Харків)**, ст. викладач кафедри народних інструментів, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського (наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського Цурканенко І. В.).

**ТРЯНОВ Максим (Україна, Харків)**, студент III курсу ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас спеціального інструменту – заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка).

**ХОДАКОВСЬКИЙ Олександр Володимирович (Україна, Житомир)**, заслужений діяч мистецтв України, викладач Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка.

**ЧУБАРЕНКО Олександр (Україна, Харків)**, студент магістратури ХНУМ ім. І. П. Котляревського (клас спеціального інструменту – заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка)

**ЗМІСТ**  
**ЛЕО БРАУЕР**  
**ТА ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ**

Розділ 1  
**ТВОРЧИСТЬ Л. БРАУЕРА:**  
**ЖАНРИ, СТИЛІСТИКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

<i>Володимир ДОЦЕНКО</i> . МІЙ БРАУЕР (НОТАТКИ ВИКОНАВЦЯ).....	3
<i>Тимур ІВАННІКОВ</i> . ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ОНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.....	11
<i>Єгор СТУДІНОВ</i> . ГІТАРИЗМ І ЛЕО БРАУЕР.....	25
<i>Тетяна КОЧНЄВА</i> . СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА (НА ПРИКЛАДІ ДИПТИХУ RITO DE LOS ORISHAS).....	39
<i>Андрій БРАГІН</i> . «КУБІНСЬКІ ПЕЙЗАЖІ» ЛЕО БРАУЕРА ЯК ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРУ У ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	51
<i>Володимир ІВАННІКОВ</i> . ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «НІКА» ЛЕО БРАУЕРА....	62
<i>Олександр ЧУБАРЕНКО</i> . СТИЛЬ ГІТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЕРА (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ СОНАТИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО).....	74
<i>Максим ТРЯНОВ</i> . НОВА КОСМОГОНІЯ В МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ «ВІЧНОЇ СПІРАЛІ» ЛЕО БРАУЕРА.....	85
<i>Вікторія ТКАЧЕНКО</i> . «ХВАЛА ТАНЦЮ»: ДО ПИТАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ.....	98

Розділ 2  
СУЧАСНЕ ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО:  
НОВАЦІЇ У КОМПОЗИЦІЇ ТА ВИКОНАВСТВІ

<i>Олександр ХОДАКОВСЬКИЙ</i> . ТРАДИЦІЇ ТА АВАНГАРД У СУЧАСНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ГІТАРИ. ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРІВ ЙО СПОРКА (JO SPORCK) ТА АНДРІЯ КРИЖАНІВСЬКОГО НА СЦЕНАХ ЖИТОМИРА.....	107
<i>Олексій ЖЕРЗДЕВ</i> . СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ ВЕРСІЇ ФАКТУРИ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ І. АЛЬБЕНІСА – М. БАРРУЕКО «ІСПАНСЬКА СЮЇТА».....	119
<i>Євген МОШАК</i> . ФЕНОМЕН ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА....	129
<i>Олександр КРИГІН</i> . ВИКОНАВСЬКА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ А. СЕГОВІЇ.....	142
<i>Сергій МАТОХІН</i> . ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ І ТЕМБРАЛЬНЕ ОФОРМЛЕННЯ ПАРТІЇ ГІТАРИ У ТВОРІ П'ЄРА БУЛЕЗА «МОЛОТОК БЕЗ МАЙСТРА».....	155
<i>Олександр КУЛИК</i> . МУЗИКА ДЛЯ ГІТАРИ МЕЖІ ХVІІІ- ХІХ СТОЛІТЬ ТА СУЧАСНЕ ВИКОНАВСТВО.....	163
<i>Ігор ПРИХОДЬКО</i> . ЩО НОВОГО «СТВОРИВ» БАХ?.....	170

Розділ 3.  
ГІТАРНА ПЕДАГОГІКА: ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ

<i>Вікторія СИДОРЕНКО</i> . ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ ПРО ГІТАРУ (МУЗИКОЗНАВСТВО, ПЕДАГОГІКА, МЕТОДИКА, ДИДАКТИКА).....	188
<i>Євген АЛЄШНІКОВ, Людмила АЛЄШНІКОВА</i> . СПАДКОЄМНІСТЬ МУЗИЧНИХ КОНКУРСІВ І ВИКОНАВСЬКИХ ПОКОЛІНЬ.....	198

<i>Борис БЕЛЬСЬКИЙ</i> . ПРАВА РУКА ГІТАРИСТА. КОРОТКИЙ ШЛЯХ ДОСЯГНЕННЯ СВОБОДИ РУХУ .....	205
<i>Юлія НІКОЛАЄВСЬКА</i> . ПРО КОМУНІКАТИВНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА.....	224
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	232
<b>ЗМІСТ</b> .....	234
<b>СОДЕРЖАНИЕ</b> .....	237

**СОДЕРЖАНИЕ**  
**ЛЕО БРАУЭР**  
**И ГИТАРНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА**

Раздел 1

**ТВОРЧЕСТВО Л. БРАУЭРА:  
ЖАНРЫ, СТИЛИСТИКА, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

<i>Владимир ДОЦЕНКО</i> . МОЙ БРАУЭР (ЗАМЕТКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ).....	3
<i>Тимур ИВАННИКОВ</i> . ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА В КОНТЕКСТЕ ДИНАМИКИ ОБНОВЛЕНИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА.....	11
<i>Егор СТУДИНОВ</i> . ГИТАРИЗМ И ЛЕО БРАУЭР.....	25
<i>Татьяна КОЧНЕВА</i> . СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГИТАРНОГО ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ ДИПТИХА «RITO DE LOS ORISHAS»).....	39
<i>Андрей БРАГИН</i> . «КУБИНСКИЕ ПЕЙЗАЖИ» ЛЕО БРАУЭРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЖАНРА В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА.....	51
<i>Владимир ИВАННИКОВ</i> . НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НИКА» ЛЕО БРАУЭРА.....	62
<i>Александр ЧУБАРЕНКО</i> . СТИЛЬ ГИТАРНОГО ПИСЬМА ЛЕО БРАУЭРА (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО).....	74
<i>Максим Трянов</i> . НОВАЯ КОСМОГОНИЯ В МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ «ВЕЧНОЙ СПИРАЛИ» ЛЕО БРАУЭРА.....	85
<i>Виктория ТКАЧЕНКО</i> . «ХВАЛА ТАНЦУ» ЛЕО БРАУЭРА: К ВОПРОСУ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ.....	98

## Раздел 2

### СОВРЕМЕННОЕ ГИТАРНОЕ ИСКУССТВО: НОВАЦИИ В КОМПОЗИЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

- Александр ХОДАКОВСКИЙ*. ТРАДИЦИИ И АВАНГАРД  
В СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ГИТАРЫ.  
ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЙО СПОРКА  
(JO SPORCK) И АНДРЕЯ КРЫЖАНОВСКОГО НА СЦЕНАХ  
ЖИТОМИРА..... 107
- Алексей ЖЕРЗДЕВ*. СПЕЦИФИКА ГИТАРНОЙ ВЕРСИИ  
ФАКТУРЫ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА И. АЛЬБЕНИСА –  
М. БАРРУЭКО «ИСПАНСКАЯ СЮИТА»..... 119
- Евгений МОШАК*. ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ  
И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА..... 129
- Александр КРЫГИН*. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТОНАЦИЯ  
В ТВОРЧЕСТВЕ А. СЕГОВИИ..... 142
- Сергей МАТОХИН*. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЁМЫ  
И ТЕМБРАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПАРТИИ ГИТАРЫ  
В ПРОИЗВЕДЕНИИ ПЬЕРА БУЛЕЗА  
«МОЛОТОК БЕЗ МАСТЕРА»..... 155
- Александр КУЛИК*. МУЗЫКА ДЛЯ ГИТАРЫ РУБЕЖА XVIII-  
XIX ВЕКОВ И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО..... 163
- Игорь ПРИХОДЬКО*. ЧТО НОВОГО «СОЧИНИЛ» БАХ?..... 170

## Раздел 3.

### ГИТАРНАЯ ПЕДАГОГИКА: ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ

- Виктория СИДОРЕНКО*. ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ  
УКРАИНСКОЙ НАУЧНОЙ МЫСЛИ О ГИТАРЕ  
(МУЗЫКОВЕДЕНИЕ, ПЕДАГОГИКА, МЕТОДИКА,  
ДИДАКТИКА)..... 188

<i>Евгений АЛЕШНИКОВ, Людмила АЛЕШНИКОВА.</i> ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПОКОЛЕНИЙ.....	198
<i>Борис БЕЛЬСКИЙ.</i> ПРАВАЯ РУКА ГИТАРИСТА. КРАТКИЙ ПУТЬ К ДОСТИЖЕНИЮ ДВИГАТЕЛЬНОЙ СВОБОДЫ.....	205
<i>Юлия НИКОЛАЕВСКАЯ.</i> О КОММУНИКАТИВНЫХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.....	224
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....</b>	232
<b>ЗМІСТ.....</b>	234
<b>СОДЕРЖАНИЕ.....</b>	237

Наукове видання

*Затверджено постановою президії ВАК України № 3-05/6 від 06.10.2010 р.  
як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство (бюлетень №11, 2010 р.)*

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ  
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ  
«ЛЕО БРАУЕР ТА ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ»**

Збірник наукових статей  
Випуск 31

Видання Харківського національного університету мистецтв  
ім. І. П. Котляревського

Відповідальний за випуск	І. С. Драч
Упорядник	В. І. Доценко
Редактор, упорядник	Ю. В. Ніколаєвська

Підписано до друку 25.04.2011 р. Формат 60x84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,95. Обл. вид. 15,84  
Зам. № 24. Наклад 100 прим.

ТОВ «С.А.М.»  
Свідоцтво про держреєстрацію  
ДК 1105 від 31.10.2002 р.  
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*