

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

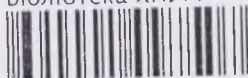
*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

Збірник наукових праць

Випуск 25



Бібліотека ХНУМ



109750

АБ

Харків
2009

УДК 78.01

ББК Щ31

П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського (протокол № 11 від 25 червня 2009 р.)*

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б.

народна артистка України, кандидат
мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ
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

Редактор та упорядник — доктор мистецтвознавства, доцент Л. В. ШАПОВАЛОВА

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — Вип. 25. — 436 с.

ISBN 978-966-8603-81-5

Ювілейна збірка статей викладачів, аспірантів та здобувачів репрезентує тенденції розвитку різних галузей вітчизняної музикології в її взаємозв'язках з іншими сферами гуманітаристики (зокрема, театрознавством, мовознавством, філософією та економікою культури, комп'ютерними технологіями). Проблематику збірки структуровано у відповідності до сучасних наукових парадигм пізнання буття культури України.

Пропонуються наукові розвідки з музичної україністики, історії теоретичного музикознавства та медієвістики; з питань виконавської практики та музичної педагогіки. Окремий інтерес складають статті, присвячені мистецтву сцени, мовним контекстам та культуротворчим процесам. Тематика представлених статей віддзеркалює загальні та специфічні аспекти сучасного музикознавства, що дозволяє адресувати збірку як викладачам, студентам і аспірантам вузів музично-театрального профілю, так і більш широкому колу гуманітаріїв.

ББК Щ31

ISBN 978-966-8603-81-5

© Харківський державний
університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, 2009.

З М І С Т

Розділ 1

УКРАЇНА: РЕГІОНАЛЬНІ ВИМІРИ. МУЗИЧНА СЛОБОЖАНЩИНА

<i>Бенч О.</i> «ЗДРАСТУЙ, ДЕНЬ НА ВСІЙ ЗЕМЛІ!» ЛЕСІ ДИЧКО: ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЗАСАД «НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ».....	6
<i>Драч І.</i> АУРА ГОРОДА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ СОЧИНЕННЯХ В. ПТУШКИНА НА СТИХИ ХАРЬКОВСКИХ ПОЕТОВ.....	19
<i>Романюк І.</i> ХОРОВА СИМФОНІЯ О. ЩЕТИНСЬКОГО «УЗНАЙ СЕБЕ» ЯК УВИРАЗНЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ	26
<i>Сергеева О.</i> ОДЕССКОЕ ЛИТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО: ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ	46
<i>Парфьонова Г.</i> ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗАСАД КАФЕДРИ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ХДУМ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО	58
<i>Костенко Н.</i> ТВОРЧЕСТВО ХАРЬКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРА).....	68
<i>Костогрыз С.</i> ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЛАЛАЙКЕ В ХАРЬКОВЕ	81
<i>Свстов А.</i> ХАРКІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА ТА ЇЇ ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ.....	90
<i>Пташенко С.</i> П'ЯТЬ ВАЛЬСІВ У СТИЛІ «МЮЗЕТ» А. ГАЙДЕНКА «ПАРИЗЬКІ ТАЄМНИЦІ» ДЛЯ БАЯНУ (АКОРДЕОНУ); ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	99
<i>Дедюля Ю.</i> СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО В. ПТУШКІНА «ПАМ'ЯТІ Д. КЛЕБАНОВА» В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ	106
<i>Вербицька-Шокот І.</i> МЕЖІ ТА БЕЗМЕЖНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ЧАСОПРОСТОРУ В РЕКВІЕМІ «LUX AETERNUM» М. ШУХА	113
<i>Федорков О.</i> МЕМОРИАЛЬНА СЕМАНТИКА В МУЗЫКЕ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ («НЕ ВЕРНУТЬСЯ» Л. КОТОХИНА).....	118
<i>Шмелёва Н.</i> РАННИЕ РОМАНСЫ В. ГУБАРЕНКО: ЛИРИЧЕСКИЕ ОТКРОВЕНИЯ	125

Розділ 2

ТЕОРІЯ МУЗИКИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ТА ІСТОРИЗМ МИСЛЕННЯ

<i>Очеретовська Н.</i> ДІАТОНІКА ТА ХРОМАТИКА У ДИНАМІЦІ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ	132
<i>Хусаинов И.</i> О НАЗВАНИИ «ФУГА» В СОЧИНЕНИЯХ И. С. БАХА	138

<i>Соколова Л.</i> ИГРА И КОМБИНАТОРИКА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЦАРТА	146
<i>Червинская Н.</i> ДУХОВНАЯ ЛИРИКА В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ И. БРАМСА	154
<i>Зинченко В.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ РИТМИКИ ДРЕВНЕРУССКОЙ САКРАЛЬНОЙ МОНОДИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ	167
<i>Сахно И.</i> ТРАДИЦИЯ И ОБЫЧАЙ В БОГОСЛУЖЕБНОМ ПЕНИИ	176
<i>Драгулян В.</i> ИДЕЯ ВСЕЕДИНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. СКРЯБИНА И АВАНГАРДИСТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	187
<i>Фомина Н. М.</i> ШМИДТГОФ – АДРЕСАТ МУЗЫКИ ПРОКОФЬЕВА	195
<i>Крипак О.</i> ЭТИКА И ЭСТЕТИКА СТИЛЯ А. КАРАМАНОВА: ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ОСЬ СООТНОШЕНИЯ	203
<i>Русакова Л.</i> МОДЕРНИЗМ КАК ФАНТОМ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	212
<i>Шаповалова Л.</i> ТЕОРИЯ ЖАНРА В МУЗЫКОЗНАНИИ: СТАВШАЯ И СТАНОВЯЩАЯСЯ	225

Розділ 3

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: МУЗИКА ТА ДРАМА

<i>Зуб Г.</i> КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ- ПРОСТРАНСТВЕ ОПЕРЫ-SERIA «ИДОМЕНЕЙ» В. А. МОЦАРТА	231
<i>Поликарпова Н.</i> ОСОБЕННОСТИ ИНТОНАЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ В МОНООПЕРЕ «LA VOIX HUMAINE» Ф. ПУЛЕНКА	238
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ «СУЛЕЙМАН І РОКСОЛАНА» О. КОСТИНА ЯК ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ	247
<i>Михайлова Н.</i> РОЛЬ ХОРА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНО- МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный малыш Гулливер»)	257
<i>Никоненко Р.</i> ПЛАСТИКА ЧИ СЛОВО – БОРЬБА ЧИ ЗАЛЕЖНІСТЬ (деякі аспекти проблеми)	264
<i>Бондарева Н.</i> К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. С. КУРБАСА УКРАИНСКОЙ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОЙ НАУКОЙ	270
<i>Логвинова Н.</i> ЭЛЕГИЯ ЖИЗНЕЛЮБИЯ И ТЕАТРАЛЬНОСТИ	275
<i>Садовський Л.</i> СТУДІЙНИЙ СПОСІБ НАВЧАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА І РЕЖИСЕРА У «ТВОРЧІЙ МАЙСТЕРНІ-55» ХДУМ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО	284

Розділ 4

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ ТА ДЖАЗУ

<i>Омельченко В.</i> ДЖАЗОВИЙ ВОКАЛ: КОНСТАНТНІ ТА ПЕРЕМІННІ ТЕНДЕНЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ	293
--	-----

<i>Давыдов С.</i> СПЕЦИФИКА ФАКТУРЫ В ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	301
<i>Андреев Е.</i> ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛА В РОК-МУЗЫКЕ.....	308
<i>Воскобойникова О.</i> СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ВЕРСИЙ КОМПОЗИЦИИ «COTTON TAIL» Д. ЭЛЛИНГТОНА.....	318

Розділ 5

ВИКОНАВСТВО ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

<i>Хуторская А.</i> КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ: «EIN FICHTENBAUM STENT EINSAM...» Г. ГЕЙНЕ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ.....	329
<i>Гіголаєва В.</i> РОМАНСИ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ГЕНДЕРНОЇ ПСИХОЛОГІЇ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	339
<i>Мельник А.</i> ЖАНР ИНТЕРМЕЦЦО В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ СКРИПАЧА (на примере творчества украинских композиторов).....	346
<i>Дарда В.</i> ЖАНРОВЫЙ ИНВАРИАНТ АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ МАНГЕЙМСКОЙ ШКОЛЫ	354
<i>Біляєва Н.</i> ПРО РІЗНОВИДИ ДИРИГЕНТСЬКИХ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ	361
<i>Алтухов В.</i> НОВІ ПРИЙОМИ ГРИ НА КЛАРНЕТІ: ПОРАДИ МОЛОДИМ ВИКОНАВЦЯМ	372

Розділ 6

КУЛЬТУРА: МОВА, ТЕКСТИ ТА КОНТЕКСТИ

<i>Яшинов О.</i> РИНОК ПРАЦІ СФЕРИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАЙНЯТОСТІ ТА СТРУКТУРНІ ЗРУШЕННЯ.....	385
<i>Конакова Е.</i> ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ МАКРОСИСТЕМА КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ И ИСПАНСКОМ ЯЗЫКАХ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ	390
<i>Бабаєвська Л.</i> МУЗИКА ТА ЇЇ ФУНКЦІЇ У ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ	401
<i>Логвинов Е.</i> ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ В. ШЕКСПИРА В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	409
<i>Николов П.</i> ЖИЗНЬ ЮРИДИЧЕСКОГО ТЕКСТА В РАЗНЫХ КУЛЬТУРНЫХ КОНТЕКСТАХ: TRADITIO, INTERPRETATIO, MANIFESTATIO	415
<i>Воролицев С.</i> КОМПЬЮТЕРНАЯ МУЗЫКА И СТАНДАРТ MIDI.....	422
<i>Відомості про авторів</i>	433

Розділ 1.
**УКРАЇНА: РЕГІОНАЛЬНІ ВИМІРИ.
МУЗИЧНА СЛОБОЖАНЩИНА**

УДК 783.9

Ольга Бенч

**«ЗДРАСТУЙ, ДЕНЬ НА ВСІЙ ЗЕМЛІ!» ЛЕСІ ДИЧКО: ІНДИВІДУАЛЬНЕ
ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЗАСАД
«НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ»**

Розглядаються принципи втілення фольклору у творчості Лесі Дичко. Починаючи від кантати «Червона калина» (1968), індивідуальний стиль Л. Дичко увиразнив багатий спектр сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українського народу в їх найрізноманітніших онтологічних та символічно-сакральних модусах.

Рассматриваются принципы воплощения фольклора в творчестве Леси Дычко. Начиная с кантаты «Красная калина» (1968), индивидуальный стиль Л. Дычко отобразил широкий спектр современного видения фольклорно-обрядовых архетипов украинского народа в их разнообразнейших онтологических и символически-сакральных модусах.

Principles of folklore embodiment in works of Lesya Dychko are discussed. Starting with cantata "Red Guilder Rose" the individual style of L. Dychko expressed a rich spectrum of contemporary vision of Ukrainian folk ceremony archetypes in their most various ontological and sacral symbolical modes.

Хорова творчість Лесі Дичко – одне з найбільш характерних мистецьких odkroven' «нової фольклорної хвилі» – інспірована пошуком поколінням шістдесятників нових смислів прадавніх традицій.

Перш ніж перейти до аналізу кантати «Здрастуй, день на всій землі!», слід зробити кілька важливих зауважень щодо історичної закономірності виникнення та яскравого злету «нової фольклорної хвилі» в Україні, її духовної сутності, закоріненої у прадавніх фольклорних звичаях, що їх вона постулювала у гострому протистоянні з тодішньою комуністичною ідеологією, котра поверхово тлумачила поняття «народне» як «етнографічне», «консервативне» та примітивне.

Розвитку «нової фольклорної хвилі» наприкінці 60-х – початку 70-х рр. передували бурхливі історичні події, пов'язані з розвінчанням культу Сталіна. Вони супроводжувались «хрущовською відлигою», частою зміною політичних орієнтирів. Та фундаментальні ідеологічні засади системи, починаючи від 30-х рр., так радикально і не змінились. Протилежні концепції національного і «інтернаціонального», з яких перше аж ніяк не могло існувати у його первозданній сутності, бо тоді воно оголошувалось «націоналістичним», а друге повинно було поглинути будь-які оригінальні самобутні риси

національного мислення, – все це не могло не вплинути на розвиток музичного мистецтва. Особливо істотно позначилося на мистецьких тенденціях ідеологічне керівництво творчим процесом – феномен, з яким практично не стикались попередні епохи, і який доводиться постійно враховувати, торкаючись духовного життя і розвитку художньої культури тієї доби.

З одного боку, звернення до демократичного, «доступного для всіх» музичного виразу неодмінно передбачало використання народнопісенних формул, жанрів – навіть цитат, бажано навіть якнайбільше. Тільки в цьому комуністичні ідеологи вбачали можливість вберегтись від «зарази буржуазного модернізму». З іншого боку, фольклор, національна тематика трактувалися не як «етнографічне покривало», а як справжній чинник індивідуального мислення сучасного митця – як це явили поезія В. Симоненка, І. Драча, твори Собор» О. Гончара, «Мальви» Р. Іваничука, «Цвіт папороті» Є. Станковича. Тоді вони дуже жорстко критикувались, хоча чи не найбільш правдиво й талановито проникали у глибинні пласти фольклору.

Отже, великий парадокс радянської культурної політики та ідеології стосовно народності мистецького виразу полягав у тому, що справжнього співпереживання, талановитого переосмислення духовної спадщини народу вона не припускала. Адже, якщо б дозволити митцям насправді заглибитись у художній світ колективної творчості, яка формувалась на засадах обрядово-звичаєвої культури, вірно відчути та відтворити її спадщину різних епох, то неминуче постав би ряд проблем, пов'язаних із відродженням цінностей і переконань, яких комуністична влада боялась ніяк не менше, ніж модернізму. По-перше, з фольклору неможливо елімінувати релігійну традицію, так глибоко закорінену у народній свідомості і відображену у фольклорному космосі, що її неможливо було б поминути. По-друге, фольклорній творчості притаманне відчуття внутрішньої свободи, прагнення до утвердження своїх власних поглядів і цінностей, про які знати не належало закріпаченому колгоспному селянству і міцно споєному робітничому класові, не кажучи вже про підозрілий прошарок «гнилої» інтелігенції, що постійно рвалась про щось довідатись. По-третє, оскільки це колективна творчість народу, то у своїх духовних одкровеннях вона вдається до правдивого відтворення певних історичних подій, які комуністична пропаганда подавала у вигідному для себе світлі, а фольклор, епічні оповіді, пісні, перекази могли представити їх як зовсім протилежні до описаних в «Кратком курсе истории ВКПб».

В Україні фольклор, який здавна відіграв особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійно і глибоко входив у професійне мистецтво як його невід'ємна частина та інспірував його найяскравіші символи, образи, виразові прийоми, отримав дещо відмінне відбиття у світогляді шістдесятників, аніж у інших республіках СРСР. Неповторність художньої системи, зумовлена

світосприйняттям, невід'ємним від обрядів і звичаїв, породжених всім укладом українців, вирізняла нашу фахову школу впродовж багатьох віків.

«Нова фольклорна хвиля» виявилась в нашій культурі в значній мірі природним продовженням постійно нуртуючих у вітчизняному мистецтві тенденцій, лише, відповідно до вимог часу, значніші акценти зробила на інших часових пластах – більш давніх, архаїчних, та підійшла до категорій народного мистецтва з позицій, відкритих для синтезу їх із сучасними духовними пошуками. Цей напрямок реалізувався плідно у всіх видах мистецтва; в музиці ж стилістика «нової фольклорної хвилі» найяскравіше проявилась у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, Л. Колодуба, І. Карабиця, О. Киви, торкнувшись навіть творчості В. Сильвестрова (хорова симфонія на вірші Т. Шевченка).

В цьому процесі історичного оновлення фольклорних цінностей для Лесі Дичко постає ряд сутнісних запитань і світоглядних та професійних проблем, які вона кожного разу вирішує, виходячи з конкретної концепції твору. Як знайти рівновагу між «демократичним» і «селітарним», не втративши при тому відчуття міри і доброго смаку? Як зберегти національну самобутність, не переступивши порогу етнографічної буквальності, котра не несе в собі універсальних загальнолюдських цінностей? Що саме з традицій варто розвивати в сьогоденні, а що краще залишити «музейним експонатом», який свідчить про дух і звичаї минулого, але не відповідає більше потребам сьогодення? Талант композиторки безпомилково допомагає їй знайти «золоту середину» і не впасти у трактуванні фольклорних праджерел ні до примітивізму простого наслідування, ні до зайвого переускладнення музичної мови, яке призвело б до втрати образно-змістовної сутності фольклорної інтонації. Серцевина більшості з її хорових композицій полягає у представленні за кожним разом наступного аспекту однієї з найбільш сутнісних для історії нашої культури, а навіть ширше – духовності, парадигми **«український обряд – міфологічний світогляд народу – національна ментальність»**.

Саме тому її доробок отримав таке інтенсивне та різноманітне виконавське втілення, причому численні хорові опуси Л. Дичко співаються не тільки українськими колективами, але й зарубіжними, такими, як славнозвісний естонський «Еллерхайн» під орудою Т. Кальюсто: адже її хорова музика природно виростає з надр національної традиції, кореспондуючи із звуковим континуумом сьогодення і цілком відповідаючи світовим художнім тенденціям.

Особливе місце в її творчості займають кантати, пов'язані із світом дитинства. Якщо вибудувати певний хронологічний ряд, то від 1972 до 1980 р. композиторка написала сім кантат, в більшій чи меншій мірі спрямованих на дитяче сприйняття та пов'язаних з дитячою тематикою: «Сонячний струм», хоровий твір для мішаного хору а cappella (переклад українською мовою

М. Бахтинського), (1972); «Пори року», камерна кантата на народні слова для мішаного хору а cappella (1973); «Карпатська кантата» на народні слова для мішаного хору а cappella (1974); «Сонячне коло», кантата на вірші Д. Чередниченка для дитячого хору та симфонічного оркестру (1975); «Здрастуй, день на всій землі!», кантата на вірші Є. Авдієнка для дитячого (жіночого) хору (1976); «Весна», кантата на вірші Є. Авдієнка для дитячого хору та симфонічного оркестру; «Барвінок», кантата на вірші С. Жупаніна для дитячого хору та симфонічного оркестру (1980).

Намагаючись знайти пояснення такому цілеспрямованому зверненню видатної композиторки до цієї тематичної сфери, слід враховувати один дуже важливий ментальний фактор, передусім присутній у всіх наших реакціях на мистецькі явища. Йдеться про генетичну пам'ять, яка здатна зберігати впродовж поколінь позитивні спогади про музичні події, про ті пісні і танці, які найбільш глибоко збережені у підсвідомості кожного представника певної нації і здатні актуалізуватись при їх відтворенні в іншій історичній ситуації. Ця генетична пам'ять і чутливість до рідної музики яскраво проявляється якраз у дитячому віці, в якому підсвідомі процеси є не менш активними, ніж свідомі, і значно більш інтенсивними, аніж у дорослих, в яких раціональне мислення нерідко приховує підсвідомі імпульси і відчуття на глибинному шарі. Тому національні пісні і танці завжди будуть оптимальним матеріалом для розвитку чуття дитини, сприйматимуться нею з більшим емоційним відгуком: адже вона здатна відчувати їх образно-експресивну організацію набагато більш органічно, аніж «чужинні» зразки музики, і реагуватиме на них позитивніше. Відтак і створення Л. Дичко своєрідного масштабного макроциклу фольклорно-закорінених кантат, оперних на модус дитячого сприйняття, виявляє її прагнення сягнути до первинних архетипів національного світовідчуття.

Л. Дичко з типово жіночою чутливістю і розумінням дитячої психології підходить до вибору поетичних текстів для кантат і циклів, пов'язаних зі світом дитинства, укладенню їх в певній образно-сюжетній послідовності – вони не можуть бути надто складними, але водночас їх образність має бути винятково рельєфна, природно-асоціативна, має апелювати до прадавніх традицій, в яких етичному і дидактичному спрямуванню обрядів і пісень надавалось велике значення. Разом із тим, авторка надзвичайно відповідально ставиться до селекції системи виразових засобів у дитячих кантатах. Вона прекрасно розуміє і перевтілює специфіку дитячого фольклору, який є особливим, бо відбиває безпосередньо-чуттєвий і водночас складний за уявленнями і асоціаціями світ дитини і символізує безперервність, органічну єдність фольклорних традицій нації. Варто звернути увагу на те, що одне з основних місць у світогляді дитини займає безпосереднє відчуття нею спорідненості зі світом природи; відтак,

тематика пір року, безконечного колообігу повертається в кількох згаданих циклах.

Кантата «Здрастуй, день на всій землі!» ор. 20 для дитячого хору а capella на слова Є. Авдієнка (в українському перекладі П. Масенка) є однією із заключних удіячому макроциклі композиторки і яскраво репрезентує домінантні риси її ставлення до фольклорного першоджерела. Кантату було присвячено знаменитому дитячому болгарському хору «Бодра смяна» («Бадьора зміна»). Це також певним чином уособлює головну світоглядну настанову авторки: національна за духом творчість усвідомлюється як універсально розімкнута на естетичну рецепцію значно ширшого кола виконавців і слухачів, здатних органічно резонувати і співпереживати художньому всесвіту українського музичного фольклору, а рівночасно відчувати подих сьогодення в оригінальному композиторському прочитанні прадавнього обрядово-інтонаційного прототипу.

Сюжетно-образна концепція кантати розгортається за наступною програмою:

I частина – «Літо»:

№ 1. Прелюдія «Ранок» («Прокидалися ліси...»); № 2. Скерцо «Дош».

II частина – «Осінь»:

№ 1. Арія «Сова»; № 2. Анданте «Осінь».

III частина – «Зима».

№ 1. Фантазія «Мімоза»; № 2. Фугета «Новорічна».

IV частина – «Весна».

№ 1. Рондо «Весна»; № 2. Постлюдія «Здрастуй, день на всій землі!»

Отже, структурно та драматургічно кантата відзначається послідовною симетричністю. Кожна з частин складається з двох номерів, доволі контрастних між собою, хоча, характерно, що цей контраст ґрунтується не стільки на різниці темпів (навпаки, в межах кожної частини зберігаються відносно близькі темпи), скільки за образно-асоціативним рядом та емоційним навантаженням. До того ж, перший і останній номери складають виразне обрамлення цілого (Прелюдія і Постлюдія), причому тільки в цих номерах «закодовані» назви пір дня – ранок та день.

Символічно підібрані й жанрові моделі кожного з номерів, які в цілому апелюють до барокової сюїти, чи, навіть, швидше – до партити. Рівномірно представлені всі онтологічні сфери музики: імпровізаційно-вільні (Прелюдія, Фантазія, Постлюдія), танцювальні (Рондо, час від часу Скерцо), вокальні (Арія, час від часу Анданте), поліфонічні (Фугета). В свою чергу, Скерцо і Анданте уособлюють звернення до характерних жанрів класичного симфонічного циклу. Можна говорити також про символічне трактування циклічності як

нескінченного і розімкнутого на постійну повторність колообігу (природи і життя).

Цікаво порівняти це індивідуальне вирішення композиторкою деяких ознак барокової сюїти на основі української пісенності з тривалою попередньою традицією звернення українських композиторів до аналогічного синтезу: мова йде про фортепіанні сюїти М. Лисенка («Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень», ор. 2), С. Людкевича («Українська сюїта»), В. Барвінського («Сюїта на українські народні теми»), В. Косенка («Одинадцять етюдів у формі старовинних танців»). Відмінність між ними полягає не лише в тому, що всі ці твори – фортепіанні, а Л. Дичко звертається до хорового жанру зі словом. У всіх цих творах авторською домінантою є романтизація та суб'єктивізація народнопісенного первня, винахідливість перевтілення фольклорної теми (автентично цитатної чи стилізованої «під фольклор») у бароковій жанровій іпостасі. У Л. Дичко первинною залишається все ж таки фольклорна інтонація, вона проводиться якомога ближче до автентики, а барокове окреслення – не більше як ситуативна модель, що трактується нею скоріше як «ігровий елемент», доступний і природний для сприйняття дитини, але в принципі не самостійний, а підпорядкований народнопісенній стихії.

Таким чином, композиторка алегорично пов'язує кілька важливих змістовних парадигм, кожна з яких знаходить своє яскраве вираження в індивідуальній системі музично-виразових засобів, підібраних саме для цього твору. Це, насамперед, фольклорна обрядовість, пов'язана з річним календарним циклом, яка виявляється в музичній мові через стильові засади дитячого музичного фольклору та пісень календарного циклу (архаїчних мелодій шедрівок, веснянок, купальських та обжинкових пісень). Це й бачення світу природи очима дитини, що стає причиною виняткової барвистості – численних звукозображальних, звуконаслідувальних прийомів, які призначені передати особливості дитячого світосприйняття. Нарешті, об'ємний історичний зріз професійної європейської музики, що виявляється через застосування характерних жанрових знаків, відповідних до усталених в професійній композиторській творчості традицій бароко і класицизму.

Зауважимо, що цикли з подібною програмою («Пори року») розпочинаються або з «Весни» (як концерти А. Вівальді чи ораторія Й. Гайдна, де підкреслюється алегоричність зіставлення пір року з людським життям та апеляція до давніх вірувань, згідно з якими святкувались закінчення зими і прихід тепла), або з «Січня» (як фортепіанний цикл П. Чайковського зі стислим показом початку нового календарного року). Л. Дичко обирає іншу послідовність, пов'язану саме зі світом дитинства як центральним пунктом образного змісту хорового полотна. Цей світ, що мислиться по аналогії з весною, повинен

бути представленим у фіналі, промовити своє вагоме слово, завершуючи колообіг. Трохи всупереч звичній послідовності, де відповідність «зима – старість» вінчає весь складний і розмаїтий шлях, який доводиться проходити природі і людині впродовж її життя, композиторка стверджує життєдайну просвітленість «вічної весни».

Перша частина, «**Літо**», розпочинається з «**Прелюдії**» – своєрідного зачину всього умовного обрядового дійства. Початок є вже досить незвичним, оскільки замість яскравого, рельєфно окресленого тематизму композиторка застосовує прийом *montogando* спочатку у других сопрано, потім послідовно у перших і других альтів, нанизуючи секундові грона. Цей імпресіоністичний ефект, імітуючи різноголосся звукової картини природи, разом з тим, має свої корені в давніх обрядах. За формою цю частину можна визначити як складну двочастинну, з рядом епізодів, де основні тематичні комплекси розвиваються варіантно – згідно з природою української пісенності. У здатності якнайцікавіше, барвисто, з відчуттям колористичних і тонких експресивних змін розкрити імітацію голосів природи крізь наївний і радісний погляд дитини – головна заповідь успіху виконання кантати.

Головна тема містить в собі інтонаційні зерна всього подальшого розвитку – це поступеневий секундовий хід, кварто-квінтова поспівка та опорні звуки домінантсептакорду. Коли після однотокової перерви підключаються ще й солісти, то в них з'являється ще одна важлива для всього подальшого тематизму поспівка – терцева. Таким чином, в мелодичній структурі, яку можна окреслити як інваріант стосовно до всіх подальших варіантів, основне місце займають саме ті характерні прості інтервальні поспівки, які найчастіше зустрічаються в українських календарно-обрядових піснях та дитячому ігровому фольклорі.

В наступному епізоді – «Соловейко заспівав пісеньку про літо» – композиторка не просто варіантно проводить початковий тематичний комплекс, але й збагачує звукообразальну палітру, імітуючи пташине щебетання.

У другій частині двочастинної форми – *Misterioso* – образ дещо змінює своє забарвлення, набуває більшої споглядальності і ліричності: «Зорі падали між трав, гасли непомітно». В п'ятому такті цього епізоду перші сопрано імітують кування зозульки, взагалі ж виразно проступають риси подібності з початком сюїти М. Колесси «В горах». В звуконаслідувальному плані цей епізод – чи не найбагатший у всій кантаті: крім згаданої імітації, помічаємо тут ще й колористичні звукові асонанси – поєднання шиплячих приголосних «ч», «ш» передають приглушені таємничі звуки нічного лісу. До цих мелодичних пентатонічних поспівок додаються *glissando*, котрі імітують шум лісу чи шелестіння трави, в яку «непомітно падали зорі».

Отже, серед особливих виразових прийомів та ефектів, які видаються найважливішими для виконавців, варті згадки численні імітації звуків літньої природи – голосів птахів, шелесту листя, гудіння комах, а загалом – атмосфери розкішної сонячної літньої природи, сповненої дещо лінивої розніженості і тихого захоплення її багатими барвами і звуками. Композиторка винахідливо застосовує для втілення всіх цих природних ефектів і хорові багатоголосні *glissando*, і просторові регістрові переклички голосів, і далекі відзвуки трембіт (зокрема, гетерофонні підголоскові контрапункти, що створюють враження декількох дитячих гуртів, які граються поряд). Відповідно до загальної концепції продумані і динаміка, і агогіка частини. Музична мова, численні колористичні ефекти представляють так багато можливостей для виконавського «попиту», що варто лише застерегти від надто деталізованого дроблення цілості: адже завдяки частим змінам епізодів та варіантів з їх різним образно-смысловим наповненням може виникнути спокуса якнайвиразніше показати кожен з таких акцентів. Останній епізод *Meno mosso* яскраво і урочисто зводить всі деталі в єдину логічну лінію – висхідну цілотновою гаму, яка вінчас «Прелюдію» пронизливо яскравим світлом утвердження радості і добра.

Скерцо («Дош») – починається акцентованою квартовою низхідною інтонацією, яка імітує кукання зозульки, що вже зустрічалась в Прелюдії, а подальший мелодичний розвиток викликає асоціації з відомою дитячою пісенькою «Вийди, вийди, сонечко». Щоправда, Л. Дичко знаходить дуже вишуканий і цікавий прийом гармонічного розцвічування і обігравання відомого фольклорного мотиву. Власне, на цьому прикладі стає цілком очевидним сенс «актуалізації звичаєвої традиції», коли поспівка, яка має ще дохристиянські корені і сприймається сама по собі як один із архетипів української пісенної інтонації, сучасною авторкою прочитується в контексті неофольклорної свободи ладотонального мислення, із наголошенням на дисонантних структурах: мала секунда + чиста кварта – тритон + зменшена кварта (співвіднесення подане за записом: в реальності ж звучить чиста кварта + мала секунда + мала терція) – повернення до першого інтервального комплексу – мала терція. Очевидно, маємо тут справу із поліладовим, поліфункційним переосмисленням архаїчних діатонічних поспівок, подібно тому, як це було у Б. Бартока.

Форма частини укладеться у три-п'ятичастинну репризну схему. Тема, наближена до фольклорного першоджерела, мислиться композиторкою як звуковий образ дощички, і саме на таких легких стакатних повторах ґрунтується її розвиток. Дуже вимовними є тут переклички і паузи – просторово-ігрове начало особливо наголошується на радісному вигукуванні слів «Дощик!» та яскравому секундовому «контрапункті» «Бом!» у перших сопрано.

В другій частині образна палітра, відповідно до слів «Засвітилися хмари. Грім гучний ударив...», доповнюється музичною імітацією громовиці, що, в свою чергу, призводить до згущення дисонантного поля хорової фактури.

Дуже ефектним є перехід до третього епізоду: грім відгримів, хмари розсіялись, і далі накрапає легенький теплий дощик. З'являються нові ігрові персонажі – жабенята з їх веселим перегуком «ква-ква». Після тривалого «жаб'ячого концерту», що розтягується на два епізоди, повертається початковий тематичний комплекс, здійснюючи логічне обрамлення частини. Авторка апелює до типової структури дитячих казок та пісеньок: адже вони, як правило, дуже чітко побудовані і майже завжди мають арку між зачином і завершенням.

Наступна частина – «Осінь» – розпочинається номером **Арія («Сова»)**, побудованим у типовій для українських повільних пісень куплетно-варіаційній формі. Згідно із традиційною семантикою «осінніх» настрів, притаманною як загальноєвропейській, так і українській традиції, Л. Дичко вибирає для цієї частини образи та емоційні відтінки, більш тьмяні і спокійні, ніж для радісних образів літа. Але й ця позірна сумовитість – не надто серйозна і глибока. Арія написана для альту соло і розповідає про кумедний епізод з життя хлопчика, який ловив Жар-птицю, а спіймав сову. Завдяки тому, що за змістом цей номер найменше перекликається з фольклорними прототипами, за музикою він найближчий до сучасних дитячих естрадних пісень; зрештою, написано його дуже вдало для дитячого голосу.

Натомість **Анданте («Осінь»)** повертається у сферу виразно споріднених з українським фольклором інтонаційних пластів, проте вже не дитячих жанрів, а швидше, пов'язаних з лірично-журливими піснями. Навіть, обрана композиторкою репризна тричастинна форма з середнім епізодом, який варіантно розвиває інтонації експозиції, вказує на використання ліричних пісенних жанрів. Образи споглядання і смутку, однак, не мають в цій частині надто яскравих драматичних кульмінацій: швидше, це настрої осінньої нудьги, якому однаково підвладні і дорослі, і діти. Звертаємо тут увагу на звуконаслідувальні ефекти та колористичні акценти на словах «Бродить сонечко в імлі»: ковзання хроматичними півтонами, паралельними інтервалами та акордами дуже точно відображає зміст поетичного тексту. Таку ж мету переслідує багаторазове повторення фрази «Небо сумне», під час якого рух невпинно обертається довкола однієї вісі, ніби ілюструючи осінню сіризу неба.

Загалом, частина «Осінь» відіграє роль своєрідного лірико-колористичного інтермецо, підкреслюючи активність, жвавість обрамлюючих її частин – «Літа» і «Зими».

Третя частина, «Зима», являє собою – окрім вияву майстерності і таланту композиторки – ще й дуже цікавий феномен пристосування фольклорних

першоджерел до радянських «нових обрядів» у час найбільшої брежнєвської стагнації (час написання кантати – 1976 р., пік цього періоду). Зрозуміло, що «Новорічна» мислилась як «Різдвяна», проте алюзії на найбільше християнське свято могли бути висловлені дуже опосередковано та обережно. Адже за жодним з інших свят радянські ідеологічні служби так уважно не стежили, як за Різдвом, і не намагались в шкільній практиці його замінити будь-якими іншими атрибутами: вигаданими Дідами Морозами та новорічними ялинками.

Перший номер – **Фантазія («Мімоза»)** – на нашу думку, взагалі має виразно алегоричний характер: це безпосередня дитяча гра-сценка, в якій вокально-хорова інтонація практично відсутня, вона замінена хоровою ритмодекламацією. Натомість, словесний зміст і гранично ясний, і водночас асоціативно багатозначний: діти скаржаться на холод і раптом помічають, що маленька ніжна квітка у цей лютий мороз не мерзне. Тобто, як би холодно і незатишно не було довкола, завжди знаходиться така тендітна квітка, яка протистоїть морозам, і саме вона несе радість і надію.

Другий номер – **Фугета («Новорічна»)** – є за масштабами одним з найбільш розгорнутих і кульмінаційним за функцією в циклі. Формою фугета наближається до контрастно-складової структури і ґрунтується на умовних п'ятьох основних епізодах, які – теж умовно – можна вкласти в три-п'ятихвилинну форму з варіантною повторністю 1-го, 3-го, 5-го епізодів, і, відповідно, 2-го та 4-го. Ці пари епізодів, в свою чергу, контрастують не лише за характером, але й за типом викладу: поліфонічним і гомофонно-гармонічним. При цьому і у поліфонічному викладі авторка експонує як імітаційний, так і контрастний типи. Таким чином, авторське позначення «фугета» є доволі умовним, оскільки швидше можна говорити про елементи фугато в композиції цілого.

Тематизм може бути «розкодований» відповідно до фольклорних першоджерел різдвяного обряду, а п'ять вищезгаданих епізодів розташовуються у формі таким чином: *вступ*, побудований на основному лейтінтонаційному комплексі кантати (кварто-секундовому заклиці, наближеному до характерних зворотів різдвяних віншувань); *фугато*, в основі теми якого лежить оспівування опорних тонів, свосвідна юбіляція, яка доволі часто зустрічається в різдвяних піснях¹; перша *інтермедія* (розвиваюча тематичний комплекс вступу, також закличного характеру); друге проведення *фугато* і *постлюдія*, що ґрунтується на тих самих закличних інтонаціях, що й інтермедія. Отже, крім поступовості зіставлення контрастних епізодів, можемо відзначити ще й риси парно-симетричного контрасту: адже кожне з двох проведень фугато завершується

¹ Наприклад, в колядках «Небо і земля нині торжествують», або у приспіві популярної дитячої колядки «Бог ся рождає» на словах «Тут ангели чуляться».

однаковим гомофонно-гармонічним епізодом урочистого характеру та упереджується вступом, побудованим на основному лейткомплексі.

Поетичний текст номеру ґрунтується на найтиповіших стандартних римах новорічних віршків з будь-якого номеру журналу «Піонер»:

«Над містами й селами / Рік Новий летить, / Піснею веселою / Він до нас спішить».

І на завершення неодмінне:

«Хоровод кружля, росте, / Веселяться діти, / Хай же рік Новий несе / Щастя в цілім світі!»

Звісно, на відміну від поетичних замальовок попередніх частин, які цілком природно могли викликати у композиторки ряд багатих образно-картинних асоціацій, в тому числі й споріднених з фольклорними джерелами, в цьому випадку Л. Дичко повинна була творити більше всупереч словесному тексту, аніж у відповідності до нього. І, власне, «за маскою» цілком ідеологічно витриманого поетичного тексту вона могла собі дозволити використати ряд характерних ритмоінтонацій, які дуже близькі до українського різдвяного фольклорного мелосу. Тут відбувається саме той спосіб актуалізації звичаєвої традиції, який ще очікує свого глибшого наукового осмислення: можемо назвати його «езоповим способом», завдяки якому архетипічні риси музично-фольклорної матриці зберігаються, хоча її вербальне вираження зовсім суперечить первинному зразку.

Остання частина, «Весна», містить в собі два номери, перший з яких дублює назву частини, а останній символічно дає назву всій кантаті: «Здрастуй, день на всій землі!», і, таким чином, розкриває задум композиторки: все, що перед тим відбувалось, – відбулося заради цього останнього, урочисто промовленого слова.

Перший номер фінальної частини **Рондо («Весна»)** отримує у художньому тлумаченні Лесі Дичко кілька змістовних обертонів, які дуже важливо враховувати, виконуючи кантату. Перший з них – символічна звукозображальність, що увібрала в себе як певні елементи попередніх частин (зокрема, тема дощику споріднює цей номер із Скерцо з «Літа»), так і витворила нові: стукіт, яким діти проганяють Зиму, звільняючи шлях Весні, імітація бурхливого потоку на фінальному розспівуванні голосної «А-а-а-а», після слів: «на дворі весна гуляє, сніг із двору утікає», що наче символізує весняні потоки, які змітають все на своєму шляху. Другий – це алюзії на календарно-звичаєву символіку українського фольклору, опора на характерні вузькооб'ємні поспівки, притаманні саме цим народнопісним жанрам. Кварто-секундовий тематичний комплекс отримує тут ще одне яскраве образне переінтонування. Третій пов'язаний із сучасною системою виразових засобів, якими композиторка підкреслює універсальний, всезагальний характер інтонаційних

архетипів, покладених в основу тематичного комплексу даної частини, і які, як виявляється, цілком природно співіснують із ефектами імітації шумів, і з алеаторичними імпровізаціями в хорових партіях, і з дисонантними нашаруваннями голосів.

Форма рондо трактується в цьому номері кантати доволі своєрідно: традиційного контрасту між рефреном та епізодами практично немає, кожен з трьох епізодів не просто продовжує образно-інтонаційну лінію рефрену, а накладається на нього. Адже рефрен, строго кажучи, експонується лише два такти, весь інший час він вступає в діалог з епізодами, лише іноді «підіймаючись на поверхню» і нагадуючи про свою самостійність. В самому ж мелодичному комплексі рефрену головне місце займає незмінна ритмічна повторюваність як нагадування, з одного боку, про танцювальне походження рондо, з іншого – про весну як найвищу точку колообігу життя.

Цікаво почергово розкрити звукообразність епізодів, які співвідносяться з рефреном, як часткове із загальним. Якщо рефрен – символ неперервності руху життя і його формула «Тук – тук», що не переривається ні на мить, то кожен з епізодів додає до цієї формули якісь своєрідні відтінки. Перший епізод – «Рано-вранці біля дому чути стук важкого лому: – Тук, тук!» – доповнює рефрен смисловим контрапунктом. Другий – на словах «То двірник у теплу пору проганяє зиму з двору. Тук, тук!» – додає ще один ритмічний контрапункт «проганання», активного руху. Нарешті, третій епізод – на словах «Горобець приймає душ, небо дивиться з калюж, із калюж» – вже самим своїм змістом передбачає акомпанемент пташиного щебету. Голоси весни розмаїті і веселі, весняна партитура сповнена різних тембрів і підголосків. Таке трактування природи і птахів складає головний пафос, притаманний українському фольклору, особливо ж призначеному для дітей.

Дуже цікаво вирішена кода. Вона складається з двох частин, перша з яких є завершенням попереднього розвитку, а друга – упередженням наступного, смисловим ауфтактом до підсумування змістовної концепції всієї кантати.

Остання частина, **Постлюдія** («Здрастуй, день на всій землі!») є дуже яскравим завершенням всього багатогранного розвитку кантатного циклу. Згідно з головними засадами драматургії: симетричністю форм, цілісністю і варіантною контрастністю проведення наскрізного лейтінтонаційного комплексу та тяжінням до концентричності, аркоподібних структур більшості частин (недаремно в них таку важливу роль відіграє кода), фінал вбирає в себе всі найважливіші структурно-драматургічні риси і виразові засади (зокрема, нахил до звукообразності та звуконаслідування голосів природи). Він підсумовує весь тематичний матеріал, вдаючись до таких прийомів, як ремінісценції окремих тематичних елементів попередніх частин (наприклад, цілком виразний перегук початкової побудови з Прелюдії і Постлюдії – ще



одне підтвердження пануючого принципу концентричності) та алюзії – саме так можна трактувати нагадування загального настроєвого тону з «Осені» в епізоді перед апофеозом (на розспівуванні «А-а-а-а»). Ці епізоди, що споріднюють фінал з попередніми частинами, варто особливо виразно наголосити у виконанні.

Відповідно до символічних уявлень про сили природи у фольклорних оповідях, піснях та іграх трактовані й голоси природи в Постлюдії: одним із центральних виразових елементів фінального номера виявляється імітація крику півня «Ку-ку-рі-ку!» – пригадаймо, що в давніх віруваннях саме крик півня зупиняв шабаші відьом, сповіщав про прихід сонця і нового дня. Тому подальша фраза – «Здрастуй, сонце!» – спочатку як вигук на інтервалі квінти, а потім – на переінтонованому мотиві дитячої забавлянки (в діапазоні терції) – сприймається як апофеоз сил природи, що кожного року наново бувають, несучи добро і красу.

Символічно, що завершення всієї кантати відбувається на тому ж висхідному поступеновому русі, який закінчував і Прелюдію. Композиторка дає кілька ладових структур у завершенні: серед них – і цілотонова гама, яка за семантикою європейської музики нерідко ставала символом фантастичного казкового світу, і індивідуалізований звукоряд $a - cis - d - es - f - g$, що сприймається вельми барвисто і яскраво. Але всі ці підступи до вершини завершуються і розв'язуються якнайбільш традиційно – у тонічному тризвуку, у досягненні повної рівноваги й гармонії.

Таким чином, кантата Лесі Дичко «Здрастуй, день на всій землі!» є ще одним яскравим підтвердженням плідності світогляду «нової фольклорної хвилі» в аспекті відродження національної ментальності, переосмислення давніх витоків, архетипів звичаєвої традиції народу, цілком вільно і за індивідуальним вибором автора, згідно з його задумом поєднаних з елементами сучасної композиторської техніки, пізнішими інтонаційними смислами, стильовими знаками, жанровими моделями.

АУРА ГОРОДА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ВЛАДИМИРА ПТУШКИНА НА СТИХИ ХАРЬКОВСКИХ ПОЭТОВ

Стаття присвячена камерно-вокальній творчості В. М. Птушкіна у виконавській інтерпретації відомої харківської піаністки та співачки народної артистки України Тетяни Веркіної.

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству В. М. Птушкина в исполнительской интерпретации известной харьковской пианистки и певицы Татьяны Веркиной.

This article is devoted to the performing interpretation of V. M. Ptushkin's vocal works by well-known Kharkiv musician Tatiana Verkina.

Современная гуманитарная наука переживает всплеск исследовательского интереса к городу как феномену истории и культуры. Наиболее пристальное внимание специалистов уделяется таким, например, мегаполисам, как Петербург и Москва. В значительно меньшей мере осмысливается историко-культурная специфика украинских городов, в частности, Киева, Львова, Одессы, а также таких своеобразных регионов, как Крым.

Существующая литература о Харькове довольно обширна. Достаточно подробно описан процесс формирования его культурного ландшафта, определена позиция города в культуре [4; 12]. Но в большинстве случаев на страницах разного рода современных путеводителей и краеведческих работ Харьков предстает словно из окна туристического автобуса. Типичные «экскурсионные» нарративы опираются, как правило, на три составляющие: 350 лет истории, плеяда выдающихся харьковчан (и гостей города) и «двуречье» (украинское и российское), возникшее вследствие пограничного положения Харькова. Обе языковые сферы, создающие культурную среду Харькова, существуют замкнуто, как бы в параллельных пространствах. Харьковскую «языковую ситуацию» предвоенных лет, которую точно определил поэт Борис Слуцкий¹, вполне можно наблюдать и сегодня.

В статье «Харьков как форма духовной жизни» В. Юхт пытается выявить те психологические «скрепы и маркеры», которые позволяют тем, кто живет в Харькове – два, три, десять лет, всю жизнь – ощутить себя харьковчанами: «На давящий груз столетий, на древний “яд отстоянной печали”, некогда вдохновивший Максимилиана Волошина в Париже, харьковчанину пожаловаться трудно. История наша коротка, – пишет В. Юхт. – Степные ветры

¹ «Русский язык (а базар был уверен, / Что он московскому говору верен, / От Украины себя отрезал / И принадлежность к хохлам отрицал), / Русский базара – он странный язык. / Я – до сих пор от него не отвык. / Все, что там елось, пилось, одевалось, / По-украински всегда называлось. / Все, что касалось культуры, науки, / Всякие фигли, и мигли, и штуки – / Это всегда называлось по-русски / С «г» фрикативным в виде нагрузки» [5].

выдувают почву, оголяют корни. Редко можно встретить потомственного харьковчанина, который бы помнил свою родословную дальше третьего поколения. Стоит копнуть – все оказываются приезжими. Харьковчанин – плохой домосед. Ему вечно хочется быть и у себя дома, и, в то же самое время – еще где-нибудь. Такая непоседливость объясняется, должно быть, самым географическим положением города: ночь в поезде – и ты в столице, прежней или нынешней; еще полдня – и на имперской границе. Харьков – перекресток на пути из варяг в греки, из Крыма – в Москву, с Кавказа – в Прибалтику. Не отсюда ли необычная для провинции подвижность? Харьков – перевалка, пересадочный пункт, транзитная станция. Поэтому все у нас побывали, но надолго никто не останавливался. Началось все еще, кажется, с князя Игоря, который где-то здесь прошел на половцев, но города не основал. Если же обратиться к более близкой истории, вспоминаются Бунин и Волошин, Мандельштам и Маяковский... Все заезжали, но никто не задерживался. Задержали одного лишь Хлебникова – на Сабуровой даче, спасая от мобилизации» [11].

Все эти вполне справедливые наблюдения относятся, прежде всего, к реальному предметному уровню. Но Харьков, как и любой город, обладает некими неуловимыми, трудно поддающимися устойчивой концептуализации свойствами, которые хорошо ощущаются, воспринимаются непосредственно, «опытным путем». Свою известную книгу, в которой запечатлеваются эти непосредственные ощущения от пребывания в том или ином городе, П. Вайль называет «Гений места» [3]. Но в данной статье речь идет не о «духе Харькова» и не о параметрах его духовного бытия, без которого онтологическая глубина города не может быть понята. Скорее – это попытка задержаться на поверхности, ухватить мимолетное ощущение *харьковского* как некоего вибрирующего поля отношения к миру, к бытию, к человеку, к себе самому, то есть очертить пунктиром, охарактеризовать ауру города, которая высвобождается в момент обнажения сущности и при ближайшем пристальном рассмотрении рассеивается.

Цель настоящей статьи – попытка увидеть Харьков через творчество его обитателей и ощутить уникальность города, его ауру как «особый хронотоп: странное сплетение места и времени» (В. Беньямин) [2, с. 81].

Аура города, по Ф. Тютчеву, мимолетна: «Только в самые первые минуты ощущается поэтическая сторона всякой местности, <...> показывается вам при нашем прибытии, чтобы приветствовать вас и тотчас же исчезнуть...» [8, с. 336]. Аура города не просто «сопровождает или обрамляет» произведения искусства, в этом месте созданные, но и может активно включаться в них. Не камень, не гранит, а слово и смысл, открытый через интонацию, организуют «тонкое тело» города. Быть может, лишь музыке под

силу в некоторой степени сохранить тонкий сложный аромат конкретной городской культуры, очертить специфический эмоциональный спектр ее ауры.

Можно предположить, что наиболее полно запечатлена аура Харькова в вокальных сочинениях харьковского композитора на стихи харьковских поэтов и в исполнении харьковских музыкантов. Благодатный материал для этого предоставляет камерно-вокальное творчество харьковского композитора Владимира Михайловича Птушкина. В разные годы он обращался к поэзии харьковчан. В 1993 г. гражданского звучания лирика Степана Сапеляка вдохновила композитора на создание вокального цикла «Вірую». На стихи Бориса Чичибабина была создана в 1996 г. шестичастная моносимфония «Исповедь» для голоса, кларнета, виолончели и фортепиано. Четыре лирических монолога Александра Романовского были положены в основу вокального цикла «В тишине вечерней», который впервые прозвучал в 2003 г. (Через два года в своем авторском концерте композитор представил оркестровую версию этого сочинения). Все эти сочинения были написаны для Татьяны Веркиной, которая стала их первой исполнительницей.

Характерно, что ни одно из этих сочинений не содержит словесных описаний городских ландшафтов, узнаваемых локальных примет. В выбранных композитором стихах также нет упоминаний о Харькове или о каком бы то ни было городе вообще. Каждый из поэтов по-разному, в силу особенностей своего дарования, говорит об общих вещах, хотя у каждого есть и стихи, посвященные Харькову. Так, например, уроженец Кременчуга Борис Чичибабин на заре 1960-х писал о Харькове:

«У каждого у города / Свой дух, свое лицо есть.
Наш – славится рекордами, / Работает на совесть.
Огромный он, раскиданный / И Родине известный...
О, сколько ждет нас доброго, / И светлого, и жаркого, –
И это очень здорово, / Что мы с тобой из Харькова!» [10].

Несколько иным видится Харьков А. Романовскому. О своих ощущениях он писал: «Наждачным камнем служит мне среда, она мне кулаками грозно машет!» [6, с. 19].

Наиболее удивительным является отношение к Харькову С. Сапеляка, которому после тюремного заключения запретили селиться на родине в Тернопольской области (согласно предписанию жить в Восточной Украине он выбрал Харьков). Харьковская тема для поэта стала сквозной. В его авторских сборниках встречается и «Величальна Харькову», и «Акафіст до ікони Пресвятої Богородиці з іконостасу Св. Покрови в Харкові», и стихотворения с названием «Бурсацький узвіз», «У 110-ту роковину від дня народження. Елегії до епітафії Гнатові Хоткевичу», и много других. В этих поэтических текстах чаще всего открывается историческая ретроспектива, замешанная на

библейских образах. Украинская поэзия С. Сапеляка представляет собой, так сказать, глубинное зондирование культуры Харькова. Неизменным героем его харьковских стихов является Григорий Сковорода. Также есть у С. Сапеляка и прекрасные строки, запечатлевшие неповторимую ауру Харькова:

«А цвітень цвіт літніє парками, / Мов ніч прощань. Мов ніч купайлова...
Любове, Ладонько, – мій Харкове, / Волошку музики віддай мені...
Віддай мені.../ Зіграй мені...» [7, с. 105].

Однако «волошку харківської музики» В. Птушкин не выращивает на материале подобных стихов. Композитор находит поэтические тексты, в которых запечатлевается особое отношение поэтов к миру, к бытию, к самим себе. Поэзия в каждом вокальном цикле подчинена разным творческим замыслам. В одном случае творческим импульсом послужило желание создать музыкальный мемориал замечательному поэту Б. Чичибабину, найти те самые «пять стихотворений», о которых поэт говорил, что «они в letech переживут истлевшего меня» и прибавить шестое, которое бы прочел «голос поэта из вечности». В другом – лирическом цикле на стихи А. Романовского – побуждением стало желание написать (пользуясь выражением поэта) «обалденно» хорошие песни о «философии бытия» и о «земном и небесном» [6, с. 11]. (Правда, в вокальном тексте слово «обалденные» композитор заменил на «несказанные», видимо, руководствуясь элементарными нормами хорошего вкуса).

В украинском цикле «Вірую» композитора привлекла возможность раскрыть сакральный смысл поэзии С. Сапеляка. В результате возник своеобразный эскиз *Stabat Mater* (хотя композитор предпочел впоследствии на основе этого камерного четырехчастного опуса создать монументальный хоровой Реквием).

В каждом из названных сочинений композитору удалось достигнуть удивительной соразмерности поэзии и музыки. Чичибабинская «моносимфония» строится как шесть ступеней восхождения – это путь («анабазис»), проложенный из глубины отчаяния к раю вечности. Ад сомнений и блужданий воссоздается в первой части цикла («Скорей бы, Господи, скорей, от зла и фальши, от узнаваний и скорбей отплыть подальше...»).

Вторая часть – «На мой порог зима пришла» – знаменует обретение некоей константы. Композитор, вопреки настроению стихов, повествующих о «грусти грешной», пишет прекрасную кантилену, созвучную пушкинскому светлой грусти. Музыка воссоздает мир идеальной романтической любви в символическом Ре-бемоль мажоре и характерном модусе мечтательности и целомудрия. Такова уготованная поэту чаша жизни – её «солнечный стакан».

В третьей части («У явного злодейства счет двойной») словно включаются «апокалипсические часы»: во вступлении мерный отсчет времени

ведется кларнетом («ударяя по клапанам»). Далее метрическое *ostinato* передается виолончели *col legno* и подхватывается фортепиано. На основе сложного сплетения остинатных пластов композитор разворачивает впечатляющую картину *macabre*, в которой убивают не петля, не нож, «а души убивает ложь», превращая людей лишь в «тени тел, припавшие ко лжи».

Четвертая часть моносимфонии «Исповедь» – вальс-экспромт, звуки которого словно рождаются из тишины и молчания. «Доверившись чуду» взаимной любви, сердца наполняются печалью и блаженством: «Мы были когда-то и будем потом, пока не искупим земных прегрешений». В инструментальной постлюдии этой части прочерчивается (в партиях фортепиано, виолончели и кларнета) уходящая ввысь сквозная мелодическая линия, которая, достигнув вершины *es*³, обрывается символически значимой нисходящей ум. 7.

Музыка пятой части («Во имя доброты», *Largo*) погружает слушателя в состояние катарсиса – это «тихая» лирическая кульминация «моносимфонии», сокровенный гимн мечте, олицетворением которой является созданный Данте высокий образ Беатриче. В финале «Исповеди» неожиданное включение документальной записи с голосом отпущенного «из времени в вечность» поэта Б. Чичибабина создает потрясающий эффект достоверности заключительного, исполненного торжественности и пафоса прославления поэзии, искусства, творчества.

В лирических монологах А. Романовского масштаб чувств и переживаний явно иной. «Несказанно хорошие песни» ведают нам о полночных бдениях в тени красавицы Луны, когда, «любви завязывая узел», встречаются двое (1). В них поется об удаче, как звезде, потерянной небом (2), о тишине как рождении истины «в полночный свет рассеянной тоски» (3). Завершается цикл романсом «Где-то в тишине вечерней забренчал гитарный звон» (трудно не вспомнить Аполлона Григорьева – «Две гитары за стеной...»). Но, вопреки настрою поэта, композитор избегает стилизации цыганского надрыва, мастерски имитирует русскую романсовую интонация глинкинской поры.

Вокальный цикл «Вірую» на стихи С. Сапеляка по смыслу также является исповедью. Но это – исповедь человека с перепаханным сознанием, с надорванными сердцем и памятью. Цепь ассоциативных образов подчинена логике выявления глубинного трагизма в мировосприятии украинского народа. В стихах и в музыке выстраивается понстине библейский образ мира, масштабный и величественный. При этом замысел решается не в духе грандиозной эпической фрески, напротив, тон высказывания, как словесного, так и музыкального, обостренно субъективный. Образ народа, далекий от привычных клише как советского, так и диссидентского толка, оживает как существующая в сердце поэта, несущая травматический опыт прошлого *память рода*, хранящаяся в глубинах подсознания человека. В вокальном цикле украинская

ментальность раскрыта в архетипах земли (1 ч. – «Орне поле»), плача-голошения по умершим (2 ч. – «Люде мої»), экзистенциальной вины (3 ч. – «Три камені») и Слова (4 ч. – «Вірую»).

В фортепианном вступлении первой части доминирует фактурный образ бандуры. С удивительной точностью фортепиано уподобляется украинскому народному инструменту, переборы которого вызывают впечатление открытого степного пространства. Если чичибабинские тексты композитор прочитывает как «книжные», «библиотечные» по своей природе, стихи А. Романовского позволяют В. Птушкину «работать» в сфере «интерьерной лирики», то экспрессивная поэзия С. Сапеляка выводит воображение музыканта «на пленэр».

Характерно, что композитор не стремится переключить столь разную поэзию в единую авторскую стилевую систему, но и не бравитует откровенной полистилистикой. Он создает музыкальный ряд, адекватный масштабу и специфике поэтического высказывания, извлекая из недр традиции нужный стилевой и жанровый эквивалент, модель для творческого претворения, соответствующую технику письма. В этой органике оперирования арсеналом музыкальной культуры проявляется то поистине харьковское своеобразие, которым отмечен и исторический архитектурный центр города, эклектичный по своим стилевым параметрам, где находим всё: от барокко – в ментальном плане – стиля авантюры, непостоянства, беспокойства – до модерна – «морского» стиля с доминированием линии волны.

Харьковчанка Татьяна Веркина подбирает свои «музыкально-культурные идентичности» – исполнительские приемы – для каждого вокального цикла. Чичибабинскую лирику исполнительница подает в «мясковско-прокофьевском» ключе, словно выписывая детали камерной симфонии «маслом». В исполнении вокального цикла на стихи А. Романовского доминирует светлая романсово-песенная интонация советской поры, парадоксально смешанная со стилистикой раннеромантической *Lied*, что позволяет передать чистоту и прозрачность акварельного наброска. «Вірую» С. Сапеляка трактуется исполнительницей как экспрессивная графика, в которой сконцентрированы максимальное напряжение и литургическая истовость. В музыке явно проступают жанровые начала библейского псалма в его украинских транскрипциях. Несмотря на яркий контраст и подчас взаимоисключающую стилевую полярность стихов, исполнительнице удастся удивительно тактично, тонко и деликатно нивелировать существующую эклектичность «харьковских текстов», выявить единство звукового спектра всех циклов, наделив их своеобразной, по-глинкински пластичной интонацией, обнаруживающей в творческих продуктах мужской души и интеллекта женскую суть.

В её вокальном интонировании проступает едва уловимая элегическая тональность. Между тем, элегичность – это качество любой ауры. По В. Беньямину, аура всегда возникает на дистанции. Татьяне Веркиной удалось наполнить свое интонирование вокальной музыки на стихи харьковских поэтов остро субъективным, уникальным ощущением «дали». Каким бы близким и «своим» при этом ни казалось то, о чем поётся, все видится как бы в двойной перспективе, словно присутствующее «здесь – сейчас» и существовавшее «когда-то, где-то далеко».

Парадокс ауры как раз и заключается в одновременности ощущения собственной удаленности и близости к объекту наблюдения. Аура замечается в тот момент, когда она исчезает. Поэтому, как справедливо замечает Ф. Р. Анкерсмит, «аура может обрести бытие в качестве фигуры утраты» [1, с. 262]. В ней всегда заложен феномен «прошлости». Именно эта «прошлость» и есть условие существования ауры. Она – как «дождь прошлого в настоящее», узнается, как «забытая часть собственного Я» [1, с. 262].

В исполнении Татьяны Веркиной этот «дождь прошлого» явно насыщается «харьковским колоритом». Возникающий в её трактовке пушкинских вокальных циклов оттенок элегичности является не вообще реакцией на давнее или недавнее минувшее, а фиксирует присущий именно Харькову привкус ушедшего. Столичный рецензент концертного исполнения одного из циклов В. Птушкина, безошибочно реагируя на локальное своеобразие прозвучавшей музыки, назвал свою статью «Харьковские элегии» [9].

Выводы. В камерно-вокальных произведениях В. Птушкина на стихи харьковских поэтов проявились определенные неписанные установления человеческого бытия, свойственные городской культуре Харькова, в частности, эклектичность, неизбывная тяга к высокому и возвышенному («Высокий стиль душе не запретишь» [6, с. 81]). В исполнении сочинений композитора Т. Веркиной открываются спонтанность и непринужденность, присущие дружескому общению, занимающему доминирующую позицию в системе жизненных ценностей города, где принято остерегаться любой фальши в выявлении чувств, ложной патетики, многословности. Особый доверительно-исповедальный тон исполнительницы с характерной для него незаинтересованностью внешними имиджевыми характеристиками, прямоот и открытостью, значимостью внутреннего состояния без явной манифестации собственного Я позволил запечатлеть в интерпретации «харьковских циклов» В. Птушкина ту целомудренность, боязнь быть навязчивым и фальшивым, которые придают неповторимость человеческим взаимоотношениям в Харькове и задают определенный спектр его ауры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт [Текст]: пер. с англ. / Ф. Р. Анкерсмит. — М.: Европа, 2007. — 612 с.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии [Текст]: пер. с нем. С. А. Ромашко // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996. — С. 66—91.
3. Вайль П. Геній места [Текст] / П. Вайль. — М.: КоЛибри, 2006. — 488 с.
4. Крупа Т. Н., Астахова Е. В. Харьков туристический [Текст]: путеводитель-справочник / Т. Н. Крупа, Е. В. Астахова. — Харьков: БиблексTM, 2008. — 176 с.
5. Мельников Р., Цаплин Ю. Северо-восток юго-запада (о современной харьковской литературе) [Электронный ресурс] // НЛО. — 2007. — № 85. — Режим доступа: magazines.ru/nlo/2007/85me20.html
6. Романовский А. Г. Избранное [Текст]: сборник стихотворений / А. Г. Романовский. — М.: Изд. дом «Российский писатель», 2005. — 392 с.
7. Сапеляк С. Є. Страсті по любові [Текст]: Поезії / С. Є. Сапеляк. — Харків: Майдан, 2000. — 132 с.
8. Тютчев Ф. И. Сочинения [Текст]: в 2-х тт. — Т. 2. / Ф. И. Тютчев — М.: Худож. литература, 1984. — 455 с.
9. Черкашина М. Р. Харьковские элегии Бориса Чичибабина [Текст] / М. Р. Черкашина // Зеркало недели. — 1998. — 6 июня.
10. Чичибабин Б. «Добро, мой город, жизнь моя!» [Текст] / Б. Чичибабин // Нова демократія. — 2009. — № 4. — 30 січня.
11. Юхт В. Харьков как форма духовной жизни. Памяти Б. Чичибабина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kharkov.vbelous.net/khspirit.htm>
12. Kharkiv: Visitor's Guide [Text]. — Kharkiv: Golden Pages, 2009. — 176 p.

УДК 78.087.68(477)“312”

Ірина Романюк

ХОРОВА СИМФОНІЯ О. ЩЕТИНСЬКОГО «УЗНАЙ СЕБЕ» ЯК УВІРАЗНЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Перший досвід аналізу художньої концепції маловивченого твору О. Щетинського з позиції філософсько-онтологічного та музично-семіотичного підходів.

Первый опыт анализа художественной концепции малоизученного произведения А. Щетинского с позиции философско-онтологического и музыкально-семиотического подходов.

First attempt of analysis of the artistic conception on newest and little known composition by A. Shchetynsky from standpoint of philosophical-ontological and musically-semiotics approaches.

*Картина світу, сутнісно усвідомлена, це – не картина,
що зображує світ, а світ, усвідомлений як картина.*

М. Хайдепер

На межі II–III тисячоліть при дослідженні ціннісної семантики національної української картини світу як проблеми сучасного когнітивного

музикознавства доцільним є звернення до знакових творів доби музичного постмодернізму. І саме таким твором постає Симфонія для мішаного хору а cappella «Узнай себе» О. Щетинського на слова Г. Сковороди та з інших джерел (2003)¹.

Метою даної статті є обґрунтування концепції твору як увиразнення національної української картини світу на методологічних рівнях (філософського, культурологічного, музично-семіотичного) її моделювання.

Симфонія О. Щетинського «Узнай себе» є свого роду музичним трактатом за Г. Сковородою. Його ідея – відтворення світоглядної системи мислення Г. Сковороди не як ілюстративності музики «до тексту», а через показ внутрішньої експресії його філософського вчення.

Хорова симфонія як свідомий авторський вибір жанрового імені твору здатна найповніше втілити всеосяжність Г. Сковороди-філософа, «увиразнити у всій багатоманітності картину світу» (з інтерв'ю автора з О. Щетинським). Запропонований ціннісний аналіз твору є тому підтвердженням, оскільки саме жанр симфонії уможливує втілення складної музично-філософської концепції, яка передбачає метафізику людського буття у всій його різноманітності, глибині, духовному сходженні до переображення.

Жанр хорової симфонії є увиразненням національної української картини світу. З цього приводу доречно нагадати, що протягом усього розвитку національної професійної музичної культури XVII – XIX ст. (окрім періоду «перерваної традиції» у XX ст.) найповнішим репрезентантом духовної традиції залишався хоровий концерт. Ця жанрово-стилістична модель була виявом глибинних ознак національної ментальності. Завдяки унікальній художній концепції твору О. Щетинського сучасний слухач усвідомлює спадкоємність духовної традиції: від хорового концерту барокової доби до хорової симфонії доби постмодернізму.

І. Філософсько-онтологічний рівень. Драматургію твору як цілого представлено полярними планами. Перший (онтологічний) – відкриває музичний сюжет твору і має етичну спрямованість (оскільки є духовною першо-причиною Буття). Він утворює багатовимірний світ через онтологічну дистанцію «Бог – людина» (умовно *Logos-homo*).

Вербальну основу Симфонії О. Щетинського становить поєднання кількох джерел. Стрижнем вербального пласта є діалоги Г. Сковороди (із філософського прозового доробку), до яких додаються цитати давньогрецьких філософів Платона, Сенеки та поета Горация, на які посилається Г. Сковорода у своїх вправах. Крім того, у Симфонії композитор використовує цитати з Біблії, Константинопольського Символу Віри, фрагмент із

¹ Прем'єра твору відбулась 2006 р. на Четвертому фестивалі сучасної духовної музики в Ужгороді у виконанні Ужгородського камерного хору *Cantus* (диригент Е. Сокач).

православної Літургії, вибудовуючи багатоплановий, насичений вербальний текст. Додаткового колористичного забарвлення надає збережена мова оригіналу обраних цитат, в якій поліфонічно переплетені латина, староукраїнська книжна, старослов'янська та давньогрецька мови.

Г. Сковорода як «любитель Священної Біблії» [3, с. 61], якому також були духовно близькі вчення Платона, Сенеки, зважаючи на їх глибинне етичне підґрунтя, у розвиток їх засадничих положень уклад власну філософську систему. Тому у концепції «Узнай себе» О. Щетинського людина виступає як суб'єкт пізнання (людина внутрішня).

Пізнати себе – означає з'ясувати свою внутрішню сутність. Каліст (Уер), єпископ Діоклійський, додає: «Бути людиною – значить бути діалогічним» [2, с. 114]. Самоусвідомлення приводить до духовного прозіння, яке здійснюється *лише* за умови осяяння Богом нашого пізнання – по Благодаті [1, с. 130]. Множинність шляхів Богопізнання має призвести до оновлення – до «радості серця»², до щастя в Істині. Так народжується **онтодіалог**: пізнання в собі «внутрішньої людини» переображує людську відособленість (спрямованість на самого себе) на соборність, а міжлюдський «горизонтальний» діалог – на Богоспілкування (або «вертикальний діалог», за визначенням В. Даренського [2, с. 116]).

Інший план, протиставлений онтологічному, розкриває світ зла – *анти*-світ, що з'являється короткочасно у розробці: це «джерело безбожництва й руїни сердечного міста». В обраних О. Щетинським текстових уривках висвітлено ключові ідеї філософського вчення Г. Сковороди, серед яких і «першість духу над матерією, духовного буття над грубими, “речовинними” стихіями» [10, с. 3]. Філософ засуджує гордість, лукавство, марнотратство, жадобу багатства та влади, в яких бачить джерело існуючого в світі зла. Звідси антисвіт – це показ того, хто не визнає, що в основі всього лежить духовна першопричина. В етичному плані це – світ гріха, який не від Бога, а від людей. Отже, програмна установка «узнай себе» пов'язана з етично спрямованою проблематикою. Її слід розуміти як риторичне запитання, яке лежить у площині філософсько-онтологічного виміру картини світу в цілому: *як людині вижити в світі зла?* Як досягти внутрішньої гармонії, незважаючи на дисгармонійність обставин навколишнього життя? Відповіддю буде ціннісно-семантичний рівень аналізу музичного втілення філософської ідеї Г. Сковороди.

II. Художньо-методологічний рівень. Перший, онтологічний план представлений сферами Божественного Логоса і внутрішньої людини. Цей часопростір твору втілено жанрово-стилістичними моделями музичної

² Тут і надалі цитати подаються з тексту Симфонії, який для більшої зручності адаптовано сучасною українською мовою і запропоновано у партитурі разом із текстом мовою оригіналу (детальніші відомості про запозичені джерела перекладу див. у передмові до партитури) [10, с. 4–9].

культури християнського світу. Так, знакова система візантійського, пізнішого григоріанського співу та православної Літургії як сигніфікатів молитовного співу відтворює сферу Божественного Логоса.

Світ внутрішньої людини увиразнений іншими жанрово-стилістичними моделями відповідно до поетики текстового ряду та історико-культурної пам'яті (український партесний спів та бароковий духовний концерт; духовна псалма³).

На відміну від світу людини, із притаманним їй національно визначеним мовленнєвим тезаурусом, музична семантика *антисвіту* представлена його відсутністю, де, натомість, панують безликість, штучність та холод механістичного руху, втіленого маркатними синкопованими ритмами, гостро дисонантними гармоніями, сонористичним вираженням.

У творі чітко простежується дія кількох складних стилістичних знаків, які, апелюючи до асоціативно-слухової пам'яті, моделюють різні «змістовні поля» (за С. Тишком) [6, с. 6—7]. Зауважимо, що композитор наполягає на принциповому ставленні до них як до «власного» матеріалу: елементи різних історико-художніх стилів вільно вилучаються, взаємодіють і накладаються один на одного. В свою чергу, такий підхід уможливорює витворення несподіваних парадоксальних сполучень з іншим смисловим навантаженням.

Отже, взаємодія в одному музичному творі багатоманітних жанрово-стилістичних моделей як семантично означених змістовних полів вказує на головний принцип музичного мислення – моделювання, що призводить до нової якості смислоутворення – *інтертекстуальності*. На нашу думку, саме інтертекстуальність лежить в основі хорової симфонії О. Щетинського і є стильовою ознакою музичного постмодернізму (хоча автор визначає цю ментальну рису свого твору іншим поняттям – «метастиль» [10, с. 3]).

У композиційному вирішенні Симфонія втілена в сонатній формі, але не в звичній якості інструментальної драми. З одного боку, композитор використав тричастинність сонатної форми-схеми; з іншого – конкретне «наповнення» цієї схеми, основане на глибокому філософсько-етичному підґрунті, наділене достеменно симфонічним масштабом за типом філософського трактату. Передусім такою постає сонатність, що «перетворюється» на симфонізм. За визначенням О. Щетинського, це «одночастинна композиція, що має певні

³ Мається на увазі духовна псалма «Всякому городу нрав і права». З приводу відмінних позицій визначення жанру цього твору порівняймо: за Л. Корній, це – «сатирична пісня-романс літературного походження» [4, с. 118—119]; за Л. Ушкаловим – «псалма», «метафізична поезія», яка є «чи не найліпша в українській метафізичній ліриці доби бароко набожна пісня про світове «різнопуття»» [7, с. 3, 10]. Варто нагадати, що ця псалма як складова репертуару була також поширеною серед козарів – носіїв української національної духовної традиції з її яскраво вираженими ознаками християнського проповідництва безпосередньо в побуті. У поданих визначеннях зафіксовано протиріччя між світським та духовним розумінням наукових дефініцій жанру «Всякому городу нрав і права». Ми орієнтуємось на першорядність його духовного змісту.

ознаки сонатної форми» [10, с. 3]. Отже, самотність втілення сонатної композиції зумовлена не лише філософсько-етичним навантаженням, але й специфікою жанрового вирішення твору (хорова Симфонія).

III. Музично-структурний рівень. Розглянемо логіку одночастинної композиції Симфонії та характер її драматургічних процесів, які розкривають ціннісно-семантичну обумовленість художньої концепції твору.

Сонатна експозиція представлена не однією семантичною парою (основний конфлікт головної і побічної партій), а ускладнена багатьма семантичними опозиціями. Про це свідчить, насамперед, багатотемна диспозиція головної партії. Унаочнимо, яким чином втілено ієрархічну двоплановість драматургії на схемі.

<i>Logos</i>	<i>homo</i>
I розділ (стилістика давньогрецького співу) давньогрецька мова	
	II розділ (стилістика партесного співу) староукраїнська мова
III розділ (стилістика григоріанського хоралу) латина	
	IV розділ (стилістика партесного співу) староукраїнська мова
V розділ (стилістика православної Літургії) церковнослов'янська мова	
VI розділ <i>solo</i> тенора – прототип церковної декламації елемент давньогрецького співу	

Розпочинається головна партія темою Буття (I розділ), яка є ключовим смислообразом загальної концепції твору. За жанром – це молитовний спів, що зображає первинне джерело життя, пов'язане з ключовим символом «Вірую» через цитування фрагменту Символу Віри давньогрецькою мовою.

Виявимо, які саме історико-художні знаки християнського світосприйняття та в якій послідовності репрезентують онтологічний план драматургії твору.

Прообразом теми Буття є візантійський спів: теноровий унісон на фоні ісона (партія басів). Жанрово-стилістичне моделювання літургійного співу обумовлює виклад теми чоловічим складом хору на тихій звучності. В якості ісона виступає устій «*ф*»-«*е*». Унісонне тенорове позначене *нелінійним*

часопростором – плавним і стриманим мелодичним рухом, позбавленим цілеспрямованості, в якому кожен тон, «перетікаючи» з одного в інший, набуває надзвичайної вагомості. У ритмічному відношенні, за відсутності безпосередньої повторюваності та симетрії ритмоформул, наслідуються безтактове письмо (при фактичному тактометричному принципі), де домінуючою формою організації цілого виступає принцип «мономірності» (за В. Холоповою) [8, с. 44]. Нерегулярність як провідний принцип монодії визначає виключно словесну природу організації композиційної цілісності – єдність слова і музики. У псалмодійному розспіві засобами ритмічної аперіодичності при внутрішній розміреності, плавній поступальності і повторюваності мало змінюваних інтонаційних зворотів втілено словесну (не віршовану) основу молитви.

Тема Буття складається з п'ятих сегментів (структурно цілісних музично-інтонаційних зворотів), які чітко співпадають із п'ятьма ключовими словами з тексту Символу Віри: «неподільний, єдиний, незмінний, незнищений, невід'ємний». Тема розвивається за рахунок поступового мелодичного і ритмічного збагачення, розгортання початкового тематичного ядра, у послідовності його мікро-варіантів на фоні первня-ісона.

Панівним є секундово-терцієвий рух як ознака неспішності розгортання. При структурному поділі на п'ять сегментів, відмежованих виразовими паузами, і варіантному розвитку, що в цілому мають сприяти відчуттю дробленості на окремі елементи, тема, однак, є неділимою завдяки фактичному її інтонаційному «проростанню» з початкового ядра і фундуєчій ролі ісона, більше – завдяки однозначності змістовного поля, який асоціативно апелює до стилістики монодичного співу.

Тема Буття увиразнює піднесений стан молитовного передстояння, втілений через каліфонний стиль. Її змістовне поле характеризують такі ознаки, як стриманість, аскетизм, зосередженість, самозаглиблення, відстороненість від суєтності з особливим відчуттям призупинення плину часу, його відсутності, позачасовим виміром (духовний космос).

Темою Буття ознаменовано ключові драматургічні «злами» у загальній концепції твору (у цілісному вигляді, або через дію її окремого знака – ісона). Як цілісний темообраз вона з'являється у творі кілька разів із усталеною основою вербального тексту – цитатою з Символу Віри давньогрецькою мовою. Крім того, у творі зустрічається дія її окремого мовленнєвого елементу – ісона – у поєднанні з іншим тематичним матеріалом, на інших словах, що в свою чергу не заважає слухачькому сприйняттю вирізнити знаки-символи онтологічного плану.

II розділ головної партії (щ. 20-41) пов'язаний із показом людини, яка знаходиться в пошуку себе та Істини («Залишся ж, сонце і місяцю!»).

На драматургічному рівні це виявляється у кенотичному віддзеркаленні: Божественний Логос – світ внутрішньої людини. Якщо молитовний стан основної теми втілений через каллофонний стиль, то подальший розвиток головної партії (II розділ) призводить до жанрової модуляції: унісон на фоні ісона (знак візантійської культури) змінюється на партесний стиль (знак вітчизняного хорового співу). У композиційному вирішенні ці розділи не є контрастно протиставленими один одному, пов'язуючись між собою плавним «накладенням» ісона на *solo* сопрано, яке є витоком образного світу внутрішньої людини.

Однак зміна запозичених жанрово-стилістичних моделей виявляє очевидну їх поляризацію. Так, монодичний (однорідний за складом) спів змінюється багатоголоссям цілком іншої природи. В його основі – диференціація співоцького складу. На противагу монодії такий тип багатоголосся репрезентує інший підхід до ролі окремого виконавця. Якщо в монодичному співі кожен виконавець є одиницею соборного співу, то в партесному співі він може бути виокремленим з поміж усього складу як *solist* – носій самодостатньої лінії музичної експресії. І саме поява *solo* після монотембрового *tutti* яскраво свідчить про жанрово-стилістичну «модуляцію».

Розглянемо детальніше змістовне поле партесного співу. Його побудова заснована на послідовному чергуванні *solitutti* із чіткою кадансовою системою. Увесь розвиток спрямовано до кульмінації. Вона досягається як на рівні поступового збільшення динамічної шкали ($p - mp - mf - f$), так і за рахунок фактурного *crescendo* – поступового розростання/ущільнення солюючих епізодів на відстані (перше проведення – *solo* сопрано, друге – *solo* альт, всі подальші – *solit* сопрано + альт + тенор).

Хор як носій соборного світосприйняття щоразу повторює, утверджуючи, звернення окремих носіїв (*solit* сопрано; альт; сопрано-альта-тенора). У туттійних епізодах спостерігається своя лінія розвитку: від витриманого акордового складу до багатоголосся лінійної природи, яке, суміщаючись із підголосково-імітаційним розвитком солюючих голосів, приводить до кульмінації (на словах «Сотворимо день веселіший! Хай буде світло! І це було світло»).

На рівні цілісної музичної драматургії відмінності жанрово-стилістичних вирішень сприймаються через семантичні опозиції (*Logos – homo*): континуальність моделювання візантійського співу протиставляється дискретності, динамізуючому розвитку з досягненням кульмінації; монодичний склад протиставлено гармонічному; монодію змінює перемінне співставлення *solitutti*; у тембральному вирішенні чоловічий склад хору (монотембровість) збагачується введенням жіночих голосів (мішаний склад).

Схема II розділу головної партії

	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>
S.	<i>solo</i> Залишся ж, сонце і місяцю!				<i>solo</i> Прости, західне сонце!		<i>solo</i> Ми сотвори- мо краще світло.		<i>solo</i> Сотворимо день веселіший!	<i>tutti</i> Сотворимо день веселіший!
A.		<i>tutti</i> Залишся ж, сонце і місяцю!	<i>solo</i> Прощай, вогненна безодне!	<i>tutti</i> Прощай, вогнен- на безодне!	<i>solo</i> Прости, західне сонце!	<i>tutti</i> Прости, західне сонце!	<i>solo</i> Ми сотворимо краще світло.	<i>tutti</i> Ми сотво- римо краще світло.	<i>solo</i> Сотворимо день веселіший!	Хай буде світло! І це було світло.
T.					<i>solo</i> Прости, західне сонце!		<i>solo</i> Ми сотво- римо краще світло.		<i>solo</i> Сотворимо день веселіший!	
B.										

piano poco espr.

mp

mf

forte

Відобразимо вищезазначені опозиції музичного мислення на схемі:

	<i>Logos</i>	<i>homo</i>
часопростір	позачасовий вимір нескінченність; Вічність	причинно-наслідкова логіка розвитку; плинність часу
тип розгортання	континуальність	дискретність
спосіб організації цілого	монодичний склад	гармонічний склад
принцип мислення	монодія	чергування <i>solī</i> – <i>tutti</i>
склад хору	монотембровий	мішаний

Схема унаочнює двоплановість музичної драматургії, заявлену на початку твору, яка в подальшому розвитку буде збагачуватись іншими історико-художніми знаками християнського світосприйняття.

Наступний III розділ (щ. 42-54) – «На недоступному місці стоїть дух, позбавлений всього зовнішнього» (переклад з латини). Тут цитується фрагмент із листів Сенеки, на який посилається Г. Сковорода в одному із своїх діалогів. Стилістичним знаком цього розділу як втілення *Logos*'а є григоріанський хорал

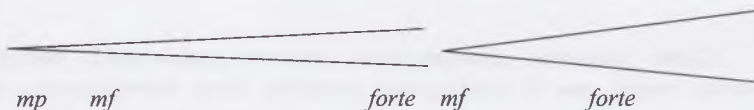
у переосмисленому вигляді: на зміну багатоголосного повнозвучного звучання хору після кульмінації знову повертається монотембровість чоловічого складу.

Якщо на початку твору, в темі Буття ісон був органічною складовою візантійського співу, то у цьому розділі він сприймається як окремо взятий елемент («робочий матеріал»), який підлягає комбінуванню і привнесенню в інший історико-стильовий контекст. Отже, елемент візантійського співу (ісон на тоні «dis») тепер сполучається з мелодичною лінією, змістовним полем якої є узагальнена стилістика григоріаніки: плавний мелодичний рух, стрибки із заповненнями, оспівування терцій. На хвилі динамічного крещендо ісон поступово зникає, і одноголосся в партії басів розгалужується на поліфонічне двоголосся. Отже, музична семантика образної сфери *Logos*'а у цьому розділі втілена стилістичними знаками молитовного співу різних культурно-історичних епох.

Партія альтів (на словах «Є ж три світи») на тлі попереднього фактурного відгомону знаменує початок IV розділу головної партії (цц. 54-95). Ця тема належить драматургічній сфері *homo*, теж увиразненої партесним співом (однак із більшою насиченістю імітаційного розвитку як в солюючих, так і туттійних епізодах цього розділу; неабияка роль імітаційності виявляє лінійну природу багатоголосся).

Попри спорідненість із II розділом, цей розділ позначено дещо іншим композиційним вирішенням: діє інший принцип чергування груп хору. Розділ починається і завершується туттійними епізодами, які його обрамлюють. Усередині – послідовне чергування груп. Хор не дублює окремі репліки солюючих груп, як у II розділі.

Soprani -Alti	«Є ж три світи. Перший всезагальний і світ населений, де живе все народжене. Він складений із незліченних світ-світів і є великий світ.	Інші два суть часткові й малі світи.	Перший – мікрокосм, тобто світик, малий світ або людина.	Другий символічний, тобто Біблія.	У населеному будь-якому світі сонце є око його,	і око це є сонце.	Хай стане сонце та місяць. Хай стане і утвердиться! Хай світить навіки віків! І це стало сонце і місяць. Новий місяць і сонце. Від Бога божественне».
Tenori -Bassi							



Крім того, очевидною є функція кульмінації в підкресленні важливих смислових концептів: спочатку у чоловічої групи хору на розспіві «Біблія»; далі загальна кульмінація на словах «Хай стане сонце та місяць...». Тематична подібність мелодичного розспіву на заключних словах кульмінації «від Бога

божественне» проявиться в розробці (див. розспів слова «форма», цц. 336-340), що дозволить виявити концептуальні смислові паралелі та аналогії. Припадання кульмінації на значимо-смислових концептах текстового першоджерела підтверджує тезу композитора: «В основі твору – не ілюстрація, а показ експресії філософії Г. Сковороди» (з інтерв'ю). У загальній концепції твору смисл тези «**від Бога божественне**» тлумачиться як соборне прагнення людини до переображення як мети, як її теозису.

У розділ є кульмінацією всієї головної партії. Жанровим прототипом виступає (вперше в контексті твору) православна Літургія: «Слава во вишніх Богу і на землі мир, в людях благовоління» (цц. 95-109). Тематичним зерном цієї «літургійної» теми, що з'являється після кадансу на кластері (*d-e-f-g-a-c*), є заключне *tutti* з II розділу⁴.

На хвилі динамічного підйому та фактурного *tutti* народжується кульмінація. Її ознаками є: 1) триетапне проведення однієї теми з динамічним протиставленням *forte* – *piano* – *forte*; 2) ладове «мерехтіння» *dur* – *moll* – *dur*; 3) виклад вершинного проведення теми на найвищому теситурному рівні та в композиційно-синтаксичному збільшенні (4 + 4 + 7).

На досягнутій кульмінаційній висоті розпочинається VI розділ, яким завершується головна партія. В контексті розвитку сюжетної драматургії твору він несе в собі важливе смислове навантаження, пов'язане із цитуванням Г. Сковородою Платона: «Іздогадався древній Платон, коли сказав: “Бог землемірить”» (див.: цц. 110-121). Тобто йдеться про роль Платона як *передвісника християнського світовідчуття*, який у своїй філософській системі втілює передчуття несотворенної природи тварного світу і містичне бачення надчуттєвого світу, що спирається не лише на інтелект. Власне Г. Сковорода назвав Платона «боговидцем» і наділив епітетом «божественного» [3, с. 43].

Отже, заключний VI розділ є втіленням *Logos*'а як сфери онтологічного плану: на ісон як семантичний знак візантійського співу (із текстовим розспівом «Незмінний» із Символу Віри) тепер накладається *solo* тенора як знак традиції церковної декламації. Зважаючи на похідність даного розділу з теми Буття, також представлені чоловічим складом хору, вибудовується тематична арка початку і завершення диспозиції головної партії (із динамічними відмінностями *piano-forte*, зумовленими функціональним розвитком). Побіжно зазначимо, що прослідковується інтонаційна спорідненість *solo* тенора з VI розділу та *solo* сопрано з II розділу, яку можна тлумачити як ознаку передчуття єдності Бога і людини (*Logos* – *homo*), виявлену на мовленнєвому рівні.

⁴ Така тематична похідність свідчить про органічну спільність (поки неявну) двох сфер онтологічного плану – *Logos*'а і *homo*.

Ісон (на розспіві «Незмінний») та *solo* тенора із кількараровим ствердженням «Бог землемірять» об'єднуються у двоголосся строгого письма. Ці два стилістичних знака звучать за типом тематичного контрапункту, посиленого викладом їх різними мовами (ісон – давньогрецькою, паралельно з давньоукраїнською у *solo* тенора). Таке поєднання додає новій якості смислоутворення – інтертекстуальності. До речі, аналогічний принцип буде застосовано композитором і в подальшому (див. цц. 456-465 і цц. 476-502 – тема «Всякому городу нрав і права»).

Дійсно, тематичний контрапункт осмислюється на драматургічному рівні як інтертекстуальність. За жанровою семантикою ісон є знаком молитви, який об'єднується з декламацією тенора як уособленого людського розуму (цитування Платона). Таке об'єднання *соборного звернення і людського самотвердження* свідчить про смислове співпадіння, збіг у точці перетину на шляхах пошуків Істини. Отже, особистісне відкриття ототожнюється з християнськими основами неминущості, втіленими в Символі Віри.

Таким є завершення диспозиції головної партії, улаштування якої підпорядковано тематичній цілісності та стрункості. В контексті драматургії всього твору цей розділ є знаковим, оскільки саме тут вперше втілено ідею об'єднання сфер Божественного Логоса і внутрішньої людини, як на смислового, так і на мовленнєвого рівнях.

Побічна партія розкриває світ людини, яка знаходиться у пошуку самої себе. Сфера побічної партії ознаменована появою нової теми – «Пастирі милі» (цц. 122-183). Її текстовим підґрунтям є віршована «Піснь Рождеству Христову, о нищете́ Его» з притчі Г. Сковороди «Убогий жайворонок». Змістом цієї пісні є свідчення пастирів про народження Сина Божого, Владики всіх людей, який не розкошами і багатствами оточений, як належить Царському Дитяті, а сповитий в простоті й зовнішній убогості.

Мораль цієї пісні⁵ – похвала вдячності, святої нужденності, вміння задовольнятися малим. Найбільший скарб – дар небесний – не в зовнішній, мирській красі, він таїться всередині нас і є ознакою внутрішнього багатства: «Се бо нището святая! / Извнѣ яра, внутр златая, / Во мирной душѣ» [5, с. 296-298].

У Симфонії О. Щетинського тема побічної партії вирішена в кантовій стилістиці, де збереженою залишається діалогічність віршованого першоджерела (запитання – відповідь), яка втілена в опорі на строфічність завдяки чергуванню окремих груп хору (*tutti* – альти, тенори, баси; *solі* – сопрано, альти).

⁵ Як з'ясував В. Перетц, ця пісня Сковороди є прототипом відомої в Україні польської різдвяної вірші з досить подібним текстом (примітка Л. Ушкалова [5, с. 379]).

експозиційність		розробковість	
<i>tutti</i>	Пастирі милі, Де ви були нині? Де ви бували? Що ви видали?	Яке ж усюди несете чудо? І нам прокажіть Благовістіть.	Які ж палати Має отее, Ах, всебла- женне, Дитя Царськеє?
<i>solī</i>	Із Вифлсема дорога єдина З міста знищеного Та нині блаженного.	Бачили ми рождение Дитя святе, блаженне, Владику всім нам.	Вертеп вибив під скалою, І то простою рукою, Це Його налац.

piano dolce espressivo

<mf f-mp-f

Таким чином, композитор знаходить адекватну форму висловлення «різдвяної вірші» (див. попередню сноску), спираючись на бароковий кантовий стиль. Типовими є: м'якість і стриманість викладу (*piano dolce espressivo*), кантовість, що вибудовує прозоре триголосся, збагачене гармонічними затриманнями і плавним голосоведенням в кожному з голосів; строфічна форма з дотриманою кадансовою системою, опора на тональну гармонію (*fis-moll*); чітка структурованість тематизму – весь розвиток постає із початкового мотиву кожної наступної строфи шляхом її варіювання.

Розвиваючий розділ теми побічної партії (ц. 184, «О нуждо. Благая, святая!») викликає асоціації з розробкою духовного хорового концерту. Побудований на мотивному ви členенні тематизму побічної партії, він вказує на очевидну її похідність. Супречення експозиційності та розробковості (в межах єдиної сфери побічної партії) свідчить про симфонічний тип мислення. Замість строфічності канту – імітаційний безперервний розвиток; чергування окремих груп змінюється *tutti* хору. Замість стриманої плавності – енергійна моторика (*piu energico*) із акцентуванням окремих слів – «Блаженна», «Святая» (у партії нижніх голосів, підкреслених короткими мотивами на фоні безперервного розвитку верхніх голосів).

Відтінення довершеної простоти кантової теми «Пастирі милі» розробковістю виявляє і підкреслює закладену в ній смислову настанову: «О нуждо! Благая, святая! / Відчини нам двері твого раю. / О нуждо! О дарє небесний!».

Зміна функції увиразнює мораль: попри зовнішній контраст викладу експозиції та розвитку кантової теми побічної партії слід вбачати їх смислову єдність.

Подальший розвиток побічної партії виявляє інший вектор показу стану *homo*: після славильного висловлення – показ слабкості людської природи, яка

погрузла в скороминущих «цінностях» цього світу, задовольняючи тілесні потреби, занедбавши духовні⁶.

Розвиток побічної партії приводить до смислової кульмінації на словах: «Блажен муж, що в премудрості помре і в розумі своєму навчається святині»⁷, (ц. 237). Стилистичним знаком виступає православний Літургійний спів (*ff, tutti*) як символ торжества Істини, вибудовуючи тематичну арку до головної партії (V розділ). Отже, саме стилістика православного Літургійного співу знаменує найвищу кульмінаційну точку на рівні як головної, так і побічної партій.

Завершується експозиція поступовим призупиненням розвитку, динамічним *diminuendo*. Завершальним акцентом є епізод, пов'язаний із зміною акордового складу на поліфонічну імітаційність, що складається з повторення мелодичного розспівування на *forte espressivo* у всіх голосах на словах «Дбаю про те, щоб щасливо померти» (переклад з латини)⁸.

Завершується експозиція кластером (*h-c-cis-e-f*), вибудованим гармонічним об'єднанням (педаллю) лінійного руху голосів. Такий сонористичний ефект сприймається як вихід у простір, «розчинення» у просторі, зупинка часу. Інакше кажучи, в контексті всього твору сонористичне звучання додає незвичного колориту, а також відчуття незавершеності, як така зупинка, що обіцяє подальшу дію.

З одного боку, в цьому розділі поєднуються риси побічної і заключної партії, а тематична арка з відповідною темою головної партії (V розділ); з іншого – дозволяють визначити в цілому його як такий, що містить у собі функцію *confirmatio* – заключного етапу диспозиції, побудованого на тематизмі головної партії. Однак це не звичайна реприза елементів головної партії, а певна віха тематичного процесу форми – *confirmatio*, яка несе у собі функцію утвердження характеру головної партії уже на етапі розвитку побічної партії (за В. Холодовою [9, с. 11]).

Отже, розвиток побічної партії виявляє драматургічну модуляцію образних сфер Симфонії: *homo* → *Logos*. На рівні багатоскладової експозиції проявляється єдиний правиток всієї драматургії – Божественний Логос, його першорядність. *Звідси* – в експозиції твору закладено такий тип розвитку, який буде спроектовано на рівень цілого, але значно ускладнений, з досягненням якісно іншої висоти драматургічного процесу: від теми Буття до репризи-коди.

⁶ «О батьку мій! Важко вирвати серце із клейкої стихійної грізї... Не будь душе моя, із числа тих, котрі речовину вважають істиною. Вони не визнають естества Божого. Віднімають силу і честь, буття й славу від нематеріального й благого духа, а замість нього дають мертвим і грубим стихіям. Та нечестиву їх думку правда Божа на діло наставляє» (Г. Сковорода. «Діалог. Назва його – потопл зміїний») [10, с. 7].

⁷ Із Біблії.

⁸ Із Біблії та за Горациєм.

Ідея першого етапу **розробки** – показ складності людських шляхів у пошуку Істини із ключовим запитанням «Що є Істина?». Показово, що цей рефлексійний запит повторюватиметься тричі підряд різними мовами (староукраїнською книжною, грецькою та латиною) у смисловій кульмінації не лише розробки, а й всього твору.

Розпочинається розробка показом антисвіту, світу без-Божного, де править людська нищість («Ці батьковбивці і сліпці...», цц. 263-294). Тематизм антисвіту представлено як безупинність механістичного руху голосів у поєднанні з відокремленими вербальними рядами, що не співпадають; остинатність у поєднанні з маркатністю окремих мотивів; ямбічність – із частими «розриваючими» паузами; сонористичні кластери, вибудовані за принципом *stretto*; ритмічна вибагливість кожного з голосів, які, поєднуючись разом, витворюють химерні переплетіння та «хворобливість» пульсації, тяжіючи до метроритмічної руйнації. Усіма засобами музичної виразності змальовано хаос. Механістичний рух призводить до динамічної кульмінації на словах: «Це джерело безбожництва й руїни сердечного міста. Ця повзуча й поїдаюча землю нищість, приліпившись до мулу, стала й сама болотом і порохом, який підняв вихор»⁹.

Наступна хвиля розвитку (цц. 295-315 «Всі три світи...») побудована на мотивному ви členенні тематизму IV розділу головної партії. Крім тематичної похідності, спільною є і фактурна подібність (чергування різних груп хору – чоловічий склад, *tutti* хору). Органічну єдність і наскрізну лінію розвитку цих розділів потверджує і їх смислова першооснова. Якщо в експозиції головної партії (IV розділ) у сюжеті розкриваються ключові засади філософського вчення Г. Сковороди (поділ на три світи – макрокосм, мікркосм, символічний світ Біблії), то цей розділ розробки продовжує їх означення з більшою конкретизацією та порівнянням із вченням Платона (про дві сутності, які властиві трьом світам: матерію і форму, яка у Платона називаються ідеєю). Смислове навантаження цього розробкового розділу, закладене в тексті (уришок із діалогу Г. Сковороди), є таким: матерія ототожнюється з плоттю, тварним, людським началом; форма – із духом, Божественним.

Процес зміни розвиваючого тематичного матеріалу відзначають каданси. Так, синтаксично наступна хвиля розвитку (цц. 316-340), відмежована чітким автентичним кадансом (ц. 315). Розвиток усередині цього фрагмента представлено різними тематично-похідними епізодами – із чергуваннями різних складів хору (*solі* жіночих голосів, чоловічий склад, *tutti*), контрастними перемінами динамічної шкали:

⁹ Г. Сковорода. «Діалог. Назва його – потоп зміний».

<i>a</i>		<i>b</i>		<i>a1</i>		<i>b1</i>	<i>c</i>
цц. 316	- 323	324 - 326	326	- 332	332 - 336	— 340	
<i>f</i>		<i>p</i>	<i>mf</i>		<i>p</i>	<i>f</i>	

Увесь попередній розвиток приводить до юбіляції басів, яка є увиразненням концепту «форма» (цц. 336-340 на словах «Та Боже ество, до якого своїм знаменням веде створіння, є форма»¹⁰). П'ятитактовий мелодичний низхідний розспів «форма» у діапазоні ундецими; з вершини-кульмінації на *forte* з поступовим *diminuendo* побудовано на секундо-терцієво-квартових низхідних сполученнях. Мелодична подібність цього розспіву закладена в експозиції (цц. 88-95 – кін. IV розділу головної партії), на словах «Від Бога божественне». Тим самим виявляється і смислова паралель «божественне» = «форма» (у Платона), potwierджена і засобами музичної виразності.

Саме тут закладено важливу ідею, яка розгорнеться у подальшому розвитку, цей епізод – драматургічний перелом твору. Якщо раніше драматургічні плани *Logos – homo* розвивались окремо один від одного, чергуючись, то у цьому епізоді, з підкресленим «форма» (= божественне), заявлено їх смислове об'єднання: не існують відокремлено Божественний Логос і людина. І смисл вербального тексту цього фрагменту із філософського діалогу Г. Сковороди виявляє такий постулат (мовою оригіналу): «*Но Божіе естество, куда знаменіем своим ведет тварь, есть форма*» [10, с. 3—10]. І далі – смислова («тиха») кульмінація твору (цц. 341-350). Це інтонаційна квінтесенція семантичних знаків – репрезентантів обох драматургічних сфер (*Logos – homo*), які, накладаючись і переплітаючись, сонорно «розчиняються» один в одному, залишаючи по собі заключне співзвуччя (*f-a-c-d-e*).

Другий етап розробки (цц. 351-384) розпочинається розділом, який відображає світ людської немочі¹¹: слабкість людини у подоланні гріха («це єхидна люта біжить, це мене сягає!»), усвідомлення легковухості, яка без допомоги Бога не здатна побороти спокусу – «Ах, мені горе!».

Композиційний принцип другого етапу розробки наслідує алгоритм побічної партії з експозиції із більш широким розмахом і впровадженням тематизму сфери антисвіту.

Тематично і жанрово-стилістично цей розділ апелює до основної теми побічної партії («Пастирі милі»). Про похідність свідчить кантова стилістика, вишукані мелодичні лінії імітаційно-підголоскової природи двох солюючих

¹⁰ Г. Сковорода. «Діалог. Назва його – потоп зміїний».

¹¹ «Хто дасть мені посріблені крила голубині? / Хто дасть орла крила великого нині? / Хай лечу довго, всюди до Бога / З земного краю навіть до раю / І спочину. / Це єхидна люта біжить, це мене сягає! / Це на мене пашу люті відкриває! / Ковтнути хоче. Отрута клекоче. / Зміїще дивний, гаспид допитливий. / Ах, мені горе!» (Г. Сковорода. «Діалог. Назва його – потоп зміїний») [10, с. 7].

партій, м'якість викладу на *piano dolce*, непереобтяженість фактури – двоголосне *solі* альта і тенора (з доданням басу у II строфі), тональна визначеність із *D-t* кадансовими співвідношеннями (*g-moll*), чітка строфічна будова. Така «експозиційність» викладу на тлі загальної розробковості більш рельєфно виявляє паралель з відповідною темою експозиції. Однак у цій темі є ознаки, привнесені дією розробки, які проявляються в кадансових зонах: їх фактурне і гармонічне ущільнення. Завершення строф позначене плавним введенням більшого масиву голосів, які забарвлюють мелодичне кадансування сольючого двоголосся (*S-D-t g-moll*) розшарованим сонористично-кластерним «розчиненням» на *pp*.

Так виявляється оригінальне поєднання класичного (тонально-тематичного) і сучасного (атонально-сонорного) мислення у межах однієї теми. А далі – розвиток «експозиційної» кантової теми, побудований на її мотивному вичлененні (по аналогії «Пастирі милі» – «О нуждо. Благая, святая!» в побічній партії з експозиції).

Наслідування алгоритму побічної партії виявляється і надалі. Виклад основної теми побічної партії з подальшим розвиваючим розділом на тому ж матеріалі приводить до кульмінації, семантичним знаком якої є православний літургійний спів. Такий самий алгоритм діє в межах II етапу розробки: виклад теми «Хто дасть мені посріблені крила голубині?», її розвиток («Про що ти, душе моя, думаєш на самотині?»), і далі – кульмінаційної зона, початок якої визначається стилістикою літургійного співу – «Смерть і життя... Господь створив і зліпив воедино» (цц. 415-455). Відмінності порівняно з експозицією вбачаються у більш розширеній, багатоскладовішій зоні кульмінації, що в цілому притаманно розробковій частині твору.

Перша кульмінаційна хвиля розробки, тематичним прототипом (осовною) якої виступає літургійний спів, приводить до значного динамічного підйому (*crescendo*, *f*) на висхідному мелодичному русі з кульмінаційним підкресленням заключної фрази «Для всіх людських починань вийде один кінець – радість серця» (ц. 429).

Друга хвиля кульмінації (цц. 438-447) побудована на контрастному тематизмі, що був заявлений на початку розробки як сфера антисвіту, «Голодні, як пес...»¹². Остатність, маркатність, динамічне напруження, механістичність руху в кожній відокремленій лінійній лінії є протиставленими узгодженій впорядкованості літургійності попереднього викладу. І весь цей «хаос»

¹² «Голодні, як пес, з невдоволенням вічно ковтаючи порох і гинучий попід, позбавлені лихви ще з лона, заблудлі від черева, оминаючи сутнісну істину того, хто над душевною безоднею всередині гримить оце: „Я є, Я є, Я є сущий!“» (Г. Сковорода «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті») [10, с. 9].

спрямовано до кульмінації, вибудованої гармонічною вертикаллю – до кластерного «Аз есмь, аз есмь сій!».

Подолавши «хаос» антисвіту, звучить генеральна кульмінація всієї розробки (цп. 452-456), вирішена у стилістиці православного літургійного співу (*f. maestoso*). Вона сприймається як результат усього багатоступінчастого розвитку і знаменує остаточне ствердження першості духа над матерією та торжество Істини. Завершальною крапкою стає акцентоване туттійне виголошення переконливої і непорушної настанови на найвищій кульмінаційній висоті (на *ff*), на піку всього розвитку: «Вишніх шукайте! Про гірне мудруйте!»¹³. На зазначеній онтологічній висоті засноване все подальше завершення твору.

Епізод в розробці. Після бурхливого розвитку з його боротьбою носіїв онтологічного періоджерела драматургії світу людини, з її болісними переживаннями в пошуках Істинного, представленням та розвитком сфери антисвіту та остаточним торжественним завершенням і перемогою сфери Божественного Логоса слідує етап «вспокоєння» і повернення до типу розвитку драматургії, заявленому в експозиції Симфонії. Це свого роду перехід від бурхливого виру розробковості до вмиротворення, «переображення» в репризі-кодї. У цілісній драматургії Симфонії – це *точка золотого перетину*, її смислова мета, до якої спрямовано весь розвиток і яка містить відповідь на сокровенне, головне запитання: «ІЩо є Істина?».

За композиційними ознаками цей розділ – штучна реприза, до якої, окрім головної партії, введена нова тема, що дозволяє визначити його як епізод в розробці. Якщо в основі другого етапу розробки було закладено тематизм побічної партії, то цей розділ створено на матеріалі головної партії.

Розпочинається розділ, в основі якого – ісон як семантичний знак онтологічного плану і ознака важливих ключових драматургічних переходів у концепції твору – двоголосною темою у виконанні чоловічого складу. Будова та тематичне наповнення цієї теми близьке заключному, VI розділу головної партії з експозиції. Розспів «узнай себе» (давньогрецькою мовою) у нижньому голосі (ісон) поєднується як тематичний контрапункт з мелодикою григоріанського типу (цп. 457-465 на словах «Премудрість – наче гостре далекозоре орлине око...»).

Уведення нової теми «Всякому городу нрав і права» (*Lento, pp* цп. 478-502) визначає цей розділ як епізод у розробці. На змістовне поле *Logos'a* у нижньому фактурному пласті (тематизм літургійного співу) накладається ширяюче у «небесній» теситурі *solo* сопрано, мелодичною основою якого є виклад псалми Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права» (перша строфа) – семантичний знак *homo*.

¹³ Г. Сковорода. «Діалог. Назва його – потоп зміїний».

Хоральний склад (псалмодія) літургійного співу (у вербальному пласті – багаторазове повторення фрази «Узнай себе» трьома мовами) як знак соборності *Logos*'а поєднується з *solo* як носієм *homo*. Кантова тема подана композитором у високому регістрі та ритмічному збільшенні з виразовими паузами (за словами О. Щетинського, «...наче крізь нашарування двох століть» [10, с. 3]).

Для осмислення цієї теми в контексті всього твору доцільним є більш детальний її розгляд.

Вербальний ряд. Г. Сковорода постає у цьому вірші не як поет, а, насамперед, як філософ. Глибина ознака змісту тексту – його етичний вимір. Закладена ідея моральної чистоти як «душевної сладості» вбачається визначальною цінністю життя. Спробу осмислення вірша з позиції етичних засад підтверджує і епіграф, взятий з Біблії: «Блажен муж, що в мудрості помре і в розумі своєму навчається святині». У пошуку духовності та в подоланні злої волі в людині вбачається основа для досягнення щастя. Пізнати себе – це досягнути щастя, звільнившись від зовнішньої суєти, утвердившись духовно.

Музичний ряд. Псальма виявляє закладену саме в контексті даного твору семантичну двозначність, навіть протирічливість: з одного боку, типова кантова стилістика визначає її як беззаперечний сигніфікат сфери *homo*; з іншого, як свідчить практика кобзарсько-лірницької традиції, «Всякому городу нрав і права» Г. Сковороди є за жанром духовною псальмою. На рівні ціннісної семантики – це філософсько-ліричний роздум глибоко етичного спрямування (приналежність до *Logos*'а)¹⁴.

Таким чином, закладена в протирічливій двозначності псальми глибина убезпечує у творі О. Щетинського піднесення *homo* до сфери Божественного Логоса, підтверджене і додатковими композиторськими прийомами (високий регістр як «висота» ангелоподібного співу; подана в ритмічному збільшенні, тема немов «заповільнює» часопростір) – все вищезазначене увиразнює «духовний космос». Важко сказати, яка б інша тема-цитата могла ще підійти на таку роль, як не ця, з «Саду божественних п'єсней, прозябшого из зерн Священнаго Писанія» Г. Сковороди, винятково відповідна у даному контексті.

На художньо-методологічному рівні таке поєднання є свідченням дії принципу інтертекстуальності (поєднання двох відмінних ліній і вербального та музичного пластів). На рівні філософії смислу інтертекстуальність покликана увиразнити закладену тут засадничу глибинну ідею: засобами музичної мови втілено ідею ототожнення мікрокосму людини з безмежним макрокосмом, його

¹⁴ «Всякому городу нрав і права; / Всяка бо має свій ум голова; / Всякому сердцю любов своя є, / Всякому горлу смакує своє. / Мені ж одна тільки в світі дума, / Як би не вмерти мені без ума» [10, с. 9].

віддзеркаленням – поєднанням із Вічністю. Це втілення сквородинівської концепції «двох натур» (тілної і вічної), показ їх ототожнення.

Повернення теми Буття знаменує появу **репризи-коди** (ц. 502). Зважаючи на те, що тематична реприза скорочена, функцію смислової крапки драматургічного розвитку виконує синтез репризи з кодою: інтонаційно-тематична арка з початком твору як семантичний знак свідчить про досягнення духовної висоти його основної ідеї. Утвердження остаточного об'єднання семантичних знаків музичної символіки *homo* та *Logos* означає піднесення людини до Істини. Завдяки соборному способу існування людина увиразнює в собі образ Бога, спілкується з Ним. Реприза-кода утворює онтологічний вимір Буття, що стає метою всього драматургічного розвитку, його «духовного пристанню».

Висновки. Узагальнимо співвіднесення трьох рівнів картини світу у контексті даного твору.

I. Філософсько-онтологічний рівень. Г. Сковорода поєднав світ Біблії, античності та європейської думки з надбаннями національної духовної культури, переосмисливши їх у оригінальне філософське вчення, в центрі якого – людина і досягнення нею щастя. Вона має пізнати себе – цим відкривається шлях до справжнього життя «істинної людини». Отже, Г. Сковорода спирається на абсолютизацію духовної людської сутності. Його філософське вчення зосереджено довкола духовно-етичної проблематики буття людини. Зміст філософської системи Г. Сковороди складає необхідність переображення людини через очищення й оновлення, і далі – обоження нової людини – *теозис* як кінцева мета, що приводить людину до Бога у повноті життя. Ця ідея закладена в основу концепції Симфонії О. Щетинського – об'єднання сфер Божественного Логоса і внутрішньої людини.

Як Г. Сковорода застосував елементи різних культур, переосмисливши їх в своєму філософському вченні, так і О. Щетинський, шукаючи звуковий еквівалент філософським роздумам Г. Сковороди, майстерно синтезує духовно-філософський досвід для відтворення Цілого в Єдиному, музичними засобами вибудовує Всесвіт.

II. Художньо-методологічний рівень. Унікальним в композиторській практиці є звернення до прозової частини доробку Г. Сковороди, обумовлене, з одного боку, складністю розуміння самих текстів, що потребують розтлумачування та додаткового «вслуховування», з іншого – суто технологічними причинами.

Задум Симфонії пояснює зумовленість вибору прозової творчості (філософських діалогів) Г. Сковороди. Саме **діалог** як жанр гомілетики є філософсько-релігійним способом спілкування, навчання та пізнання. На найвищому рівні діалог – це Богоспілкування.

Смислоутворення художнього цілого вибудовують наступні концепти.

1) *Логос*: Слово — Текст — Біблія. 2) *Антропоцентризм*: внутрішня людина, її ентелехія (за Аристотелем). 3) *Взаємозамінюємість текстів*, які репрезентують два світи (світ Божественного Логоса — світ внутрішньої людини), через культурно-історичні та жанрово-стилістичні моделі. 4) *Синонімічність* основних образів як *внутрішня множинність*, впорядкованість центральній ідеї — стильова відмінність твору, його самобутність. Звідси *інтертекстуальність* — найпоказовіша ознака стилю постмодернізму в музичній творчості останньої третини ХХ ст. Як наслідок, виникають: а) співіснування декількох мовно-стилістичних моделей: знаковість тексту через оперування різними техніками письма; б) гра культурними моделями (оперування музично-історичними стилями, стилем епохи тощо).

III. Музично-структурний рівень. Ціннісний аналіз партитури твору довів синтез багатьох елементів різних стилістичних моделей та принципів у нову смислову цілісність — *мета-мову*. Однак тут йдеться не про поверхове звуконаслідування та стилізацію чи алюзії-натяки, це радше — індивідуально-авторське, геніальне осмислення національної традиції на глибинному рівні через звернення до ментальних національних мистецьких архетипів (за О. Козаренком).

Композитор узагальнив досвід національної духовної музики у повноті його історико-генетичних та еволюційних процесів.

Очевидно, що, як за доби бароко, так і у наш час, духовна рефлексія митця залишається актуальною для пізнання його творчості. І вершинні традиції української національної філософії, втілені у постаті та вченні чи не найяскравішого її представника — Г. Сковороди, зберігають свою здатність і нині впливати на свідомість слухачів, на їхнє художнє і філософське осмислення дійсності як національної картини світу саме через такі твори, як хорова симфонія О. Щетинського «Узнай себе».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вениамин (Федченко), митрополит. *О вере, неверии и сомнении [Текст]* / Вениамин (Федченко), митрополит. — М.: Отчий дом, 2007. — 448 с.
2. Даренский В. *О богословском смысле коммуникативной природы человеческого бытия [Текст]* / В. Даренский // *Человек. История. Весть* / Сост. К. Б. Сигов. — К.: Дух і літера, 2006. — С. 104—120.
3. Іванько І. В. *Філософія і стиль мислення Г. Сковороди [Текст]* / І. В. Іванько. — Київ: Наукова думка, 1983. — 272 с.
4. Корній Л. П. *Історія української музики [Текст]* / Л. П. Корній. — Київ—Харків—Нью-Йорк: Видавництво М. Коць, 1998. — Частина II. — 388 с.
5. Сковорода Г. *Вибрані твори [Текст]* / Г. Сковорода; упорядкування та передмова Л. Ушкалова; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакулєнка. — Харків: Прапор, 2007. — 384 с.

6. Тишко С. В. *Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / С. В. Тишко. — К., 1994. — 33 с.*
7. Ушкалов Л. «Світ ловив мене, та не спіймав» [Текст] / Л. Ушкалов // Сковорода Г. *Вибрані твори : упорядкування та передмова Л. Ушкалова ; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакуленка / Г. Сковорода. — Харків : Прапор, 2007. — С. 3—24.*
8. Холопова В. Н. *Русская музыкальная ритмика [Текст] / В. Н. Холопова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 281 с.*
9. Холопова В. *О прототипах функций музыкальной формы [Текст] / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 4. — С. 4—22.*
10. Щетинський О. *Узнай себе. Симфонія для мішаного хору a cappella на слова Григорія Сковороди та з інших джерел [Ноти] : партитура / О. Щетинський. — Харків : Акта, 2007. — 55 с.*

УДК 78.071.2+304.44:061.232.29(477.74-21)(09)

Оксана Сергеева

ОДЕССКОЕ ЛИТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО: ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

Стаття присвячена історії виникнення та функціонування Одеського Літературно-Артистичного Товариства. Встановлені хронологічні межі існування Товариства, адреси його перебування, перелічені основні цілі та завдання, позначені різноманітні види діяльності, названі імена найбільш яскравих його представників.

Статья посвящена истории возникновения и функционирования Одесского Литературно-Артистического Общества. Установлены хронологические границы существования Общества, адреса его пребывания, перечислены основные цели и задачи, обозначены разнообразные виды деятельности, названы имена наиболее ярких его представителей.

The article is devoted to the origin and functioning of the Odessa Literature-Artistic Society. The chronological limits of existence of Society, the addresses of its stay are set, primary purposes and tasks, the various types of activity are marked, the names of the brightest of its representatives are named.

Деятельность Одесского Литературно-Артистического Общества (ЛАО) в конце XIX – начале XX ст. было неповторимым событием культурно-просветительской жизни города, которое, тем не менее, до сих пор не получило должной оценки. Одесское ЛАО ставило перед собой задачу объединения и сотрудничества литераторов, музыкантов, артистов, художников, развитие и совершенствование разных видов отечественного искусства и литературы, помощь нуждающимся членам. По интересующей проблеме существуют немногочисленные архивные материалы, недоступные широкому кругу пользователей. Интерес исследователей к деятельности Одесского ЛАО проявился на рубеже XX – XXI вв. В настоящее время можно выделить работы М. Давыдовой [6], Р. Розенберг [14], А. Сергеевой [15], Л. Арюпиной и

О. Барковской [2], затрагивающие некоторые аспекты деятельности ЛАО и отдельных его представителей.

Научное исследование деятельности Одесского ЛАО охватывает два крупных периода: 1-й период – с 1898 по 1904 гг. (Одесское Литературно-Артистическое Общество), 2-й период – с 1912 по 1920 гг. (Одесский Литературно-Артистический Клуб).

Цель статьи – рассмотреть первый период функционирования Общества, а именно: выстроить хронологию мест его пребывания, обозначить разнообразные виды его деятельности, назвать имена наиболее ярких его представителей.

Исторический отрезок с 5 сентября 1897 г. по 24 января 1898 г. явился подготовительным этапом к началу функционирования Одесского Литературно-Артистического Общества. На протяжении этого времени было сформировано Правление¹ ЛАО, первоначальная деятельность которого была сконцентрирована на поиске средств для найма помещения и устройстве его интерьера².

Во время подготовительного этапа на страницах местных газет появлялись публикации, в которых с иронией и язвительностью говорилось о задачах и целях нарождающейся организации или об её крахе³ [3, с. 3; 4, с. 2].

Даже в день открытия Литературно-Артистического Общества – 24 января 1898 г. – скептики давали пессимистические прогнозы⁴. Но,

¹ В состав Правления вошли: П. Чехович (член-учредитель, председатель); Е. Буковецкий, В. Дорошевич, Д. Климов, Ф. Литвицкий, П. Нилус, Б. Эдуардс (члены-учредители); Е. Петрокино (казначей); Е. Васьковский (секретарь); Н. Кузнецов, Н. Ланге, И. Смирнов (кандидаты в члены Правления). «За отказом г. Васьковского Общим Собранием 3-го Ноября 1897 года избран Секретарем Правления И. Смирнов <...> тем же Собранием в кандидаты к членам Правления избран А. Черкас. Впоследствии отказались гг. Кузнецов, Ланге и Литвицкий и Общим Собранием 18-го Ноября 1898 года избраны: в члены Правления Л. Папеский и в кандидаты А. Попандопуло и А. Федоров» [9, с. 3].

² Денежная сумма, пожертвованная членами-учредителями, была недостаточной, поэтому Правление постановило открыть подписку на обзаведение и провести 13 декабря 1897 г. в «Русском театре» раут-маскарад, доход от которого направить на материальные нужды организаторской деятельности [9, с. 4].

³ Например, автор, публиковавшийся под псевдонимом «Гамлет Одесского уезда», писал: «В Одессе скоро будет открыт литературно-артистический клуб. Устав уже утвержден. Имена учредителей опубликованы <...>. Нет такого торжества, нет такого события, которое могло бы собрать воедино всех одесских братьев-писателей <...>. Артистическо-литературный клуб никого не объединит...» [3, с. 3]. Журналист П. Герцо-Виноградский комментировал выступление одного из учредителей ЛАО В. Дорошевича: «Общество – прежде всего, это клуб. Значит, члены общества будут играть в карты <...>. Но, кроме карт <...>, Общество будет устраивать маленькие спектакли <...> – какую-нибудь “параду” или “proverbe” <...>. Но, главная приманка общества <...> в том, что доступ в него будет свободен дамам <...>; для них ответят <...> несколько отдельных комнат, комфортабельно убранных, где они <...> будут принимать мужскую половину общества <...>. Резюме такое: если вам скучно, если некуда деваться, в театре нет спектакля, а ресторан Кузнецова надоед, отправляйтесь сюда, в это общество, и здесь вы проведете приятный вечерок, или играя в карты, или смотря какой-нибудь “proverbe” одесского изделия, или, наконец, упражняясь на дамской половине при свете голубого фонарика в невинных разговорах...» [4, с. 2].

несмотря на это, официальное открытие ЛАО в «уютном и изящно обставленном помещении» дома Г. Маразли на Приморском бульваре состоялось [9, с. 7]. Через год (в 1899 г.) Общество меняет свой адрес и размещается «в особняке, в одном из самых поэтических уголков Одессы: на том коротком отрезке Ланжероновской улицы, который находился между Думской площадью и обрывом над портом⁵» [1, с. 136].

Одесское Литературно-Артистическое Общество ставило перед собой задачи и реализовывало их с помощью утвержденных Уставом *прав*.

Основными задачами ЛАО были: а) объединение и сближение литературных и артистических сил всех отраслей изящных искусств; б) содействие развитию и совершенствованию различных отраслей отечественного искусства и литературы; в) помощь членам Общества (артистам и литераторам) путем выдачи ссуд или безвозмездных пособий⁶.

ЛАО имело право: «а) устраивать публичные лекции и чтения, художественно-драматические вечера, концерты, балы, маскарады, спектакли и художественные выставки, б) устраивать литературные, музыкальные и художественные конкурсы и выдавать на них премии, в) составлять библиотеку и художественные собрания, г) издавать, с надлежащего разрешения цензуры, сборники и отдельные сочинения, д) устраивать в своем помещении <...> игры в карты, шахматы, домино и бильярд» [16, с. 3—4].

Членами Одесского Литературно-Артистического Общества были совершеннолетние люди обоих полов, различных званий и состояний. Исключение составляли учащиеся учебных заведений, юнкера, люди нижних воинских чинов и ограниченные в правах по суду. А. Биск – один из активных членов ЛАО – вспоминал: «...я впервые узнал о существовании Литературно-Артистического Общества, где устраивались рефераты с прениями. Я решил

⁴ Например, в газете «Театр» от 24 января 1898 г. читаем: «Сегодня открываются двери клуба Литературно-артистического общества <...>; на сегодня назначено официальное открытие этого учреждения, а действительно состоится ли это открытие, или оно будет отложено на некоторое время, – тому, как писалось в челобитных в доброе старое время, следуют пункты <...>; на тот же вечер назначен в благородном собрании большой бал. Это отвлечет <...> публику, а мы желали бы, чтобы наш дебют был шумный, многолюдный, помпезный» [5, с. 2—3].

⁵ В настоящее время ул. Ланжероновская, 2 (Одесский государственный литературный музей). В «Отчете правления Одесского Литературно-Артистического Общества» за 1899 г. читаем: «На основании постановления Общего Собрания 18 октября клуб Общества 15 ноября 1899 года перемещен в дом Кн. Гагарина <...>. Благодаря новому обширному помещению, явилась возможность расширить программу субботних и других вечеров, что значительно увеличило приток доходов Общества» [9, с. 10].

⁶ Здесь вспомним речь Председателя Правления П. Чеховича на дне открытия ЛАО: «В Одессе необходимо общество, на почве которого члены большой семьи, работающей на ниве искусства, могли бы сойтись, ознакомиться друг с другом, послушать мнение противника и единомышленника, поспорить об интересующем предмете, выяснить недоразумения и протянуть руку помощи или дать добрый совет начинающему или находящемуся в горе собрату. Восполнить этот пробел в жизни литературно-художественной Одессы и имели ввиду учредители настоящего общества» [9, с. 5].

пойти туда, но это было не так просто, т.к. по распоряжению административных властей, вход студентам в Литературку⁷ был воспрещен. Мое студенческое самолюбие было уязвлено, но пришлось покориться и... надеть штатское платье» [1, с. 136].

Члены Литературно-Артистического Общества разделялись на категории: *действительные, почетные и постоянные гости*. Действительными членами являлись учредители Общества и лица, занимающиеся литературно-артистической деятельностью; членами почетными – лица, оказавшие Обществу особые услуги, и отличившиеся на поприще литературы, науки и искусства; постоянными гостями считались лица, не занимающиеся литературно-артистической деятельностью, но имеющие возможность бесплатного входа на все собрания, концерты, спектакли, публичные лекции, выставки и т.п., за исключением мероприятий, направленных на сбор средств для благотворительных целей.

Деятельность Одесского ЛАО была сосредоточена вокруг *литературной, музыкальной и художественной секций*.

Литературная секция работала еженедельно по четвергам (*литературные «четверги»*) и субботам (*литературно-музыкальные «субботники»*), музыкальная секция – по средам (*музыкальные «среды»*), секция художественная – по вторникам (*художественные «вторники»*)⁸. Следует отметить, что «среды» и «вторники» функционировали нерегулярно. Но это компенсировалось тем, что представители музыкальной и художественной секций систематически принимали участие в организации и проведении литературно-музыкальных и литературно-художественных вечеров, исполняя музыкальные номера и создавая декорационное оформление помещения.

Литературная секция участвовала в организации и проведении: литературно-музыкальных вечеров, посвященных творчеству представителей русской, украинской, западноевропейской словесности и искусства, лекций с прениями, публичных чтений, художественных выставок, музыкальных и драматических спектаклей, детских утренников и т.п.

⁷ «Литературка» – неофициальное название Литературно-Артистического Общества. А. Биск в своих воспоминаниях писал: «Это было – свое, живое, родное, и потому так трогательно-любовно и фамильярно мы окрестили ее – наша Литературка» [1, с. 156].

⁸ Отметим, что график работы секций немного отличался от анонса, опубликованного в одесской прессе: «заседания литературной секции будут проходить в помещении общества еженедельно, в 9 час. вечера, по понедельникам, и посвящаться вопросам литературы. Заседания музыкальной секции будут проходить в том же помещении по средам и в них примут участие музыканты и певцы. Художественная секция образовалась из художников и рисовальщиков, которые будут собираться в помещении общества, с 8 час. вечера, еженедельно по пятницам для рисования с натуры и бесед по вопросам искусства. В эти дни будут, кроме этого, выставляться картины, гравюры, эстампы и репродукции произведений мастеров живописи и скульптуры» [20, с. 2].

Среди вечеров, организованных Литературной секцией, выделялись вечера памяти выдающихся деятелей литературы. Первым шагом в этом направлении стал вечер открытия Одесского ЛАО, посвященный двадцатилетию со дня смерти Н. Некрасова⁹. На этом вечере поэтично прозвучала речь члена Правления В. Дорошевича, представлены были доклады И. Смирнова («Некрасов как поэт») и А. Черкасса («Некрасов как человек»), прочитаны А. Федоровым и Н. Петровским стихотворения «Рыцарь на час» и «Тишина», в промежутках между чтением которых оперная артистка Самойлова исполнила несколько романсов на слова чествуемого поэта¹⁰.

Наряду с некрасовским вечером следует выделить: литературно-музыкальные вечера 1898 г., посвященные памяти А. Апухтина¹¹ (31 января), И. Тургенева¹² (7 марта), В. Гаршина¹³ (28 марта), В. Белинского¹⁴ (9 мая); вечера 20¹⁵ и 23¹⁶ апреля 1902 г., посвященные памяти В. Жуковского; цикл

⁹ Открывая вечер, Председатель Правления П. Чехович произнес: «...[т. к.] в Одессе ещё ни одно общество не успело почтить память покойного поэта, то учредители Одесского Литературно-Артистического Общества счастливы, что могут первый вечер в своем помещении, вечер открытия жизни общества посвятить Николаю Алексеевичу Некрасову, так много потрудившемуся на пользу искусства и его идеалов» [9, с. 6].

¹⁰ Творчеству Н. Некрасова были посвящены лекции и доклады в последующие годы существования Литературно-Артистического Общества. Например, 26 и 29 ноября 1902 г. прочитаны В. Петровским две лекции о творчестве знаменитого поэта [12, с. 4], зимой 1903 г. профессор А. Маркевич сделал доклад на тему «Народный ли поэт Некрасов?» [13, с. 15].

¹¹ На вечере секретарь ЛАО И. Смирнов прочитал сообщение – «Апухтин как поэт», В. Иванов и А. Федоров продекламировали стихотворения поэта, Э. Млынарский, О. Вульфус и артисты итальянской оперы исполнили музыкальные номера. Зал украшал портрет А. Апухтина (художник Е. Буковецкий).

¹² Вечер памяти И. Тургенева был посвящен 50-летию выхода первого рассказа из «Записок охотника» – «Хорь и Калиныч». И. Смирнов прочел свое историко-литературное сообщение «Записки охотника», А. Федоров и Н. Коструб-Корицкий – рассказы из «Записок охотника». В музыкальной части вечера участвовали певица А. Амфитеатрова и скрипач Б. Губерман. Зал декорирован был бюстом (скульптор М. Молиари) и портретом (художники Е. Буковецкий и П. Нилус) И. Тургенева, а также художественным щитом, на котором разместились акварельные рисунки П. Соколова к «Запискам охотника». Наряду с этим, вниманию посетителей вечера предложены были фотографии И. Тургенева, изготовленные и безвозмездно переданные в Правление ЛАО любителем-фотографом Н. Коструб-Корицким.

¹³ На вечере И. Смирнов прочел сообщение «Гаршин как человек», А. Мальцев и Н. Вучетич – произведения писателя «Сказка о жабе и розе» и «Медведь», О. Лурье продекламировал свое стихотворение, посвященное памяти В. Гаршина, а Иванов – стихотворение Я. Полонского «На смерть Гаршина». Зал был украшен портретом писателя работы Е. Буковецкого. Вниманию посетителей также были предложены фотографии В. Гаршина, выполненные Н. Коструб-Корицким (портрет и фотографии – дар Одесскому ЛАО).

¹⁴ На вечере прочитаны были следующие доклады: а) «Биографический очерк» (докладчик А. Черкасс), б) «О Белинском как литературном критике» (докладчик И. Смирнов), в) «Просветительные идеи Белинского» (докладчик С. Лазарович). Помимо докладов, большой интерес вызвали у посетителей вечера бюст и два портрета В. Белинского (исполнители Б. Эдуардс и С. Кишиневский), выставка портретов друзей, современников и критиков В. Белинского, экспозиция журналов, в которых писал знаменитый автор [9].

¹⁵ Отличительными моментами вечера были: а) сообщение «О жизни и творчестве В. Жуковского» (докладчик – председатель Правления ЛАО А. Смирнов), б) демонстрация портрета В. Жуковского (художник К. Боссалини).

лекций 1902 г. (5, 10, 15 и 20 февраля), посвященный Н. Гоголю и его значению в литературе¹⁷.

Помимо организации литературно-музыкальных вечеров памяти выдающихся деятелей русской словесности, Литературная секция вместе с Правлением Одесского ЛАО организовывала вечера памяти великих украинских писателей. На вечере 28 февраля 1898 г. «А. И. Черкасс прочел свое сообщение “Т. Г. Шевченко как художник”. Г-жа Лурье – стихотворение, посвященное Шевченко. А. А. Андриевский: “О струнах Тарасовой кобзы”. Профессор Маркевич – поэму “Чернец”. Затем прочтены были стихотворения Шевченко графиню Е. В. Капнист, Э. Г. Саксаганскую и М. Ф. Комаровым. В заключение хор исполнил пьесы на слова Шевченко» [9, с. 16].

Литературно-музыкальный вечер 13 марта 1899 г. был ознаменован тем, что профессор А. Маркевич прочитал доклад – «О значении поэзии Шевченко», графиня Е. Капнист продекламировала стихотворения великого украинского поэта, певицы А. Нежданова и Станиславский исполнили соло и дуэт на слова Т. Шевченко. Также в вечере приняли участие артисты Михайлова и Супруненко, певец Соколовский и хор [10, с. 21].

Наряду с организацией шевченковских вечеров, Литературная секция принимала активное участие в мероприятиях, посвященных памяти И. Котляревского. Например, по распоряжению Правления ЛАО, член Литературной секции Г. Иваненко принес приветствие¹⁸ полтавскому городскому общественному управлению и возложил серебряный венок на памятник поэту.

В целом, говоря о «субботниках» и «четвергах», проходивших в рамках деятельности Литературной секции, следует отметить, что они были посвящены «выдающимся явлениям в области литературы, науки и искусства и носили характер обмена мыслей и взглядов между членами общества по вопросам, возбуждаемым теми или иными произведениями или событиями литературы или умственной жизни» [13, с. 14]. Иногда обсуждения носили настолько острый характер, что применялись радикальные меры. Например, с 22 марта 1903 г. «четверги» прекратили свое функционирование вследствие разногласий, возникших между членами и руководителями собраний.

¹⁶ На этом вечере докладчик В. Петровский прочитал лекцию о В. Жуковском и значении его поэзии.

¹⁷ Для этих лекций художник Т. Дворников выполнил портрет писателя и картину «Дом, где родился Гоголь».

¹⁸ Текст приветствия имел следующее содержание: «Одесское Литературно-Артистическое Общество, присоединяясь к чествованию памяти Ивана Петровича Котляревского, как отца новой украинской литературы, возлагает венок на памятник славного поэта, и шлет полтавскому городскому общественному управлению в дни празднования открытия памятника свой привет и поздравления. Литературно-Артистическое Общество преклоняется перед писателем, своими произведениями будившим народное самосознание Малороссии и напоминавшим ей о неумирающем богатстве её языка и самобытно-яркой красоте её творчества» [13, с. 15].

Только после избрания нового состава руководства¹⁹ (октябрь 1903) «четверги» возобновили свою деятельность.

Литературная секция функционировала не только благодаря четверговым собеседованиям и литературно-музыкальным субботникам, но также лекциям и публичным чтениям, которые проходили вне четверговых и субботних программ. Панораму лекций и публичных чтений отобразим с помощью таблицы:

Год / дата	Тема лекции / публичного чтения	Докладчик
1898	«О литературной деятельности Эмиля Золя»	Профессор А. И. Маркевич
	«О драмах Гауптмана»	О. Я. Пергамент
	«О живописи Киевского Собора» (с демонстрацией снимков на экране)	Л. П. Шпановский
1899		
31 января	«Значение сказок в народных преданиях»	В. В. Лесевич
3 февраля	«Научное направление в современной философии»	В. В. Лесевич
8 февраля	«О мирном движении в Западной Европе с 1896 г.»	Я. И. Новиков
6 марта	«О бессмертии в природе»	А. Г. Генкель
22 марта	«Марксизм и народничество»	В. М. Дорошевич
1 мая	«Краски в природе и природа в красках» (с опытами и волшебным фонарем)	Профессор Н. Д. Пильчиков
13 мая	«О просветительской деятельности в Одессе»	С. Б. Лазарович
1900	«Предание о Прометее во всемирной литературе»	Приват-доцент М. И. Мандес
	«Очерк из истории культа женщины и поэзии любви в средние века»	Приват-доцент М. И. Мандес
	«В.С. Соловьев как философ, поэт и публицист»	Д-р философии М. М. Филиппов
1901 Апрель	«О Жорж Занд»	П. И. Вайнберг
1902		
5, 10, 15, 20 февраля	«О Н. В. Гоголе и его значении в истории русской литературы» (по случаю пятидесятилетия со дня смерти писателя)	Профессор А. И. Маркевич
23 апреля	«О В. А. Жуковском и о значении его поэзии»	В. Н. Петровский

¹⁹ В состав руководства Литературной секции были избраны: И. Хейфец, И. Хмельницкий, А. Богомолец, С. Лазарович, Г. Пекаторос, С. Чудновский, А. Ланде, Р. Орженцкий, Я. Сакер [13, с. 14].

26, 29 ноября	Цикл лекций «О Н. А. Некрасове»	В. Н. Петровский
18, 19, 20 декабря	Цикл лекций «Россия в XIX веке»	Приват-доцент Московского ун-та г. Рожков
1903		
23 октября	«О В. Г. Короленко»	Л. Е. Оболенский

Музыкальная секция, наряду с активным участием в субботних и четверговых вечерах, организовывала самостоятельные музыкальные вечера и собрания хорового пения – музыкальные «среды» (п/у Э. Урбанека).

Многообразие тематического содержания музыкальных вечеров и их участников проследим на примере вечеров 1898 г.:

- 25 марта – музыкальный вечер, организованный И. Прибиком. В вечере приняли участие: Азерская, Самойлова, Вульфius, Давидов и Прибик.
- 11 апреля – музыкальный вечер с участием музыкантов О. Вульфiusа, О. Карбульки, Э. Млынарского, А. Фидельмана и артистов труппы Н. Соловцова – Н. Рошина-Инсарова и Немирович.
- 25 апреля – музыкальный вечер скрипача А. Фидельмана.
- 2 мая – музыкальный вечер с участием артистов труппы Н. Соловцова [9, с. 17].
- 12 октября – музыкальный вечер, посвященный творчеству Э. Грига²⁰.
- 10 ноября – «Бетховенский вечер», организованный членом Правления Д. Климовым²¹.
- 28 ноября – музыкальный вечер, посвященный творчеству Р. Шумана, организованный членом Правления Д. Климовым. «В исполнении пьес Шумана участвовали: М. Н. Агеева, В. П. Нагорская-Щебальская, О. А. Вульфius, Д. Д. Климов, И. К. Кутиль и А. П. Фидельман. Открытию музыкальной части вечера предшествовало сообщение Секретаря Общества И. А. Смирнова: “О жизни и деятельности Роберта Шумана”» [9, с. 19].
- 12 декабря – музыкальный вечер «с участием артистов итальянской оперы Лонги и Дадди, артиста Кодина, Е. Х. Кузмиди, М. А. Мауроени, Л. И. Антонополо (мандолинист), Э. Д. Урбанека» [9, с. 19–20].

Интенсивная деятельность Музыкальной секции продолжалась до конца 1900 г. На протяжении 1901 г. секция участвовала только в литературно-

²⁰ «Вечер устроен И. В. Прибиком при участии М. И. Сибиряковой, Е. З. Юкельсон и О. О. Карбульки. Исполнению пьес Грига предшествовало сообщение И. А. Смирнова: “Биографический очерк Э. Грига”» [9, с. 18].

²¹ В исполнении программы вечера участвовали: А. Амфитеатрова, Я. Богуцкая, О. Вульфius и Д. Климов [9, с. 19].

музыкальных «субботниках», из числа которых можно выделить вечера памяти Дж. Верди и П. Чайковского. На первом из этих вечеров профессор А. М. Деревницкий прочитал сообщение «О музыкальной деятельности Верди», а «артисты итальянской оперы г-жа Дели-Абати, г. Наварини, г. Джиральдони и друг.» исполнили некоторые произведения композитора. «На вечере Чайковского о музыкальной деятельности композитора было сделано сообщение А. М. Федоровым, артистом русской оперы И. Г. Супруненко и друг., исполнены были арии из опер Чайковского и романсы его. В вечере участвовали виолончелист Алоиз и оркестр тружеников музыкального дела под управлением А. А. Ценовского» [11, с. 3].

К концу 1901 г. в рамках Музыкальной секции были возобновлены хоровые занятия («среды») п/у И. Супруненко, а с 1903 г. – п/у А. Бакаревича.

В конце 1901 г. председатель Правления И. Смирнов после переговоров «с лицами, причастными к местному музыкальному миру», предложил организовывать специальные музыкальные собрания – «музыкальные понедельники». Эти собрания удалось осуществить благодаря энергичной деятельности музыкального критика А. Ценовского.

Цель «музыкальных понедельников» состояла в ознакомлении членов ЛАО с классической и современной музыкой (вечера камерной музыки)²², с творчеством отдельных композиторов²³, а также квартетной музыкой²⁴.

«Музыкальные понедельники» функционировали, за исключением летних месяцев, на протяжении всего 1902 г. В первой половине года постоянное участие в специальных музыкальных собраниях «принимал <...> квартет в составе гг. Мироненко (первая скрипка), Хаита (вторая скрипка), Левина (альт) и Фрейфельда (виолончель), а во второй половине – в составе – гг. Карбульки (первая скрипка), Хаита, Левина и Алоиза (виолончель). Кроме этого были приглашены для участия в понедельниках: г-жи Баржанская, Юкельсон, Гондельвейзер, Саламатина, Дубельт, Фердман, Дронсейко-Миронович, Карбулька, Медведская-Батог, Швейцер, Тиманина, Ина Тимрот и другие и гг. Ценовский, Супруненко, Фидельман, Мец, Сериков, Борисов, Ляхницкий, Адам Оре, Люстгартен, Ваниш, Соболевский, Погорельский, Манкин и друг.» [12, с. 5].

²² Например, на вечерах звучали: квинтеты Л. Боккерини, А. Дворжака, А. Лонго и И. Прибика, секстет М. Глинки, произведения Р. Вагнера, Г. Гуно, Ж. Массне, А. Аренского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Э. Грига и др.

²³ Так, один из музыкальных вечеров 1902 г. был посвящен памяти Л. Бетховена. Здесь А. Мазаракис и А. Ценовский прочитали сообщения о деятельности великого композитора, а И. Супруненко, Я. Светлов и Саламатина исполнили его произведения. Целостность вечера придавал портрет Л. Бетховена, специально написанный художником Е. Буковецким и подаренный им Обществу.

²⁴ На «вечерах-понеделниках» звучали квартеты А. Глазунова, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Й. Гайдна, Р. Фолькмана, В. Желенского.

В целом, «несмотря <...> на то, что Правление прилагало все усилия и все средства тому, чтобы заинтересовать местную интеллигенцию этими вечерами, <...> ему не удалось возбудить и развить вкус публики настолько, чтобы квартетные собрания, к участию в которых привлекались лучшие музыкальные силы [курсив наш. – О.С.] <...> посещались хотя бы настолько, чтобы покрывались издержки по устройству этих собраний. В борьбе с равнодушием публики <...> Правление временно приостановило “понедельники”, и в первом полугодии 1903 года они отсутствовали» [13, с. 5—6].

Во втором полугодии 1903 г. состоялся только один вечер камерной музыки²⁵ – 15 декабря. В этом вечере приняли участие: а) квартет Одесского отделения Императорского Русского Музыкального Общества в составе – А. П. Фидельмана (1-я скрипка), Ф. Я. Ступки (2-я скрипка), И. В. Пермана (альт) и О. Я. Вульфуса (виолончель), б) пианистка Я. А. Богущая и в) певец Пекарский. Прозвучали произведения: «Квартет для двух скрипок, альты и виолончели» до-минор Э. Грига, «Трио для фортепиано, скрипки и виолончели» до-минор А. Рубинштейна, «Ария» из оратории «Die Jahreszeiten» Й. Гайдна и «Фантазия» на мотивы из «Фауста» Ш. Гуно-Г. Венявского [13, с. 6].

В 1902 г. в зале Одесского Литературно-Артистического Общества была сооружена сцена, которая «позволила <...> ставить оперные спектакли с участием артистов и местных сил». Руководство в постановке оперных спектаклей было возложено на И. Супруненко и А. Ценовского, декоративно-сценическое оформление – В. Заузе. Первый спектакль состоялся 21 марта 1902 г. – была поставлена одноактная опера Цезаря Кюи “Сын Мандарина”, в которой выступили г-жа Медведская-Батог и гг. Супруненко, Левитский, Бертенсон и Глузман» [12, с. 3].

В отличие от Музыкальной секции, деятельность **Художественной секции** («вторники») не была столь интенсивной²⁶. Начав работу со дня открытия Одесского ЛАО, секция спустя некоторое время приостановила её до конца 1901 г. Возобновление «вторников» было ознаменовано объявлением конкурса на лучший рисунок пером, карандашом, углем, соусом или тушью. «Из числа явившихся на конкурс 12 художников, жюри, в составе художников Н. Д. Кузнецова, Б. В. Эдуардса и К. К. Костанди, были присуждены премии следующим лицам: за *жанр* первая г. Нилусу (рис. “Одиночество”) и вторая г. Лепетичу (рис. “Босьяки”) и за *пейзаж* первая г. Розмарицыну и вторая г. Дворникову» [11, с. 5]. Премированные рисунки вошли в литературно-

²⁵ Это было связано с внезапной болезнью одного из членов-исполнителей квартета А. Фидельмана [13, с. 6].

²⁶ Заведование Художественной секцией было поручено членам Правления П. Нилусу и А. Васьковскому.

художественный сборник «Наши вечера»²⁷, изданный в первой половине 1903 г.

Художественные «вторники» 1902 г. отличались большим разнообразием. Например, «вторник» 8 января был посвящен памяти И. Левитана. На этом вечере внимание присутствующих привлекло не только сообщение И. Смирнова о деятельности художника и его значении в русской живописи, но также устроенная в залах Литературно-Артистического Общества выставка картин И. Левитана. Темой «вторника» 22 января стало творчество И. Репина. Профессор А. Павловский прочитал доклад о художественной деятельности знаменитого живописца. Выставка этюдов, картин и фотографий произведений И. Репина, устроенная в залах Общества, стала ценным дополнением вечера.

К концу 1902 г. художественные «вторники» прекратили функционировать, т. к. «не встретили поддержки со стороны художников и сочувствия со стороны членов Общества» [12, с. 6].

За три дня до наступления 1905 г. деятельность Одесского Литературно-Артистического Общества была прервана до 1912 г. Причина – нарушение Устава и порядка в Обществе²⁸.

30 декабря 1904 г. состоялось экстренное собрание членов Правления ЛАО. Выполняя распоряжение Градоначальника, оно (Правление) известило на страницах местной печати не только о закрытии Общества, но также: а) о перенесении концерта тенора Цудзевича²⁹; б) об открытии кампании по приему книг, взятых членами «Литературки» из библиотеки³⁰.

Все попытки Правления возобновить работу Литературно-Артистического Общества не увенчались успехом³¹. В здании, где находилась Одесская

²⁷ Наряду с рисунками, в состав сборника вошли произведения, прочитанные на литературных вечерах ЛАО, а именно: «Современные настроения» Г. Пекатороса, «Передел» И. Бунина, стихотворения А. Федорова, К. Бальмонта, И. Бунина, Ольги Л.-е, рассказ «Защита» Л. Андреева, поэма Э. По в переводе Алтале'ны (В. Жаботинского), «Об отношении к жизни» А. Андриевского, «О некоторых произведениях А. Чехова» С. Лазаровича, «Арнольд Беклин» В. Куровского, «Настроения Пушкина», «Грибоедов» и «Пушкин» И. Ант.

²⁸ Председателем правления ЛАО было получено от градоначальника г. Одессы г. Нейдгарта распоряжение от 29 декабря 1904 г., в котором указывалось: «... последнее общее собрание членов общества состоялось с нарушением устава. Принимая во внимание <...> замечания в последнее время случаи нарушения устава и порядка в обществе, я вижу себя принужденным применить к сему § 42 устава <...>. Возобновление деятельности общества возможно при выработке правлением нового устава, а посему предлагаю вам с получением сего, распорядиться оповещением членов о приостановке деятельности общества и отменить назначенное на завтра общее собрание» [7, с. 2; 16, с. 12–13].

²⁹ «Имеющий быть в зале одес. лит.-арт. об-ва концерт тенора г. Цудзевича перенесен, по случаю приостановки действий об-ва в зал Благородного собрания на 7 января» [17, с. 2].

³⁰ «Правление одес. лит.-арт. об-ва извещает гг. членов, что прием книг, взятых ими из библиотеки об-ва, происходит ежедневно в помещении об-ва от 12 до 4 часов дня, за исключением воскресных дней» [18, с. 2].

³¹ «... правлением одес. лит.-арт. об-ва была отправлена по поводу приостановки действий об-ва жалоба в правительствующий сенат (в первый департамент). Для ходатайства перед высшей

«Литературка», с ноября 1906 г. расположилось Общество любителей шахматной игры. Здесь его «основатели <...> решили организовать <...> всевозможные художественные развлечения <...>: концерты, симфонические вечера и семейные вечера с музыкальным отделением, в заключение танцы. Будут приглашены известные артисты из других городов. Заведывание музыкальной частью принял на себя Г. Л. Топуз, заведовавший музыкальной частью при Литературном и Морском клубах» [8, с. 3]. Эти сведения дают основание говорить о некоторой преемственности – Общество любителей шахматной игры в своей деятельности заимствовало некоторые функции знаменитого Одесского Литературно-Артистического Общества.

Выводы. Одесское Литературно-Артистическое Общество функционировало с 1898 по 1904 гг. (первый период деятельности); имело два адреса своего пребывания: а) дом мецената Г. Маразли (1898 г.), б) дом князя Гагарина (1899—1904 гг.); осуществляло свое функционирование с помощью литературной, музыкальной и художественной секций. Общество стало аренной активной деятельности знаменитых представителей искусства и литературы, среди которых назовем: скрипачей А. Фидельмана и Ф. Ступку, альтиста И. Пермана, виолончелиста О. Вульфуса, входивших в состав квартета Одесского отделения ИРМО; пианисток Г. Бибер, Я. Богуцкую, пианиста, дирижера, музыкально-общественного деятеля Д. Климова; певцов А. Нежданову, М. Агееву, А. Амфитеатрову, Е. Юкельсон, В. Нагорскую-Щебальскую, М. Сибирякову; дирижеров И. Прибика и Э. Урбанека; руководителей хора И. Супруненко и А. Бакаревича; музыкального критика А. Ценовского; артистов М. Багрова, В. Комиссаржевскую, М. Кропивницкого, М. Савину; художников Е. Буковецкого, Т. Дворникова, П. Нилуса, Н. Кузнецова, К. Костанди, скульптора Б. Эдуардса; журналистов и литераторов В. Дорошевича, И. Смирнова, И. Хейфеца, И. Хмельницкого, А. Биска, И. Бунина, В. Жаботинского, Г. Пекатороса, С. Чудновского, К. Чуковского и др.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Биск А. *Одесская Литературка (Одесское Литературно-Артистическое Общество [Текст] // Дом князя Гагарина: сб. ст. и публ. / А. Биск. — Одесса: ООО Союзимпэкс, 1997. — Вып. 1. — С. 134—161.*
2. *Вся Одесса в шаржах Линского [Текст]: материалы к выставке / Сост. Л. В. Арютина, О. М. Барковская. — Одесса, 1998. — 44 с.*
3. *Гамлет Одесского уезда. Мимоходом [Текст] // Театр. — 1897. — № 193. — С. 3.*
4. *Герцо-Виноградский П. Цели литературно-артистического кружка [Текст] // Театр / П. Герцо-Виноградский. — 1897. — № 291. — С. 2.*
5. *Горацио. Злобы дня [Текст] // Театр / Горацио. — 1898. — № 22. — С. 2—3.*

администрацией о возобновлении дея-ти об-ва выехали на днях в Петербург, по постановлению правления, председатель Ф. Н. Литвицкий и член правления И. А. Хмельницкий» [19, с. 2].

6. Давыдова М. С. К истории здания Одесского государственного литературного музея [Текст] // Дом князя Гагарина: Сб. ст. и публ. / М. С. Давыдова. — Одесса: ООО Союзимпэкс, 1997. — Вып. 1. — С. 7—18.
7. Закрытие литер.-артистического общества [Текст] // Одесские новости. — 1904. — № 6520. — С. 2.
8. Одесский листок [Текст]. — 1906. — № 257. — Среда, 8-го (21 го) ноября. — С. 3.
9. Отчет Правления Одесского Литературно-Артистического Общества за 1898 г. [Текст] — Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского О-ва Печатного Дела (Пушкинская, соб. д. № 20), 1899. — С. 3—12.
10. Отчет Правления Одесского Литературно-Артистического Общества за 1899 г. [Текст] — Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского О-ва Печатного Дела (Пушкинская, соб. д. № 20), 1900. — 23 с.
11. Отчет Правления Одесского Литературно-Артистического Общества за 1901 г. [Текст] — Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского О-ва Печатного Дела (Пушкинская, соб. д. № 20), 1902. — 39 с.
12. Отчет Правления Одесского Литературно-Артистического Общества за 1902 г. [Текст] — Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского О-ва Печатного Дела (Пушкинская, соб. д. № 20), 1903. — 57 с.
13. Отчет Правления Одесского Литературно-Артистического Общества за 1903 г. [Текст]. — Одесса: Типография Торгового Дома Г. М. Левинсон (Ришельевская, 11), 1904. — 69 с.
14. Розенберг Р. Музыкальная Одесса [Текст] / Р. Розенберг. — Одесса, 1995. — 160 с.
15. Сергієва А. С. Літературно-Артистичне Товариство як феномен розвитку культурно-суспільного життя Одеси кінця XIX — початку XX ст. [Текст]: рукопис / А. С. Сергієва. — Одеса, 2007.
16. Устав Одесского Литературно-Артистического Общества [Текст]. — Одесса: Тип. Высочайше утв. Южно-Русск. О-ва Печатн. Дела, 1897. — 16 с.
17. Хроника [Текст] // Вечерний листок. — 1905. — № 2. — С. 2.
18. Хроника [Текст] // Вечерний листок. — 1905. — № 14. — С. 2.
19. Хроника [Текст] // Вечерний листок. — 1905. — № 37. — С. 2.
20. Хроника [Текст] // Театр. — 1898. — № 36. — С. 2.

УДК 78.087.68:7.071.2(477.54)

Ганна Парфьонова

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗАСАД КАФЕДРИ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ ХДУМ ІМ. І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Статтю присвячено проблемі вивчення становлення та досвіду Харківської хорової школи. Розглядаються методичні та педагогічні принципи засновників кафедри хорового диригування.

Статья посвящена проблеме изучения становления и опыта Харьковской хоровой исполнительской школы. Рассматриваются методические и педагогические принципы основателей кафедры хорового дирижирования.

The article is devoted to study of development and experience of Kharkiv choral school. The special attention is paid to the methodical and pedagogical principles of the founders of choral conducting cathedra.

Одна з найважливіших проблем сучасного українського музикознавства – вивчення й дослідження історії, сьогодення та тенденцій розвитку вітчизняної музичної культури. Увага науковців, насамперед, прикута до визначення самобутніх рис національного музичного мистецтва з урахуванням усіх реальних передумов та факторів його розвитку, про що свідчать спроби дедалі послідовніше узагальнити характеристики регіональних виконавських шкіл. Дослідженню Слобожанської виконавської школи хорового диригування та діяльності її видатних персоналій присвячено праці О. Коломієць, О. Кононової, О. Конопльової, С. Прокопова, В. Рожка та ін. [1–3; 6].

Метою статті є висвітлення основних етапів історії розвитку диригентсько-хорової освіти на Слобожанщині й становлення кафедри хорового диригування в аспекті формування загальних педагогічних принципів Харківської хорової школи.

Найхарактерніші риси діяльності окремих викладачів, які розглядаються у статті, розцінюються нами як особистісні прояви школи, що уможливило створення її персоніфіковано-узагальнюючого образу. Кожен викладач, свідомо чи несвідомо, є носієм закодованого досвіду і фактично символізує спосіб існування школи. У такому прояві специфіку Слобожанської хорової школи розглянуто не лише зі сторони об'єктивних культурно-художніх ознак, а й у плані особистих прикмет її конкретних носіїв. Отже, творче кредо окремого викладача кафедри, що виявляється у множинності форм його спілкування, неминуче декодує найважливіші засади школи, котру він представляє. Саме так відбувається накопичення і збереження традицій національної хорової школи, інституалізується сумарність засобів її збереження кафедрами хорового диригування регіональних шкіл з відповідними осередками, навчальними закладами, тощо.

Кафедра хорового диригування ХДУМ за свою 70-річну історію пройшла складний шлях, подолавши низку реформ та реорганізацій, і зараз, на початку XXI ст., є одним з провідних центрів хорового мистецтва в Україні. На кафедрі готують висококваліфікованих, конкурентоздатних фахівців у галузі хорової освіти та забезпечують кадрами виконавські колективи і музичні навчальні заклади нашої держави. Тут працюють авторитетні спеціалісти хорового виконавства різних профілів – керівники академічних, оперних, студентських, дитячих та аматорських хорів. Різнобічна діяльність викладачів кафедри, що проявляється як у виконавській діяльності, так і у кураторстві над молодшими музично-освітніми ланками – училищем, музичною десятирічкою та музичними школами, провадиться вже багато років, успішно доводячи свою доцільність.

Щоб осягти шлях, пройдений кафедрою хорового диригування, необхідно звернутись до передісторії, оскільки передумови її організації і принципові напрямки хорової освіти були закладені стараннями багатьох музикантів.

Особливим фактором в розвитку харківської виконавської хорової школи було економічне й географічне положення міста (зокрема, через яке відбувся помітний вплив Московської та Петербурзької хорових шкіл), на що й вказує доктор мистецтвознавства В. Рожок [8, с. 6]. Хорова культура Слобожанщини формувалася і під авторитетом просвітницьких ідей учителів-мандрівників, які продовжували свою освіту в Братських школах Львова, Києва, Луцька, а також в Острозькій та Київській академіях з широкою мережею парафіяльних народних шкіл, церковних хорів [4; 7]. Одним з головних центрів музики у Харкові був заснований 1726 р. колегіум, який продовжував принципи та методи навчання Чернігівського та Переяславського колегіумів, з так званими «додатковими класами», де учнів навчали музиці [7, с. 13]. Позитивно вплинули на рівень викладання музики та хорового співу в Харківському колегіумі перебування там Г. Сковороди, М. Концевича, А. Веделя. Хоровий спів на Харківщині пов'язуємо також і з діяльністю єпископів та губернаторів, які у другій половині XVII ст. мали при своїх будинках хори «півних». Всі харківські диригенти запроваджували існуючу тоді практику: шукали і навчали у «додаткових класах» здібних хлопчиків для майбутньої їх участі в архієрейському хорі, у Петербурзькій придворній співацькій капелі, Синодальному хорі. Аналіз культурно-історичних обставин, котрі передували хоровому руху в Харкові (та й в цілому по Україні) на межі XIX – XX ст., засвідчує, що найвищі художні досягнення хорової музики завдячують церковній культурі, оскільки саме християнська церква протягом багатьох віків була духовним центром музичного професіоналізму.

Особливого імпульсу хоровому виконавству надало відкриття Харківського університету (1805). У 20-рр. XIX ст. у Харкові функціонували хори в гімназії, інституті шляхетних дівчат, казенному училищі. У виставах мандрівних театральних труп того часу виконувалися народні жанрові сцени, в яких теж звучала хорова багатоголосна музика. У 1886 р. було створено хор під керівництвом П. Гордовського, який пропагував українську народну пісню, твори українських композиторів і старовинну музику. Існував у ті часи у Харкові й хор під керівництвом Л. Літинського, учасниками якого були викладачі, студенти університету та аматори, перший у місті професійний хор «ДУХ» (Державний український хор) під керівництвом Ф. Соболя та «Харківська окружна мандрівна капела» («Червона українська мандрівна капела» – ЧУМАК) під керівництвом його послідовника В. Верховинця та ін. На музично-хорове життя Слобожанщини мав величезний вплив Г. Хоткевич, організатор Харківського національного хору (1918), який пізніше було реорганізовано у Державний хор. Неабияку роль відігравали й музично-просвітницькі товариства, а саме: Харківський музичний гурток, Харківське товариство любителів хорового співу, Харківське церковно-співоче товариство,

Харківське відділення РМТ, Харківське товариство поширення в народі грамотності, численні музично-драматичні товариства повітових міст.

Зростанню хорового професіоналізму також сприяли: організація музичного училища, де викладали О. Літинський, І. Бірюков, А. Юр'ян, І. Слатін (представники петербурзької виконавської школи); робота оперного театру; гастролі відомих композиторів та виконавців того часу; діяльність харківських музичних просвітян (І. Слатін, П. Кравцов, С. Дрімцов). Отже, на початку ХХ ст. Харків вже був відомий як значний культурний центр та мав визначні музичні традиції.

Окремим, найбільш динамічним періодом трансформації співацько-хорового досвіду Харківщини слід вважати 20 – 30-ті рр. ХХ ст., коли Харків був столицею України (1919—1934), і саме революційний радикалізм пролеткультівської ідеології через масову пісню мав найбільший вплив на сформовану до того часу хорову культуру регіону. Значну роль відігравали численні самодіяльні хорові колективи при щойно організованих клубах, що спричинило зростаючу потребу в хормейстерських кадрах. В репертуарі хорових гуртків були переважно щойно написані твори революційної тематики та народні пісні, часто з переробленими на революційний лад текстами, що в цілому стало серйозною перешкодою на шляху розвитку хорового мистецтва Слобожанського краю.

Таким чином, створення кафедри хорового диригування відповідало вимогам часу, бо назріла нагальна потреба у збільшенні числа кваліфікованих, професійно підготовлених хорових диригентів, які б не тільки сприяли розвитку масового мистецтва, а й відроджували, розвивали вітчизняні традиції хорового виконавства. Після ряду реорганізацій, у багато разів перейменованій, на той час Харківській державній консерваторії, 1937 р. (найбільш вірогідна дата), за постановою Вченої ради і було відкрито кафедру хорового диригування.

До викладання на кафедрі було залучено відомих хормейстерів та викладачів інституту – О. Перунова, К. Греченка, З. Заграничного, А. Бас-Лебединця, С. Файнтуха та ін., які заклали основи професійної підготовки молодих фахівців. Майже всі започаткування в області вищої диригентсько-хорової освіти Харківського регіону не пройшли без участі цих видатних музикантів. Важливим фактором ефективності їх педагогічної та диригентської діяльності є виховання численної когорти визначних митців Слобожанської хорової школи: В. Палкіна, З. Яковлевої, Т. Карпової, Ю. Кулика, Є. Конопльової, О. Коломієць, О. Петросяна, А. Птіца, Є. Кучерової, а також тих, хто працюють на кафедрі й у теперішній час – професорів А. Мірошникової, С. Прокопова, Н. Белік-Золотарьової, кандидата філософських наук В. Матюхіна, кандидатів мистецтвознавства Ю. Іванової, О. Батовської, І. Вербицької. Окремо слід

назвати імена лауреатів Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів А. Сиротенка, Г. Парфьоновой, педагогів та хормейстерів, що працюють у навчальних та концертних закладах нашої держави та за кордоном: С. Письменної, О. Нагорного, Н. Королюк, В. Чабанного та ін.

Найважливішою умовою правильного розвитку хормейстера є постійний зв'язок хорової теорії з практикою керування хором. Організатори диригентсько-хорового навчання у Харківській консерваторії були в першу чергу виконавцями-практиками та ставили мету переглянути, доповнити, розширити методичні принципи вищої освіти в галузі хорового мистецтва, привносячи багато індивідуального, значного та цікавого.

Олександр Арсенійович Перунов (1894—1981) відіграв істотну роль у розвитку вищої диригентсько-хорової освіти Харкова, хорового мистецтва краю та отримав визнання в широких масах любителів хорового співу. У формуванні творчого методу О. Перунова велике значення мало навчання в Петербурзі у П. Чеснокова на регентсько-учительських курсах ім. С. Смоленського. Цей факт дає підстави говорити про певний *вплив традицій Петербурзької співацької школи на розвиток диригентсько-хорової освіти в Харкові*.

По закінченню згаданих курсів О. Перунов викладав хоровий клас, вокал, теорію музики, вів просвітницьку діяльність в Маріупольських навчальних та культурних закладах (1913—1923). У 1923—1928 рр. навчався в ХДМІ (музично-педагогічний та два курси теоретико-композиторського факультетів).

О. Перунов знаний в Україні як автор численних (більше 100) праць, статей хорознавчого змісту та методичних розробок з питань методики роботи у професійному й аматорському музичному мистецтві, автор перекладень для хору. Педагогам і студентам музичних навчальних закладів добре відома його «Хрестоматія з читання хорових партитур» на українському пісенно-хоровому репертуарі. По деяким статтям О. Перунова Міністерство культури УРСР організувало та провело дві республіканські конференції-семінари діячів хорового мистецтва (Київ, 1955; Одеса, 1956).

За 55 років педагогічної, диригентської та виконавської роботи О. Перунов організував близько 50 аматорських робітничих, студентських, червоноармійських та дитячих хорів, які займали високі оцінки та перші місця на олімпіадах і конкурсах. О. Перунову були притаманні надзвичайні організацькі здібності, які проявились на посаді завідувача кафедри хорового диригування, декана теоретико-композиторського й диригентсько-хорового факультетів; у створенні кафедр народних інструментів, теорії музики й фортепіано в Харківському інституті культури (1959—1965) та навчального хору, який став одним із кращих на Україні. Першим у СРСР, 1927 р., організував дитячу музичну студію при 2-й загальноосвітній школі Донецьких

доріг. У Харківському університеті О. Перунов організував музично-літературну художню студію та керував студентським хором (1934–1937).

Серед випускників О. Перунова – В. Палкін, О. Петросян, В. Теплов, Ю. Полфьорова, А. Трошин, Ю. Кресак, Є. Попков, М. Гришко та багато інших. Як педагог з фаху, О. Перунов був людиною надзвичайно внутрішньо дисциплінованою і вимогливою, володів енциклопедичними знаннями стосовно хорового виконавства митців минулого і сучасності, хорового надбання українських композиторів, методики роботи з хором. Одним із основних завдань підготовки студента до практичної діяльності, за методикою О. Перунова, було виховання його самостійності. Саме ретельність і скрупульозність, за його думкою, і є тими якостями, що забезпечують рух до майстерності, тим підґрунтям, на якому учень росте. Навички точного прочитання авторського тексту, а в більш широкому сенсі – вміння бачити в авторському тексті все, О. Перунов розумів як одну з необхідних передумов художнього виконання. В. Палкін характеризував його як людину дуже вимогливу до себе та інших, підкреслював його велику педантичність та охайність у науковій роботі та опрацюванні документів, надзвичайну організованість у роботі з керованими колективами: «Вчитися і працювати разом з ним було іноді дуже складно – не дозволялись неакуратність, незібраність та лінощі. Вся документація кафедри та викладачів ретельно перевірялись ним, неодноразово переписувались заново, якщо знаходились якісь неточності та помилки»¹.

Усе своє творче життя *Зиновій Давидович Заграничний* (1900–1966) присвятив популяризації хорового мистецтва серед широких мас слухачів, виховавши плеяду висококваліфікованих музикантів. Серед учнів З. Заграничного – П. Ємець, Є. Конопльова, А. Птіц, викладачі багатьох вищих і середніх навчальних закладів країни. У творчості З. Заграничного тісно пов'язана робота у професійній сфері музичних навчальних закладів та самодіяльному мистецтві, зокрема, професійно-технічних училищах. Саме з середовища «трудових резервів» вийшла його колишня учениця Є. Мірошніченко.

Переважна більшість творів написана ним для хорових колективів з різним професійно-виконавським рівнем. Особливу цінність у спадщині композитора займають хорові обробки народних пісень і аранжування для хору. Творам З. Заграничного притаманні такі риси, як унікальне відчуття хорової специфіки (завдяки чому в найрізноманітніших теситурах зберігається ансамбль), строга логічність голосоведіння (широко розвинені мелодичні лінії хорових партій, з урахуванням природних можливостей їх робочих діапазонів).

¹ З власних бесід автора статті з В. Палкіним.

В жанрі хорової музики такі риси письма найцінніші, оскільки вони забезпечують цілісність звучання всього хору, інтонаційну змістовність окремих партій, творчий інтерес співаків, і, в цілому – художню цінність твору.

Значне місце в творчості композитора З. Заграничного займають вокально-інструментальні твори, опери та оперети. Прихильність до жанру музичної комедії пов'язана з особистими рисами його характеру – легкою вдачею та почуттям гумору, які проявлялися і в педагогічній роботі.

Тяжіння до мистецтва театру визначило напрям його подальшої творчої роботи – З. Заграничний працював музичним керівником і композитором у Всеукраїнському театрі малих форм «Веселий пролетар» (1927—1929), Єврейській державній хоровій капелі (з 1929), хормейстером у Самарському оперному театрі (1917—1922), з хором оперної студії ХМДІ (1939). У 1939—1940 рр. З. Заграничний організував при диригентсько-хоровій кафедрі самодіяльний хор, який складався з п'ятидесяти кращих співаків хорової самодіяльності Харкова. Довгий час З. Заграничний очолював хор заочного відділення ХДІМ та хор угорських студентів, котрі навчалися в Харкові.

Музичну освіту З. Заграничний отримав на композиторському факультеті Одеської консерваторії (клас В. Малишевського) та композиторському факультеті ХМДІ (клас проф. С. Богатирьова), який закінчив, за характеристикою С. Богатирьова, з яскравим нахилом до поліфонічного викладу, і з 1929 р. почав свою педагогічну діяльність на кафедрі. Серед методичних праць З. Заграничного нам відомі такі, як «Хрестоматія з хорового диригування» для диригентсько-хорових факультетів, «Посібник з хорового аранжування» для музичних училищ УРСР, «Хрестоматія з хорового диригування» для українських консерваторій у співтворстві з К. Греченком, О. Перуновим і Л. Карповою, «Навчально-виховна робота в хоровому колективі ансамблю трудових резервів», «Збірник хорових розспівувань». Слід відзначити, що серія розспівувань, яка увійшла до згаданого посібника, пройшла добру практичну перевірку в колективах, керованих автором. Всі вправи представлені є власними гармонізаціями та аранжуванням відомих творів (напр., «Прелюдія № 20» Ф. Шопена), секвенціями та етюдами. Музична мова вправ яскрава, барвиста, надзвичайно мелодійна, викладення для хору бездоганне, тому за художньою цінністю вправи наближаються до жанру хорової мініатюри. На жаль, роботи не надруковані, зберігаються в архівах Н. Д. Заграничної, і майже не використовуються студентами у навчанні, хоча в повній мірі заслуговують на публікацію та включення до репертуару наших хорових колективів.

Ю. Кресак, дослідник творчості З. Заграничного, надає йому таку характеристику: «Зиновій Давидович і в роботі з учнями та студентами, і в спілкуванні з товаришами завжди був добрим, чуйним, безкорисливим. Йому

нічого не коштувало прямо в коридорі, на ходу, дати цінну методичну пораду з композиції або з питань хорового мистецтва. Дуже захоплений роботою з хором, він ніколи не рахувався зі своїм часом і велику кількість годин віддавав безплатно своїм учням. Зиновій Давидович завжди був чуйним, уважним як до студентів, так і до своїх товаришів і з суто особистих питань» [6, с. 45].

Вивчаючи педагогічну діяльність З. Заграничного, слід відзначити його вимогливість до ґрунтовної теоретичної підготовки, удосконалення диригентського професіоналізму на основі композиторської діяльності та прагнення до багатокмплексного системного підходу у навчанні: обов'язковими дисциплінами він вважав спів, гру партитур та сумісне музикування вчителя і студентів.

Неоціненний вклад в становлення хорового напрямку освіти в Харківській консерваторії зробив **Костянтин Миколайович Греченко** (1904—1981), у діяльності якого А. Лашенко *простежував традиції київської хорової школи*. Освіта у Полтавському музичному технікумі та Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка дозволила К. Греченку досягти значних успіхів у своїй діяльності, яка розгорталася у двох напрямках: виконавському та педагогічному.

Високим професіоналізмом та результативністю позначена його робота як диригента, художнього керівника Державної столичної капели (1932), республіканської капели «Думка» (1943—1945), Української капели Харківської філармонії (1945—1949), «Безвірницької капели» (1928—1930), керівника хору диригентсько-хорового факультету Харківської консерваторії. Свідком роботи у хоровому класі особливо запам'яталися його вміння домагатися яскравого розкриття змісту хорових мініатюр *a cappella*, у яких найважливішим є виявлення виконавських деталей, пов'язане з досягненням гнучкості темпоритму; його талант інтерпретувати куплетну форму народних пісень; розмаїття тембральних відтінків хорових партій у звучанні його хору; широкий динамічний діапазон; вміння з легкістю долати інтонаційні та ансамблеві труднощі [5, с. 28].

Педагогічна діяльність К. Греченка у Харківській консерваторії була особливо плідною в період з 1951 по 1971 р., коли він очолював кафедру хорового диригування. Роботу К. Греченка в класі диригування відзначало прагнення перетворити навчальний клас у творчу лабораторію з метою максимально виявити та розвинути творчий потенціал студента: в пошуках та експериментах створювались оригінальні виконавські інтерпретації, формувались воля та артистизм. Він умів налаштувати студентів і концертмейстерів на єдину емоційну хвилю твору, що виконувався. Сприятливу атмосферу в класі диригування створювало його ставлення до учнів: у кожному він бачив колегу, хоча й менш досвідченого, але зі своїм внутрішнім світом та індивідуальністю.

В своєму класі К. Греченко ніколи не застосовував методику наслідування вчителів, навпаки, ініціював прояви творчої свободи студентів [5, с.28].

К. Греченко надавав великого значення формуванню у студентів вокальних навичок, оскільки виразне виконання хорових партій твору, що вивчається, дозволяє, на його думку, глибше усвідомити особливості твору та методи його диригентського втілення в репетиційному процесі, і є найкоротшим шляхом в досягненні бажаних результатів. Досконально володіючи баритоном широкого діапазону та красивого тембру, К. Греченко любив під час диригування студентами в класі і під час іспитів активно включатися у виконавчий процес і відтворювати яку-небудь хорову або сольну партію. Цей метод і досі використовується викладачами кафедри хорового диригування.

Мистецькі та педагогічні принципи К. Греченка отримали розвиток в діяльності численних його учнів, серед яких – А. Мірошникова, В. Рожок, З. Яковлева, А. Серeda, Т. Ткачова, Л. Іванюшенко, Н. Герасимчук та багато інших.

У становленні однієї з головних дисциплін циклу підготовки хорового диригента – хорового класу – помітну роль відіграли Анатолій Дмитрович Бас-Лебединець (1895—1979) та Соломон Євсійович Файнтух (1899—1985). Проте, їх основна мистецька діяльність розгорталася переважно в композиторській творчості (випускники композиторського факультету, учасники групи композиторів, що створили гімн УРСР), адміністративній роботі (А. Бас-Лебединець) та диригентсько-симфонічній практиці (С. Файнтух).

Висновки. На тлі історично усталеної регіональності хорових осередків в Україні з їх природним прагненням до самотності, що несе загрозу певної штучності та самодостатності співочого середовища, *Харківська хорова школа пододала герметизовану автономність і досягла інтеграції та взаємозбагачення досвіду хорових шкіл.* Свідченням цього є наслідування естетичних позицій Петербурзької (О. Перунов, а нині – С. Прокопов), Київської (К. Греченко, А. Бас-Лебединець, а нині – А. Мірошникова, Н. Белік), певним чином – Московської (через творчі зв'язки Ю. Кулика та В. Палкіна) хорових шкіл та харківських мистецьких традицій (узагальнення накопиченого досвіду митців XIX – XX ст. та діяльності З. Заграничного).

Аналіз педагогічних принципів фундаторів кафедри демонструє синкретизм їх творчих позицій, що проявлялося в широкій диригентсько-виконавській практиці, композиторській творчості та у проведенні активної музично-просвітницької роботи засобами хорового мистецтва. Вивчення творчої діяльності О. Перунова, К. Греченка, З. Заграничного дозволило сформулювати визначальні риси їхньої хорової педагогіки (зрозуміло, з певною часткою припущення):

- ретельність роботи в класі, направленість на удосконалення самостійності студента, висока етична культура професійного спілкування з учнями були домінантними в діяльності О. Перунова;

- індивідуальний підхід до особливостей студента у всій багатогранності його проявів та формування інтерпретаторської витонченості (К. Греченко);

- формування активності, здатності до пошуку, розвиток творчої фантазії, масштабності художнього мислення (З. Заграничний).

Серед усіх навчальних дисциплін стараннями керівників студентського хору укорінилися домінуюча роль хорового класу та виняткове значення навчально-художньої роботи, яку проводить його керівник. У втіленні творчих спрямувань Харківської хорової школи особливу роль відіграє і клас диригування. Досить молода (в історичному вимірі) дисципліна набула у методиці викладання кафедри хорового диригування Харківської консерваторії своїх самобутніх рис:

- 1) прагнення виховати у студентів високий професіоналізм, творчу мобільність, поєднані з відданістю своїй професії, розумінням просвітницької ролі диригента хору в галузі хорового мистецтва;

- 2) усталеність професійних вимог викладачів кафедри до диригентської техніки студентів: академізму диригентського показу, урівноваженості всіх елементів художньої виразності, прояву волевих якостей, розвитку емоційності, пошуку індивідуальної манери диригування;

- 3) певну репертуарну політику: постійне поповнення класичного репертуару новими творами сучасних композиторів;

- 4) розподілення навчальних виконавських програм по курсам за стилевим та технічним принципами, яке має на меті усвідомлення студентами естетичної природи музики, збагнення закономірностей музичної мови, відмінних ознак стилів, жанрів та форм;

- 5) функціонування хорової лабораторії на базі студентського хору та колективів, очолюваних викладачами кафедри, де студенти проходять практику роботи з хором та оволодівають прийомами і методами хормейстерського мистецтва;

- 6) системність у науково-методичній роботі викладачів кафедри, яка знаходить відображення у дисертаціях та численних методичних розробках, монографіях, публікаціях, статтях, виступах в науково-творчих конференціях.

Плідність зазначених принципів хорової педагогіки переконливо свідчить про успіх зусиль хормейстерів – засновників кафедри – спрямованих на утвердження засад виконавської майстерності у хоровій школі Слобожанщини.

Отже, слід вважати, що у 30 – 40 рр. було закладено основу Слобожанської хорової школи, було сформовано цілісну навчально-освітню систему диригентсько-хорової освіти, яка і нині не втратила своєї актуальності.

Знайдені у перші роки існування кафедри методи викладання і виховання студентів стали основою її розвитку. Свідченням наслідування та продовження традицій є діяльність сучасних викладачів кафедри – представників різних вікових та культурних генерацій, чия переважна більшість є учнями (через покоління) фундаторів диригентсько-хорової освіти в Харкові. Подальше дослідження напрямків розвитку моделі навчання хоровому диригуванню на кафедрі (у виконавському та навчально-освітньому аспектах), з одного боку, розширюватиме теоретичні обрії музично-виконавської науки, з іншого – сприятиме вирішенню актуальних завдань практики хорового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Коломиец О. Н., Прокопов С. Н. Кафедра хорового дирижування [Текст] / С. Н. Прокопов, О. Н. Коломиец // Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. 1917 – 1992 : [Каташиник П. и др.]. — Харків, 1992. — С. 258—278.
2. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття [Текст] / О. В. Кононова. — Харків : Основа, 2004. — 17 с.
3. Коноплева Е. А. Страницы из музыкальной жизни Харькова [Текст] / Е. А. Коноплева. — К. : Муз. Україна, 1990. — 49 с.
4. Кресак Ю. Зиновій Заграничний [Текст] / Ю. Кресак. — Луцьк : Вид-во Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. — 80 с.
5. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. [Текст] / Й. М. Миклашевський. — Київ, 1967. — 160 с.
6. Рожок В. І. В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини XX століття [Текст] / В. І. Рожок // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції [Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України] : Харків, 16 вересня 2005 р. / Відп. ред. Г. Я. Ботунова. — Харків : НТУ «ХПІ», 2006. — 80 с.

УДК:78.071.1:787.6 (477.54)

Наталья Костенко

ТВОРЧЕСТВО ХАРЬКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРА)

На матеріалі жанрових та стилевих узагальнень творів харківських композиторів для чотирьохструнної домри розкриваються найважливіші принципи співтворчості композитора та виконавця як інтерпретатора.

На материале жанровых и стилевых обобщений сочинений харьковских композиторов для четырехструнной домры раскрываются важнейшие принципы сотворчества композитора и исполнителя как интерпретатора.

The most important principles of co-creation of the composer and player as an interpreter are presented in the research based on genre and style generalization of Kharkov composer's works for four-string domra.

Композитор, избравший непростой путь создания оригинального репертуара для четырёхструнной домры как оркестрового инструмента, сталкивается не только и не столько с проблемой продвижения новой музыки. При внешней доступности народных инструментов – балалайки, домры, гуслей, цимбал – они остаются для композиторов в некотором смысле *terra incognita*. С точки зрения использования их богатых технических и выразительных возможностей лишь исполнители были способны стимулировать композиторов к появлению новых произведений. При этом, как правило, композитора интересуют не тембровые богатства баяна, домры или балалайки. Немногочисленные произведения академического уровня возникают благодаря определенному исполнителю, сумевшему найти контакт с автором, доказав своим искусством, что народные инструменты достойны большего.

Цель статьи – выявление круга основных жанрово-стилевых моделей композиторского творчества в историческом процессе создания академического репертуара для четырехструнной домры в Украине: от истории становления (50-е гг. XX ст.) к современной практике. Сверхзадачей является анализ взаимодействия композиторского и исполнительского творчества для четырёхструнной домры в регионе Слобожанской Украины.

Материалом для решения сформулированной задачи послужат примеры творческого содружества выдающихся домристов и харьковских композиторов в период академизации инструмента (50-80-е гг. XX ст.). Основное внимание в исследовании сосредоточено на сочинениях В. Подгорного, Д. Клебанова, И. Ковача. Характеристика творчества Б. Михеева представлена в отдельных публикациях автора [6; 7]. Принципом отбора материала, обуславливающего логику достижения поставленной цели, избрана *жанровая система народно-инструментального исполнительства*. Ведущее значение среди других жанровых решений принадлежит жанру концерта.

Когда Д. Клебанов написал первый в истории отечественного домрового исполнительства **Концерт для солирующей домры с симфоническим оркестром**, многие считали, что удел народных инструментов – это, прежде всего, обработки и вариации, то есть, жанры и формы, связанные с фольклорным типом мышления. Композитор же дал возможность домристам осознать возможности их инструмента в концептуальном жанре западноевропейской традиции, основанном на принципах сонатного мышления.

Редактором и первым исполнителем Концерта Д. Клебанова был выдающийся домрист Н. Лысенко. Влияние его исполнительской индивидуальности заключалось в том, что в Концерте широко использовалась аккордовая техника, игра двойными нотами, флажолеты (натуральные и искусственные), что в то время было новаторским явлением. Позднее им же была сделана партитура Концерта Д. Клебанова для народного оркестра. Роль Н. Лысенко

в редакции этого сочинения сказалось также и в том, что художественно-технический потенциал инструмента был раскрыт в значительно большей степени, чем в ранее написанных концертах для домры (например, в произведении Н. Будашкина использовались моторика и кантилена, за редким исключением, аккорды). Здесь же аккордовая техника служит фактурной основой главной темы I ч.

О классической трактовке сонатного allegro. Контрастная драматургия Концерта основана на сопоставлении двух жанрово-интонационных сфер: танцевальной (Г. П.) и лирической (П. П.). Приемы сонатно-симфонического развития обнаруживают себя, прежде всего, в разработочном разделе: мотивное вычленение основного элемента главной темы, интенсивное тонально-гармоническое развитие, осуществляемое с помощью сопоставления тональностей в цепи модулирующих секвенций. Композиционная стройность формы проявляется в структурном членении разделов, тематическом обрамлении части, логике тонального развития.

Жанрово-образным ориентиром *второй части* являются традиции протяжной лирической песни. Композитор органично сочетает композиционно-стилевые закономерности песни со структурой классической сложной трехчастной формы. Приемы песенного жанра отражены с помощью следующих характерных признаков: 1) парно-периодическая форма изложения основной темы: A-B-A₁-B₁; 2) метрическая переменность – чередование четырех- и трехдольности на протяжении всей части; 3) характерный прием мотивного суммирования в изложении основной темы (1+1+2); 4) интонационный остов темы с тетрахордовой попевкой и конечным квинтовым тоном в октавном звучании; 5) гетерофонное изложение по принципу запевно-припевной формы (запев – у солиста, припев – в изложении оркестра); 6) ладогармоническая переменность (игра тонико-доминантовой гармонией) и диатоническая основа лада (миксолидийский мажор с характерной минорной доминантой); 7) прием сопоставления тональностей в рамках диатоники.

Симфонизация формы осуществляется с помощью мотивной работы в среднем разделе, интенсивного тонально-гармонического развития, приемов динамических контрастов и крещендирующей динамики целого.

Финальная часть – самая масштабная по форме и динамичная по содержанию, так как воссоздает картину массового народного гуляния. Композитор использует приемы стилизации народного исполнительства: бурдонные квинтовые басы, длительные органное звучания, характерный тип баянного аккомпанемента «бас-аккорд». Активно представлен метод вариантного развития тематизма. Используются элементы куплетной формы с типичными повторами последних строф периода (в экспозиционном изложении основных тем). Неконфликтная драматургия построена на поочередном изложении

рефрена и эпизодов, жанрово ориентированных на танцевальную сферу. Этим определяется господство квадратных структур, метроритмической четкости, типичных ритмоформул в обоих темах финала.

Концерт для домры Д. Клебанова в целом ориентирован на жанровую модель классического инструментального концерта. Его признаками являются трехчастная структура цикла, сонатное аллегро в первой части, объединение частей по принципу «быстро-медленно-быстро», каденция солиста в первой части, динамизация общей драматургии цикла за счет яркого тонального и темпового контраста второй и третьей частей. Образно-жанровая характеристика концерта приближена к генетическим истокам народных традиций (песенность и танцевальность), что определяет стилистические особенности характера развития тематизма цикла (вариантность, повторность, подголосочность, гетерофонность), его ладотональную специфику (диатоническое направление), метроритмические характеристики (характерные ритмоформулы и метрическая свобода).

Каким было **первое обращение к домре** известного композитора и баяниста **В. Подгорного**, слава которого гремела в Харькове после войны? Преданно любя скрипку, В. Подгорный в начале 70-х гг. пишет Концерт для скрипки, показав его на баяне авторитетному московскому композитору Ю. Шапорину. Тот очень высоко оценил произведение, хотя и заметил, что, музыка Концерта слышится ему в ином тембре, например, балалайки или домры. Однако В. Подгорный выпустил своё сочинение на концертную эстраду в первоначальном виде. Премьера состоялась в филармонии и прошла незаметно. С тех пор долгое время никто не интересовался этим сочинением.

На премьере присутствовал известный музыкант-исполнитель Борис Михеев. Заинтересовавшись услышанным сочинением, он попросил ноты у автора и около года проработал над его редакцией для четырёхструнной домры. Опираясь на музыкальный материал Концерта В. Подгорного, исполнитель фактически заново его переписал, с учётом своих знаний специфики инструмента. В частности, каденция была приспособлена к виртуозным и техническим возможностям инструмента – «звучковой образ» произведения стал чисто домровым.

В. Подгорный заинтересовался и начал работать снова. В соответствии с сольной домровой партией, переделанной Б. Михеевым, он заменил элементы фактуры: добавил дополнительные подголоски, голоса. Инструментовка для симфонического оркестра была выполнена В. Подгорным, а для оркестра народных инструментов – Б. Михеевым. Когда последний с блеском исполнил Концерт, скрипачи решили его сыграть, однако сделать этого уже не могли, поскольку редакция исключала возможность его исполнения на любом другом инструменте, кроме домры.

Концерт для домры с оркестром В. Подгорного поныне остается в концертном и учебном репертуаре домристов основным. Концерт звучал в России, в Белоруссии, за рубежом; являлся обязательным произведением на Международных конкурсах исполнителей на домре. Концерт постоянно исполняется и с симфоническими, и с народными оркестрами, и с фортепиано. Его популярность очень велика до сих пор.

Концерт для домры с оркестром – яркий образец зрелого композиторского стиля **В. Подгорного**, не отягощенного привычными жанровыми клише. Отличительной чертой музыкальной драматургии произведения является господство *двух жанровых линий*: танцевальности и песенности. Исходя из генетических истоков народно-инструментального творчества, они представляют естественную звуковую среду солирующего инструмента.

Исполнительская сложность этого концерта заключается, прежде всего, в воссоздании музыкальной драматургии – требуется большой накал экспрессии (в Концерте нет нейтральных мест, где можно отдыхать эмоционально, всё время что-то происходит, и всё время – на значительном эмоциональном уровне). И, конечно, Концерт очень насыщен технологически, домра максимально использована во всех своих возможностях.

Основная тема рисует образ народно-танцевального, праздничного движения. Структура начального периода темы представляет собой парно-периодическую строфичность (aa,bb,cc,dd₁), присущую народно-песенным жанрам. Каждая строфа повторяется в вариантном изложении, обыгрываясь ритмически и расцвечиваясь темброво-регистровыми красками. Второе проведение темы звучит в оркестровом изложении у гобоя на фоне имитационных переключек солиста.

Средний раздел [ц. 3, 4] представляет собой развивающую часть главной партии (Г. П.), построенную на варьировании основных интонаций темы, их фактурном преобразовании, тонально-гармоническом развитии в партии солиста. В основе общей драматургической логики среднего раздела – постепенное крещендо, приводящее к кульминационному проведению темы в оркестре на фоне триольных отыгрышей солиста [ц. 5]. Жанрово-стилистические черты Г. П. воссозданы композитором с помощью определенной системы музыкально-выразительных средств: мажорного лада (A dur); моторно-танцевального типа тематизма; квадратности, акцентности, характерных ритмоформул как особенностей метро-ритмического рисунка; типа интонирования, в основе которого – восходящие кварты, опевания, поступенные ходы, вращающееся движение вокруг опорного тона «е»; небольшого ладового объёма (кварто-квинтовый остов первых строф); манеры исполнения – быстрого темпа, короткой силлабической фразировки (без лиг и

крупных длительностей); типа аккомпанемента (бас-аккорд в оркестре имитирует баянное сопровождение).

Песенный лирический образ побочной партии (П. П.) представлен соответствующей стилистикой: минорным ладом (b-moll); кантиленными знаками (восходящая секста); неквадратной структурой (расширенный период с прерванным кадансом).

Композиция Концерта отражает принципы не только концертного жанра (tutti-soli) в различных трансформациях, но и свободно трактованной инструментальной поэмы. Одночастная структура произведения вмещает сжатую цикличность (схема 1):

Схема 1.

Вст.	Экспозиция				Разработка			Ложная репр.		Кад.	Кода
	Г. П.	Св.	П. П.	З. П.	П. П.	Г. П.	Г. П.	Г. П. (сокр.)	П. П.	П. П./ Г. П.	Г. П.
	3-ч. ф.		3-ч. ф.	орк.					орк.		
A	A		b	d	a	F, D	H	b	a	A	A

Контрастное сопоставление двух ведущих тем обусловлено принципами сонатного развития. Зона разработки трактуется как серия трансформаций основного тематического материала. Композитор интенсивно использует приемы сонатно-симфонического развития: мотивное вычленение, метроритмическое и фактурное варьирование, линейную трактовку вертикали, имитационное и модулирующее секвенцирование, приемы подголосочной полифонии. Иными словами, динамическое развитие, построенное по принципу контрастного сопоставления, переключения и трансформации образов, формирует *драматургию показа*.

Главным драматургическим центром произведения является каденция как средоточие духа виртуозности. И эта виртуозность касается не столько техники исполнения, сколько внутренней работы над образностью. Каденция представляет диалогическую форму общения (не случайно использованы различные виды техники, противопоставление в двух разделах кантиленно-песенного и виртуозного начал).

Каденционное выступление домры становится кульминацией драматических размышлений автора. Примечательным фактом является и местоположение каденции между репризой и кодой, так как даже репризное проведение тем не дает окончательного завершения их образному развитию. Тема Г. П. появляется в тональности П. П. (b-moll) в сокращенном виде. Лирическая побочная – высказывание «от автора» – звучит «драматическим соло» в оркестре, окрашиваясь колоритом объективности, поддерживаемая со-чувствующим, со-переживающим оркестром, олицетворяющим образ

народа. Солирующая домра, таким образом, воплощает образ автора (экспозиция), проходящий через глубокие внутренние трансформации (разработка), размышления которого находят понимание со стороны общества (реприза), и который обретает себя в единстве с народом (каденция).

Образы личности и общества отражены в общей концепции Концерта через главные жанровые линии не в конфликтном столкновении, а благодаря контрасту. Идея *вос-соединения* человека с народом наполняет Концерт подлинным онтологизмом.

Отдельного внимания заслуживают многообразные связи Концерта с фольклорными традициями, в числе которых – следующие:

1) тема-цитата – в основе П. П. лежит украинская народная песня «Ой, не світи місяченьку»;

2) приемы развития песенного тематизма – внутрикомпозиционное варьирование, имитационные переключки, подголосочная полифония, скрытое двухголосие;

3) использование в оркестровке стилизации приемов игры на народных инструментах (соответствующих способов звукоизвлечения), яркая и глубокая типизация образов с помощью оркестровки;

4) импровизационность, трактованная композитором как фиксированная свобода творчества – многочисленные виртуозно расцвеченные отыгрыши солиста на фоне проведений основных тем в оркестре, фактурные фиоритуры, арпеджированные аккорды, гаммаобразные пассажи насыщают партию солиста на протяжении всего музыкального пространства произведения.

Каденция солиста метрически и ритмически многообразна, включая виртуозные обороты с тридцатьвторыми, построенные по принципу скрытого многоголосия; пассажи с различными способами звукоизвлечения, имитирующие народные приемы игры; динамические и выразительные оттенки; метро-ритмические формулы, идущие от танцевального жанра; неквадратное деление длительностей и нерегулярную акцентность, нацеленные на ускорение общего движения и насыщение образов динамикой. Такой метод очень эффектно использован композитором в начальном вступительном разделе, где смена четырёхдольности на тактовые сбивки двух и трехдольного метра создает ощущение всеобщего возбуждения в преддверии праздничного веселья.

При работе с фольклорным материалом В. Подгорный использует два метода. 1. *Воссоздание*, стремление воспроизвести образы народной традиции с помощью фольклорных элементов музыки (примером тому служит Г. П., в которой композитор рисует образ народного танца, массового гуляния). 2. *Присвоение*, подчинение элементов народного творчества собственному художественному замыслу. Именно так использована тема украинской народной песни «Удовизию я любив» при создании образа П. П., отражающего

индивидуально-лирическое начало. Данный образ претерпевает наибольшее развитие и драматизацию, будучи противопоставлен обобщенно-массовой основной теме Концерта.

Ориентация на фольклор и взаимодействие с народно-инструментальными традициями – излюбленный метод композитора. Данная установка позволила В. Подгорному расширить палитру выразительных возможностей, приемов и методов развития концертного жанра за счет воссоздания в Концерте национального колорита, традиционного характера танцевального и лирического образов. Органичный синтез народной и профессиональной музыки придает Концерту неповторимый облик и позволяет ему занять достойное место в одном ряду с иными образцами высокого искусства.

Композиторы Слобожанщины, обратившись к домре как сольному инструменту уже в начале 70-х годов XX ст., должны были пройти весьма сложный путь от усвоения традиций к новаторству. Помимо жанра концерта, репертуар домриста активно пополнялся различного рода крупными формами, представляющими собой разновидности оркестровой пьесы. Среди наиболее распространённых назовем концертно и концертные пьесы: миниатюру («чистую» и программную), циклы пьес. Таким образом, условием академизации четырёхструнной домры было не только создание для неё высокохудожественного репертуара, но и повышение статуса самого инструмента как сольного, концертного, технически совершенного.

Концертно В. Подгорного посвящено Борису Михееву – автору оркестрового переложения и первому исполнителю сочинения. Это одночастное, относительно свободное по форме и содержанию произведение, в основе которого сохраняется обобщенный принцип концертирования. Этот принцип, идущий от барочных традиций *concerto grosso*, воплощается через *диалог солиста и оркестра*. Так, уже на уровне *главной партии* используются яркие интонационные переключки между солистом и группой домр, основная тема в первых двух проведениях звучит у домры соло, а затем – в третьем проведении – у гобоя. В репризном разделе главная тема появляется в виде канона в оркестре на фоне гармонических переливов солирующей домры. Особенно ярко концертный диалог слышен в разработке [ц. 7], где канонические имитации, построенные на первоначальной интонации главной темы, появляются поочередно в оркестровом и сольном исполнениях.

Другой тип контраста проявляется на уровне *фактурной драматургии*: так, гомофонно-гармоническая фактура главной темы сменяется элементами подголосочности в побочной теме, а аккордовые целотоновые «раскачивания» эпизода [ц. 7] – канонем первоначальной интонации главной темы в разработке. Композитор активно использует элементы линейного многоголосия в разработочном разделе: сольные звучания интонаций главной темы соединяются с

оркестровым проведением опевающих секундовых оборотов, а нисходящий ход главной темы у оркестра контрапунктирует с первоначальным мотивом побочной темы у солиста.

Интересным приемом фактурного контраста служат тематические связи ([ц. 2] – между первым и вторым проведением главной темы, [ц. 3] – между вторым и третьим проведением главной темы, [ц. 4] – связующая партия; кроме того, композитор использует связку перед началом разработки, перед эпизодом внутри разработки). Их гетерофонная прозрачная фактура и интонации опевания разделяют музыкальное пространство на четкие разделы и дают возможность ощутить приближение нового этапа в музыкальной драматургии целого.

Динамический контраст ощутим на уровне разделов формы: яркое forte вступления сменяется тихим звучанием главной темы, связующие эпизоды в которой выделены динамической краской forte, а в репризном разделе проведение главной темы в оркестровом исполнении [ц. 10] сопровождается потактовая смена контрастной динамики (piano – forte – piano – fortissimo). Общее кульминационное развитие заключительного раздела характеризуется закономерным ускорением движения (не только темповым – Allegro vivo, – но и ритмическим – господство шестнадцатых в сольной, а затем и оркестровой партиях), к концу замирающим и растворяющимся на pianissimo. Смысловой точкой звучат последние пять аккордов tutti, появляясь на fortissimo ярким динамическим контрастом.

Помимо барочной контрастности, в Концертино явно ощущается опора на *классическую модель жанра*. И, в первую очередь, это проявляется на уровне композиционной формы. Стремление совместить первозданный народный дух музицирования с концептуальностью сонатного жанра привело к рождению смешанной композиции, вобравшей в себя черты сонатности и сложной трехчастной формы (схема 2).

Элементы классической модели жанра инструментального концерта проявляют себя и в *соотношении творческих сил*. Многочисленные переключки тематизма в сольных и оркестровых партиях, дублировки интонационного материала, фактурно-тембровые расцветивания в сольном и ансамблевом исполнении свидетельствуют о равноправных функциях солиста и оркестра. Данное распределение творческих сил ориентировано на две драматургические линии сочинения: логику развития каждого участника и их совместный диалог. Свою кульминацию линия солиста достигает в каденции, находящейся между разработкой и репризой. Показ технических и выразительных возможностей сольного инструмента обусловлен духовно-нравственными установками данного жанра. Оркестр подготавливает вступление солиста, подводя развитие к целотонному кластеру, как бы утверждая тем самым высокий статус солиста.

Схема 2.

Вст.	Эксп.			Разр.	Каденц.	Репр. (сокр.)
	Гл. т.	Поб. т.	Связка	1 р.-2 р.	1-2-3 р.	Гл. т.
	Allegro	tranquillo grazioso		doloroso		Allegro vivo
	сл. 2-ч. ф.	пр.3-ч.ф.				
	AA ₁ A ₂ A ₃	BB ₁ B ₂				
g-moll	g-g-g-c-g	G-dur	d-moll	h-moll	мод. разв.	g-moll
I ч.			II ч.		III ч.	

СЛ. 3-ХЧАСТНАЯ ФОРМА

Торжественная двухтактовая фермата дает возможность ощутить важность происходящего – это показ внутренней духовной работы. Интонации основного тематизма подвергаются интенсивному преобразению с помощью мотивного вычленения, секвенцирования, ритмического варьирования, сложного тонального движения, обусловленного логикой линейного мышления. Структуру каденции формирует трехфазное развитие, ощущаемое как поступенность духовного восхождения и внутреннего преобразования личности.

Обратим внимание на *миссию исполнителя* как со-творца, со-зидателя, со-автора. Б. Михеев в оркестровке применил большой состав народного оркестра, включив в него группу деревянных духовых (сфера лирических отыгрышей и интонационных перекличек), расширенную группу ударных инструментов (с ксилофоном, тарелками и треугольником), фортепиано и звончатые гусли. Этот состав обеспечил широкие технические и художественно-выразительные возможности, благодаря целой гамме оркестровых тембров.

Оркестровка предполагает высокий уровень профессионализма солиста. Его партия изобилует виртуозными приемами игры: тремоло, различные удары медиатором, пиццикато, исполнение двойных нот и аккордов.

Эмоционально-образный строй Концертино основан на семантике танцевально-праздничного народного гуляния. Интересно, что тематизм произведения заимствован композитом у С. Людкевича, в свою очередь, использовавшего цитатный материал: народные песни «Янчику-подолянику» и «Ой, не ходи, качороньку» в сочинении «Гайлка» для женского хора в сопровождении фортепиано.

Песенная лирика побочной темы «Ой не ходи, качороньку» выступает не контрастом, а дополнением к главной теме (не случайно её интонационный материал построен на производных от основной темы интонациях). Органичное соединение обеих песенных тем в разработке служит не накоплению драматизма, а подготовке кульминационного репризного раздела, пронизанного настроением всеобщего народного веселья и буйной пляски.

Обращение к национальным корням домрового исполнительства создает основу оригинального репертуара народного жанра, к которому, несомненно, относится Концертино, составляющее золотой фонд академического искусства.

Концертино для домры с фортепиано (1966) И. Ковача было впервые исполнено Б. Михеевым при поступлении его автора в Союз композиторов (в Доме архитектора). Позже Ф. Коровай стал его первым исполнителем в новой версии – для домры с симфоническим оркестром.

Композиция Концертино представляет собой смешанную форму, которая состоит из 3-х основных разделов. Начальный и заключительный разделы строятся по образцу экспозиции и репризы сонатной формы, а центральный – соответствует эпизоду большого рондо. Такая структура (сонатная с эпизодом вместо разработки) соединяет в себе качества сонаты и рондо.

Традиционно построенную экспозицию предваряет небольшое вступление. Вступление основано на чередовании в доминантовой гармонии низкой и высокой терции (на расстоянии такта), которое создает ощущение игры мажора и минора. Такая ладовая «зыбкость» в дальнейшем составит гармоническую «изюминку» тематизма Концертино. По сути, в начальном вступительном четырехтакте заложены многие технические и художественно-выразительные элементы стиля произведения. В их числе: сопоставление мажоро-минорной краски (ладовая игра), усложненная аккордика (альтерация, септаккорды), линейное развитие фактурных пластов, акцентная метроритмическая пульсация, преобладание мелкой моторики за счет движения шестнадцатых и пунктира. Последняя особенность с первых тактов ориентирует восприятие на сферу скерцозности, господствующей в произведении.

Так, уже Г. П. является носителем шуточно-скерцозного образа. Её отличает инструментальный характер тематизма. Мелодический рельеф темы формируют характерная ритмоформула (две шестнадцатых – восьмая), насыщенная акцентностью, яркая динамика (*f*), быстрый темп (*Allegro*). Основной мотив начинается с вводного хроматического тона (II# ступень) к третьей ступени и устойчивого нисходящего квинтового хода (V—I). Именно альтерация (II# ступень) сразу вносит ощущение народности стиля, подтверждаемое и небольшим диапазоном основного мотива (квинтовый объем), и принципом вариантной повторности (мотив видоизменено повторяется 4 раза).

Жанровое скерцозное начало выявляется благодаря быстрому темпу, мажорному ладу (A-dur), моторному движению и виртуозности домровой партии, насыщенной мелкими длительностями и пассажами шестнадцатых.

П. П. (Andante) вносит необходимый контраст в драматургическое развитие целого, будучи носителем лирического образа, восходящего к жанровым истокам протяжной народной песни. Сохраняя законы сонатной экспозиции, тема появляется в минорной тональности, параллельной главной (e-moll). Использование VI# ступени вносит оттенок дорийского лада в мелодию, богато расцвеченной гармоническими красками оркестра (композитор широко использует фонизм аккордов DD, ув.³⁵, побочных септаккордов с альтерированными и замененными тонами).

Второе проведение темы поручено оркестру, звучание которого насыщает образ чертами драматизма. В партии солиста появляются развернутые пассажи шестнадцатых, тремоло на выдержанных звуках. Яркая динамика (*ff*) создает атмосферу еще большей неустойчивости, подчеркнутую тонально-гармоническим движением, приводящим через ряд хроматических секвенций к доминантовой тональности эпизода.

Эпизод вместо разработки выделен тонально (E-dur), жанрово (*tempo di marcia*) и тематически (обособленный материал). Несмотря на это, он сохраняет функции разработочности. Так, например, на уровне тонально-гармонического развития преобладает общая неустойчивость. Возникает ряд временных тональных центров (E-B-G-B-Es-H-F-H-D), которые появляются благодаря сопоставлениям или энгармоническим модуляциям и тут же растворяются в многочисленных звеньях гармонических секвенций и линейных сдвигах усложненной альтерацией аккордики.

Тема эпизода вносит незначительный контраст, так как явно находится в одном эмоциональном и интонационном поле с главной партией. По сути, это её трансформация, жанровые черты которой усугубляются яркой динамикой (*ff*) и метроритмическим (ритмическая формульность) развитием. В эпизоде сохранена и трехчастная форма Г. П. с вариантными преобразованиями темы второго раздела, звучащей в скрытом двухголосии пассажей шестнадцатых.

Мелодическая основа небольшой каденции солиста построена на широком движении шестнадцатых по звукам развернутых аккордов (основной элемент побочной темы) с заключающими фразы тремоло и восходящим хроматическим движением в скрытом двухголосии (элемент второго раздела главной темы). Такая «мотивная комбинаторика» (термин Т. Кюрегяна) сохраняет в каденции черты разработочности.

Ложная реприза, следующая за каденцией, продолжает этап развития в драматургии целого. Г. П. звучит в сокращенном виде, набирая эмоциональ-

ную силу за счет динамического крещендо (от *p* до *ff*), тонального развития (Cis-Fis), оstinатного тремоло оркестра и модулирующих секвенций.

Зеркальная реприза начинается с проведения П. П. в одноименном к основной тональности миноре (e-moll). В отличие от экспозиционного проведения, тема наполняется звучанием многочисленных подголосков, имитационных переключек в оркестровой партии. Г. П., предваряемая вступлением, носит характер драматургического завершения. Её финальную функцию логично дополняет небольшая кода. Построенная на доминантовом органном пункте, она заключает общее крещендирующее движение репризы вихрем пассажей шестнадцатых в партии солиста.

Итак, несмотря на ведущую роль сонатного мышления в построении музыкальной драматургии, немаловажное значение имеет и принцип рондальности. В частности, дополнительный тематический эпизод вносит в целое яркий жанровый контраст.

Таким образом, Концертино представляет собой органичное соединение различных принципов: смещение сонатности и рондальности, одночастности и цикличности. С одной стороны, композитор демонстрирует жанровую модель симфонической одночастной поэмы, развивающую линию романтического симфонизма; с другой – возвращается не столько к классическому воплощению инструментального концерта, сколько к жанру большой оркестровой пьесы (традиции русской классической школы). Развитие виртуозного начала в партии солирующего инструмента придает концертино необходимый элемент жанрового соответствия.

Выводы. Анализ сочинений харьковских композиторов для домры выявил определённые закономерности.

1. Классическую жанрово-стилевую модель инструментального концерта демонстрируют произведения Д. Клебанова и В. Подгорного с типичным для неё тонально-гармоническим мышлением.

2. В обоих сочинениях В. Подгорного отмечается стилевое единство.

3. Рассмотренные произведения демонстрируют адаптацию классической модели концерта к жанрово-интонационной сфере музицирования на народных инструментах и специфике виртуозного домрового исполнительства.

4. Системообразующим жанром в народно-инструментальном исполнительстве стал концерт – средоточие принципа соревновательности виртуозного индивидуального (солист) и коллективного способа музицирования (оркестр). Все представленные домровые концертные сочинения в равной мере соответствуют *виртуозному* стилю оркестровых пьес. В этой связи огромное значение приобретает роль исполнителя-домриста как вдохновителя и соавтора композитора.

Совершенно иным стал способ музыкального высказывания в сочинениях для домры Б. Яровинского, В. Иванова, Н. Стецюна, А. Гайденко, которые написаны в хроматической тональности. Однако это уже следующий этап взаимодействия композитора и исполнителя, составляющий предмет иного исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гайденко А. П. Народні інструменти у творчості митців харківської композиторської школи [Текст] / А. П. Гайденко // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва. — Харків : ХДІМ, 2001. — Вип. 3. — С. 49—55.
2. Зинькевич Е. Опальна симфонія (о Дм. Клебанове) [Текст] // Зинькевич Е. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи : сб. ст. — К., 2005. — С. 69—76.
3. Золотовицька І. Дмитро Клебанов [Текст] / І. Золотовицька. — К. : Муз. Україна, 1980. — 44 с.
4. Калаши́к М. П., Калаши́к П. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів [Текст] / М. П. Калаши́к, П. П. Калаши́к // Музична Харківщина : зб. наук. праць. — Харків, ХДІМ, 1992. — С. 6—19.
5. Кононова Е., Назаренко А. Владимир Яковлевич Подгорный [Текст] / Е. Кононова, А. Назаренко // Народник. — 1998. — № 3. — С. 30—35.
6. Костенко Н. Є. Композиторська творчість Бориса Міхєєва [Текст] / Н. Є. Костенко // Історія виконавства на народних інструментах : підручник / Упорядник М. А. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 245—250.
7. Костенко Н. Є. Творчість Бориса Міхєєва в контексті сучасного домрового мистецтва [Текст] / Н. Є. Костенко // Історія виконавства на народних інструментах : підручник / Упоряд. М. А. Давидов. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 307—309.

УДК: 78.03:787.6(477.54)

Сергей Костогрыз

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЛАЛАЙКЕ В ХАРЬКОВЕ

Розглядаються основні тенденції та специфічні особливості становлення та розвитку професійного виконавства на балалайці в Слобожанщині.

Рассматриваются основные тенденции и специфические особенности становления и развития профессионального исполнительства на балалайке в Слобожанщине.

The author investigates the basic tendencies and specific characteristics of formation and development of the professional playing the balalaika in Slobodzkaja region of Ukraine.

История исполнительства на балалайке является одной из составляющих истории исполнительского искусства на народных инструментах в Украине. В сравнении с другими сферами исполнительства, на сегодняшний день

искусство игры на балалайке остается наименее изученным. Процессы становления и профессионализации балалаечного исполнительства требуют научно-исторической и социокультурной реконструкции балалаечного исполнительского искусства. Динамика этих процессов – от символа народных гуляний, клубной самодеятельности до полноценного «образа балалайки» как академического инструмента, пригодного для исполнения репертуара мировой классики, – позволяет обозначить некоторые особенности, присущие именно украинскому народно-инструментальному исполнительству.

Межнациональная природа балалайки позволяет рассматривать балалаечное исполнительство в Слобожанщине как *самобытное явление* во взаимодействии центробежных и центростремительных тенденций развития инструмента.

Цель настоящей статьи – обобщение концертно-артистического и методико-педагогического опыта исполнительства на балалайке в Харькове, что поможет осознанию нового понимания современного народно-инструментального творчества. Цель статьи связана с выявлением специфики развития балалаечного исполнительства в Украине во всех его проявлениях (оркестровом, ансамблевом, сольно-концертном). Эти процессы происходили в контексте общенационального подъема исполнительства (первая половина XX ст.): его эволюции от аматорского до академического уровня, обогащения оригинальным репертуаром. За сравнительно короткий срок сформировалась система профессионального образования балалаечников, научно-методические и исполнительские школы.

Историко-генетическое и методологическое значение имеют исследования по общей теории исполнительства на народных инструментах М. Имханицкого, Н. Давыдова, Е. Иванова, А. Ильченко, И. Мациевского. Тема становления и развития исполнительства и профессионального образования на народных инструментах в Слобожанщине фундаментально разработана в диссертационных исследованиях Е. Бортника [2] и Ю. Лошкова [5]. Историографический анализ выявил отсутствие комплексной научной разработки проблем специфики формирования и развития исполнительства на балалайке в Украине, что и обусловило **актуальность** темы исследования, представленной в статье.

Балалаечное исполнительство в Украине в первой трети XX ст. развивается, в основном, как форма коллективного музицирования – в виде всевозможных ансамблей и оркестров. По своей природе оркестр «андреевского типа» (домрово-балалаечный) оказался близким украинскому народно-инструментальному исполнительству и, поэтому, сразу же получил в Украине самое широкое распространение. Особенно активно данные процессы протекали на Слобожанщине. К началу XX ст. спрос на домры и балалайки в Левобережной Украине был даже выше, чем в центральных губерниях

России. В это время ведущим центром украинского домрово-балалаечного исполнительства становится Харьков. Уже с конца XIX ст. здесь появляются первые концертные исполнители-балалаечники, создаются первые народно-инструментальные коллективы. Первые значительные упоминания о балалайке в Харькове встречаются в последнем десятилетии XIX ст.

Следует отметить, что Харьков был культурной, а с 1919 г. – и политической столицей Украины. Это делало его средоточием всех значимых процессов в жизни общества (в том числе и музыкальных). В этот период балалайка в Харькове была чрезвычайно популярна среди всех слоев населения. Количество желающих научиться играть на ней постоянно росло, музыкальные магазины не могли обеспечить спрос на этот инструмент. Здесь гастролировали известные российские балалаечники-виртуозы – Б. Трояновский, Н. Доброхотов, В. Андреев. Наряду с Москвой и Петербургом, Харьков был одним из центров домрово-балалаечного исполнительства и именно в Харькове было *положено начало профессионального образования в сфере исполнительства на народных инструментах.*

В то же время в Киеве в первые десятилетия XX ст. балалаечное музицирование не находит широкого распространения. Зато здесь активно развивается гитарно-мандолинное исполнительство, популярны оркестры «неаполитанского» состава. Лишь с переносом столицы в Киев (1934) и переездом туда всех государственных учреждений ситуация с балалайкой выравнивается. А с 50-х гг. XX ст. Киевская балалаечная школа во главе с Е. Блиновым и вовсе занимает ведущее положение в Украине.

Важным фактором становления профессионального исполнительства на балалайке стало образование балалаечных кружков при учебных заведениях Харькова. Это способствовало распространению балалайки среди интеллигенции, которая всегда являлась передовой частью общества и, как следствие, культивировала в украинской культуре именно академическое направление в народном исполнительстве.

В. Андреев же и его сподвижники в эти годы вели в России широкую пропаганду балалайки в воинских частях с целью распространения инструмента среди простого народа. Так, В. Комаренко вспоминал: «Впервые я услышал игру на примитивной балалайке с пятью жильными перехватами (ладами) в 1893 году в Харькове» [4, с. 8]. Примерно в это же время балалайки появились в продаже в харьковских музыкальных магазинах. В 1899 г. начал свою деятельность оркестр балалаечников при Харьковском уездном училище под руководством В. Катанского.

Оркестр балалаечников В. Катанского был ведущим коллективом подобного рода на Харьковщине в начале XX ст. Факт исполнения оркестром

довольно сложных произведений свидетельствует о высоком исполнительском мастерстве его участников.

Выходцем из оркестра В. Катанского был и самый известный в Харькове балалаечник того времени – А. Ленец. Благодаря хлопотам В. Андреева, все его обработки для балалайки, а также для оркестра народных инструментов были изданы в России. Многие произведения А. Ленца исполнялись «Великорусским оркестром» В. Андреева, а обработка украинской народной песни «Реве та стогне Дніпр широкий» даже вошла в репертуар оркестра. Впоследствии и сам А. Ленец стал его участником.

Немаловажным фактором развития в Украине массового исполнительства на домре и балалайке явилась деятельность В. Андреева. Большое значение в этом процессе сыграли гастрольные поездки «Великорусского оркестра» по Украине, а также установление В. Андреевым личных контактов с украинскими музыкальными деятелями – В. Комаренко, Г. Хоткевичем, А. Ленцем.

В 20-х годах, наряду с интенсивным развитием самодеятельного исполнительства, неуклонно растет и профессиональное исполнительское искусство игры на народных инструментах, в том числе, на балалайке. Создаются первые в Украине профессиональные коллективы: Харьковский камерный ансамбль народных инструментов им. В. Андреева под управлением Б. Семенова и оркестр народных инструментов при губернском отделе народного образования, организатором и руководителем которого был В. Комаренко.

В связи с бурным ростом художественной самодеятельности и созданием первых профессиональных коллективов, с особой остротой дает о себе знать потребность в квалифицированных кадрах музыкантов, способных обеспечить музыкально-просветительскую работу в профессиональных и самодеятельных народно-инструментальных коллективах.

Итогом проведенной в Украине реформы музыкального образования, которая, в первую очередь, была осуществлена в Харькове, стало создание в 1921 г. в музпрофшколах классов народных инструментов (домра, бандура, балалайка) для подготовки оркестрантов, солистов и инструкторов (то есть руководителей) оркестров народных инструментов. К 1922 г. в Украине функционировало уже около 30 музпрофшкол, и в каждой из них были открыты классы народных инструментов. Таким образом, классы народных инструментов органично вошли в отработанную структуру музыкального образования. Благодаря соединению с музыкально-теоретическими дисциплинами, эти классы имели академическую направленность, что способствовало развитию народно-инструментального исполнительства.

Таким образом, для **первого этапа** формирования в Украине академического исполнительства на народных инструментах характерен стремитель-

ный рост популярности усовершенствованных домры и балалайки. Начиная с конца XIX ст., неуклонно возрастает количество сторонников игры на этих инструментах, получают распространение многочисленные ансамбли и оркестры домрово-балалаечного состава. Во многом этому способствовала деятельность видных харьковских музыкантов – В. Катанского и В. Комаренко – руководителей коллективов, каждый из которых стал базой для воспитания многочисленных деятелей народно-инструментального жанра.

Следующим шагом в становлении профессионального образования стало открытие в 1924 г. классов народных инструментов в Харьковском музыкально-драматическом институте. Это был первый опыт создания подобных классов при высших учебных заведениях. На базе этих классов в 1926 г. создается первая в Советском Союзе кафедра народных инструментов. Возглавил кафедру В. Комаренко. Класс балалайки преподавал известный балалаечник Н. Данышев. В 1929 г. объявляется и первый набор в Харьковскую рабочую консерваторию, в частности, на отдел народных инструментов (домра, гармоника, гитара, балалайка).

Аналогичные процессы становления профессионального образования на народных инструментах происходят и в другом культурном центре Украины – Киеве. В 1921–22 гг. XX ст. здесь открываются классы игры на народных инструментах в музпрофшколе, которая позднее была преобразована в Киевский музыкальный техникум (1924). В свою очередь, данный техникум в 1928 г. вошел в состав музыкально-драматического института им. Н. Лысенко, в котором открыли специальное отделение, где велось обучение игре на народных инструментах.

Организатором и первым педагогом класса народных инструментов сначала в музпрофшколе, а потом в музтехникуме и музыкально-драматическом институте был М. Гелис (1903–1976) – выдающийся деятель народно-инструментального исполнительства, педагог, методист. Создатель Киевской школы игры на народных инструментах, М. Гелис, как и В. Комаренко, стоял у истоков профессионального академического исполнительства и образования народников.

С именами, в первую очередь, этих двух выдающихся музыкально-общественных деятелей связана история становления народно-инструментального исполнительства. Многогранно одаренные личности, они были и исполнителями, создателями репертуара, и дирижерами, теоретиками исполнительского искусства, и прекрасными педагогами. Работая в одно и то же время – В. Комаренко – в Харькове, а М. Гелис – в Киеве – они последовательно организовывали классы народных инструментов сначала в начальных учебных заведениях (музпрофшколы), потом в средних (музтехникумы) и, наконец, в высших – музыкально-драматических институтах и консерваториях.

В Харькове (1926) и в Киеве (1938) открываются первые кафедры народных инструментов, формируется научно-методическая область академического народно-инструментального исполнительства. Учебный процесс впервые получает методическое обоснование (составление учебных планов, создание программ по отдельным дисциплинам) применительно к народным инструментам вообще, и к балалайке, в частности.

Такое интенсивное развитие в 20 – 30-х гг. классов народных инструментов в музыкальных учебных заведениях Украины оказало определенное влияние на открытие в 40 – 60-е гг. первых кафедр и факультетов народных инструментов в ряде музыкальных вузов России.

Становление профессионального образования народников в Украине дало сильный импульс для развития сольного исполнительства на народных инструментах. Стремительная активизация учебного процесса способствовала появлению молодых талантливых исполнителей – студентов, а также недавних выпускников музыкальных учебных заведений.

О высоком уровне профессионального образования в Украине свидетельствуют результаты Первого всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах, проходившего в Москве в 1939 г. Из украинских балалаечников были отмечены А. Калинин и Н. Хаврошин, получивший III премию и ставший впоследствии известным московским солистом-балалаечником. Уроженец Харькова, Н. Хаврошин получил музыкальное образование сначала на отделении народных инструментов Харьковской рабочей консерватории, а потом – Киевской консерватории. Впоследствии известный советский композитор Н. Бодашкин, используя некоторые исполнительские находки Н. Хаврошина, создал и посвятил артисту свои знаменитые Концертные вариации на тему русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая»¹. В 1943 г. Н. Хаврошин переезжает в Москву и работает артистом оркестра им. Н. Осипова. Сольную карьеру он продолжал вплоть до 1971 г.

С 50-х гг. начинает свою концертно-исполнительскую и педагогическую деятельность самый яркий представитель балалаечного искусства в Украине, создатель Киевской школы игры на балалайке, выдающийся исполнитель Е. Блинов.

В 1951 г. при Киевской консерватории открылась первая в Советском Союзе исполнительская аспирантура для народников, а в 1978 г. – ассистентура-стажировка. В Харьковском институте искусств ассистентура-стажировка была открыта в 1993 г.

¹ Речь, в частности, идет о введении нового тогда приема звукоизвлечения, получившего название «гитарное тремоло» и заключающегося в зацепывании струны быстро чередующимися пальцами правой руки с одновременным изложением гармонического голоса на нижней струне.

Очевидно, что к середине XX ст. в Украине полностью сложилась система профессионального академического образования музыкантов-исполнителей на народных инструментах, начиная от музыкальной школы и заканчивая аспирантурой при высшем учебном заведении.

Академизация народных инструментов способствует расширению образной, стилистической, интонационной сфер исполнительства и имеет результатом, с одной стороны – выход за рамки этномызыкальной сферы, что открывает путь к расширению индивидуальных аспектов интерпретации, с другой же стороны – ведет к отдалению от массовой аудитории.

Формируются также основные направления применения балалайки: аматорское бытовое и профессиональное музицирование, в котором следует выделить пропаганду исполнителями лучших образцов народно-инструментального искусства и мировой классики. Кстати, именно качество репертуара служит определяющим критерием того, относится ли данный инструмент к рангу академических, или нет.

Для любого музыканта репертуар, по сути, – важнейшая категория его профессиональной деятельности. Таким образом, если мыслить шире и выйти за рамки общепринятых определений, можно говорить о том, что именно проблема репертуара становится доминантной в творчестве любого музыканта, так как именно репертуар является тем инструментом, с помощью которого, в конечном итоге, происходит коммуникация между исполнителем и слушателем.

В становлении камерно-академического исполнительства на балалайке, наиболее полно заявившем о себе во второй половине XX ст., также прослеживается тенденция к академизации стиля и использованию композиторами современного музыкального языка. Интерес композиторов-профессионалов к новым для себя инструментам возник благодаря постоянному росту исполнительского мастерства балалаечников и заинтересованности последних в новых, «свежих» сочинениях.

Домрово-балалаечное исполнительство в Украине в первой трети XX ст. развивается, в основном, как форма коллективного музицирования – в виде всевозможных ансамблей и оркестров. К сожалению, в сольном исполнительстве это время не выдвигает больших мастеров. Если в России в данный период появляются такие крупные деятели балалаечного исполнительства, как Б. Трояновский, А. Доброхотов, Н. Осипов, А. Илюхин, то в Украине можно назвать, пожалуй, только А. Ленца.

Исполнительство на народных инструментах сосредотачивается здесь вокруг ведущих коллективов того времени – оркестра балалаек В. Катанского, оркестра В. Комаренко при Харьковском Товариществе «Просветительский досуг», его же Симфонического оркестра народных инструментов при

Харьковском губернском отделе народного образования, Харьковского камерного ансамбля им. В. Андреева под руководством Б. Семенова.

Важную роль имело формирование взаимосвязи исполнительства и педагогики, которая способствовала профессионализации академического народно-инструментального исполнительства, особенно в области подготовки квалифицированных кадров. Стремление к подобному объединению исполнительства на народных инструментах с профессиональным музыкальным образованием обусловило создание В. Комаренко уже в 1909 г. домрово-балалаечного центра при Харьковском Товариществе «Просветительский досуг», а впоследствии – открытие классов народных инструментов при музыкальных учебных заведениях. Как подчеркивает Ю. Лошков, «принцип взаимосвязи исполнительства и педагогики, который берет свое начало в Харьковском академическом исполнительстве, стал ведущим в становлении народно-инструментального исполнительства, как на Украине, так и в Советском Союзе» [4, с. 83].

Была еще одна немаловажная особенность, отличавшая процесс развития исполнительства на народных инструментах в России и в Украине. Как известно, с установлением большевистской власти народные инструменты стали одним из способов идеологического влияния на массы и неотъемлемой частью музыкального просветительства. Народно-инструментальное исполнительство всячески культивировалось и поощрялось государством, что в значительной мере пошло на пользу развитию этого вида искусства.

В Украине эти процессы имели свою национальную специфику. Здесь развитие данного жанра пошло по пути противопоставления типично этнографических инструментов украинского народа (бандура, цимбалы) и русских народных инструментов, не имеющих, по мнению многих, исторической украинской «прописки». В республике упорно проводилась односторонняя политика, направленная на популяризацию исключительно национальных народных инструментов Украины.

Данные процессы в музыкальном искусстве Украины были созвучны общей социально-политической ситуации в стране. В период с 1917 по 1932 гг. в Украине происходило возрождение морально-духовных ценностей национального самосознания. Общая культурная атмосфера того времени совсем не способствовала развитию домрово-балалаечного исполнительства. В условиях полной «украинизации» общества в культурной политике страны не находилось места данному направлению музыки. Прежде всего, это выражалось в пренебрежительном отношении официальных музыкальных кругов к русским народным инструментам. Нельзя сказать, что музыкальные функционеры открыто выступали против домры и балалайки. Однако, в отличие от широкой моральной и финансовой поддержки оркестров

национальных украинских инструментов, факт существования домрово-балалаечного исполнительства просто игнорировался, оно было предоставлено самому себе и серьезной поддержки со стороны государства не получало.

Специфической чертой балалаечного исполнительства и педагогики во второй половине XX ст. в Украине было наличие авторитарных влияний со стороны представителей московской исполнительской школы. Отрицательным последствием стало развитие искусственных изоляционных процессов. Это проявилось в ограниченности доступа педагогов и широких кругов исполнителей к новым оригинальным произведениям, написанным композиторами Украины.

В 1954 г. класс балалайки в Харьковской консерватории возглавил Н. Ткачев, который плодотворно и творчески сотрудничал с П. Нечепоренко, основателем московской балалаечной исполнительской школы. Многие положения и установки, использованные в фундаментальной и пока единственной «Школе игры на балалайке» П. Нечепоренко и В. Мельникова, были впервые сформулированы именно Н. Ткачевым, однако, к сожалению, так и не было отмечено его участие в создании этого пособия. Таких примеров много. Заметим, что подобные тенденции по отношению к русским народным инструментам в Украине имеют место и поныне.

Выводы. Несмотря на изложенные выше сложности социокультурных процессов, русские народные инструменты (домра, балалайка, баян) наряду с бандурами и цимбалами прочно заняли свое место в исполнительской практике украинского народа. Они входят в профессиональные и многочисленные самодеятельные коллективы и существуют на концертной эстраде как полноценные академические сольные инструменты.

Создание оригинального репертуара для балалайки известными композиторами Украины, организация системы профессионального образования, наконец, создание национальных традиций («школ») игры на этом инструменте в связи с появлением плеяды даровитых музыкантов-исполнителей и педагогов – всё это свидетельствует о том, что бытование балалайки в музыкальной жизни Украины уже «не является исключительно национальным русским явлением, а приобретает межнациональный характер» [3, с. 14]. Другими словами, исполнительство на балалайке в Украине имеет богатые достижения и традиции и перерастает локальные рамки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бортник Е. А. *Струнный инструментарий Слобожанской Украины в прошлом и современности [Текст] / Е. А. Бортник // Музична Харківщина : зб. наук. праць ХДІМ ; відпов. ред. П. П. Калашник. — Харків, 1992. — 304 с.*

2. Бортник Е. А. *Формирование и развитие домрового исполнительства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Е. А. Бортник. — Киев : Институт искусствоведения, фольклора и этнографии АН СССР, 1982. — 25 с.*
3. Имханицкий М. И. *История исполнительства на русских народных инструментах [Текст] : учебное пособие для муз. вузов / Михаил Иосифович Имханицкий. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.*
4. Лошков Ю. І. Володимир Андрійович Комаренко [Текст] : монографія / Юрій Іванович Лошков. — Харків : Харк. академія культури, 2002. — 113 с.
5. Лошков Ю. І. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Ю. І. Лошков. — Харків : Харківська держ. академія культури, 2000. — 20 с.
6. Мацневский И. В. *Народный инструмент и методология его исследования [Текст] / И. В. Мацневский // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / Сост. В. Е. Гусев. — Л. : Музыка, 1980. — 224 с.*
7. Пересада А. И. *Балалайка [Текст] : популярный очерк / Анатолий Иванович Пересада. — М. : Музыка, 1990. — 64 с.*
8. Пересада А. И. *Справочник балалаечника [Текст] : справочник / Анатолий Иванович Пересада. — М. : Советский композитор, 1977. — 224 с.*

УДК 786.8:78.071.2(477.544)

Свєтов Андрій

ХАРКІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА ТА ЇЇ ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ

На прикладі діяльності Л.М. Горенко и В.Я. Подгорного, двох визначних музикантів старшого покоління, засновників Харківської баянної школи, надано її характеристику.

На примере деятельности Л. М. Горенко и В. Я. Подгорного, двух замечательных музыкантов старшего поколения, основателей Харьковской баянной школы, предложена её характеристика.

The article is devoted to characteristics of Kharkiv bayan school on the example of L. M. Gorenko and V. Ya. Podgorny, the musicians of older generation.

Недостатня вивченість проблем сучасного виконавства в музичній науці роблять актуальними усіляку спробу узагальнення, аналізу та тлумачення творчості видатних виконавців, зокрема, баяністів. У сфері мистецтва баянної гри актуальною є пропаганда культурної спадщини певних регіонів України. Активне впровадження в концертну практику готово-виборних багатотембових баянів в Україні сприяло розквіту академічного виконавства та росту його науково-методичного осягнення (М. І. Різоль, Ю. Г. Ястрєбов, М. А. Давидов, І. А. Яшкевич, Ю. М. Бай, В. З. Самітов, Л. М. Горенко, В. Я. Подгорний, О. В. Міщенко).

Об'єктом даного дослідження є вітчизняне виконавське мистецтво гри на баяні, а **предметом** – специфіка Харківської баянної школи. **Наукова мета** статті – оцінка діяльності Харківської школи баянного виконавства в історичному аспекті та сучасних формах її буття. Окреме завдання полягає в виявленні історичної генеалогії Харківської баянної школи.

Звідси – методологічний вибір стосовно дослідження регіональної культури – культурологічний аналіз понять та категорій «виконавська школа», «особистість виконавця-баяніста», «спадкоємність», «традиція» тощо. Завдяки йому уможливорюється презентація плеяди видатних митців в сфері баянного виконавства в Харкові. Крім того, культурологічний підхід потребує аналізу співвідношення центру та периферії в професійному баянному мистецтві (Київ – Москва – Харків).

Харків дійсно став культурним центром східної України завдяки двом факторам: 1) професійній діяльності видатних музикантів, які встановлюють рівень виконавства в певному регіоні; 2) наявності принципів спадкоємності навчання в системі «вчитель-учень», на яких ґрунтується власне традиція професійного баянного виконавства.

Ці фактори складають єдність критеріїв, неодмінно прив'язаних до феномену «школа». «Школа» – це явище, яке історично виникає в певному культурному регіоні та може бути розглянутим водночас як творча спадкоємність і як мистецтво навчання.

На прикладі харківської баянної школи розглянуто спадкоємність поколінь в уособленні **Л. М. Горенка** (та його послідовників М. В. Чекмарьова, Т. В. Большакової, М. Й. Імханицького) та **В. Я. Подгорного** (та його учнів О. І. Назаренка, А. П. Гайдена, О. В. Міщенка).

Одним з перших, хто закладав фундамент Харківської баянної школи, був **Леонід Миронович Горенко**. Після закінчення Київської консерваторії (клас М. М. Геліса) він у 1951 р. відкрив клас баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії. Одночасно з викладанням на кафедрі Леонід Миронович працював солістом Харківського обласного радіо. Вже в той час його репертуар складався з творів Й. С. Баха, М. Глінки, Ф. Шопена, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, А. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Різоля, М. Чайкіна, К. Мяскова, А. Хачатуряна та ін. Плідна виконавська, педагогічна та просвітницька діяльність Л. М. Горенка сприяли формуванню Харківської баянної школи.

Л. М. Горенко одним з перших у Харкові узагальнив накопичений досвід в сфері виконавської творчості, педагогіки й методики. За 38 років педагогічної діяльності Л. М. Горенко виховав десятки професійних музикантів, які працюють в консерваторіях, музично-педагогічних інститутах та інститутах культури, музичних училищах, професійних ансамблях, філармоніях України.

Серед вихованців Л. М. Горенка – лауреати республіканських та міжнародних конкурсів, композитори, кандидати наук: доктор мистецтвознавства, професор РАМ ім. Гнєсіних М. Й. Імханицький, професор ХДУМ ім. І. П. Котляревського В. Я. Подгорний, професор ХДАК, одна з перших лауреатів Всеукраїнського конкурсу баяністів Т. В. Большакова; лауреати міжнародних конкурсів Л. Гура та І. Липницький.

Однією з головних проблем у навчанні баяністів у 50–60-ті рр. була проблема відсутності літератури для баяна. Внаслідок цього неможливо було досягнути ефективності методики баянного виконавства, гальмувався творчий розвиток. Розв'язуючи ці труднощі, Л. М. Горенко робив перекладення та транскрипції для баяну. Таким чином, він був не тільки викладачем, але й майстром авторських транскрипцій для баяну, творів української та зарубіжної класики. Впродовж усього часу роботи в консерваторії Леонідом Мироновичем був накопичений об'ємний репертуар з перекладень творів для фортепіано, скрипки та інших інструментів. Понад 90 обробок та перекладень нараховує його спадок: «Вальс-фантазія» М. Глінки, «Елегія» М. Лисенка, «Ноктюрн» М. Калачевського, «Сюїта для фортепіано» Б. Лятошинського, «Кампанела» Н. Паганіні-Ф. Крейсера, «Інтродукція та тарантела» П. Сарасате, «Рондо-капрічіозо» Ф. Мендельсона, «Концерт № 2» для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса та багато іншого.

Л. М. Горенко є одним з перших, хто впровадив в усі ланки музичної освіти в Україні (школа – училище – ВНЗ) новий тип інструмента – готово-виборний баян. Він вірив, що в цьому типі інструменту приховані величезні можливості для розкриття потенційних здібностей баяністів, розвитку виконавського мислення й майстерності. При появі готово-виборного баяну він почав працювати над створенням репертуару для цього типу інструменту.

При формуванні виконавського стилю своїх учнів Л. М. Горенко використовував кращі традиції академічної виконавської культури. Використання усіх виразних можливостей баяна при художньому втіленні музичного образу – це ті пріоритети, якими користувався Л. М. Горенко в своїй діяльності. Серед характерних принципів виконавської педагогіки Л. М. Горенка слід визначити:

- формування творчої індивідуальності;
- технічний розвиток в процесі створення музичних образів та відображення їх на інструменті;
- виховання виконавського мислення баяніста;
- почуття міри при передачі емоційно-образного змісту музики.

Оцінка рівня існуючих виконавських шкіл, чітке бачення художньо-практичних завдань, розуміння музики як інструмента вдосконалення духовного світу людини – все це формувало естетичні погляди Л. М. Горенка

на виконавське мистецтво. Щодо проблеми ефективності навчання й творчого розвитку баяністів на першому місці для Л. М. Горенка-педагога була *роль виконавця як посередника* між композитором та слухачем.

Баяніст, котрий вивчає твір, повинен стати творцем-інтерпретатором, що в його розпорядженні, окрім нот – особисте бачення музичного матеріалу, вміння відтворювати виконавський образ. Під час опрацювання нотного тексту Леонід Миронович слідував за тим, щоб увага учня була спрямована на розуміння музичного стилю композитора. Подолання технічних труднощів задля створення інтерпретації було невід'ємним атрибутом педагогіки Л. М. Горенка. Якщо пасаж не виходив, а емоції «переповнювали» під час гри – тоді Леонід Миронович вимагав аналітичної роботи над технічними труднощами, і таким чином розвивав думку студента. Інтонаційне мислення баяніста активувалося, він вже по-іншому дивився на вказівки автора, на фразування, штрихи, зміну міха. Від механічних рухів – до образно-емоційного осмислення музичного твору – такий шлях проходив учень-баяніст.

Одним з головних завдань, яке викладач ставив перед учнем, було відтворення внутрішнього «чуття» музики в реальному виконавському процесі, розуміння того психологічного переживання, котре втілене в музиці. Пошук образних порівнянь, робота над розвитком творчої уяви баяніста задля становлення виконавської індивідуальності – таким був шлях педагогіки Л. М. Горенка. Названими методами він користувався і в умовах музичної школи, і у вищих ешелонах освіти – в консерваторії. Розвинута завдяки музиці здібність до уявлення відображувалась потім у вихованців Л. М. Горенка в інших галузях їх діяльності – літературній, педагогічній, науковій. Таким чином, художня сторона педагогіки Л. М. Горенка містить активізацію внутрішніх ресурсів учня, його виконавського мислення, асоціативної пам'яті, що формує здібність до самостійного творчого пошуку та удосконаленню виконавської майстерності.

Ще одним видатним фундатором Харківської баянної школи є **Володимир Якович Подгорний**. З досить великої історичної відстані можна стверджувати, що Харківська виконавська школа, починаючи з кінця 50-х рр. минулого століття і до сьогодення, завдяки діяльності В. Я. Подгорного, набула авторитету і популярності не тільки в нашій країні, але і за її межами.

В. Я. Подгорний – викладач і композитор – пройшов дуже довгий і тернистий шлях, перш ніж досяг таких високих результатів в педагогічній та композиторській професійних сферах. Баянна творчість Володимира Яковича становить особливий аспект його діяльності. Оволодіння цим народним інструментом було для нього поштовхом в складному процесі досягнення музичного мистецтва. З цим народним інструментом пов'язане все його творче життя. Особливості внеску В. Я. Подгорного в створення високопрофесійного

репертуару для баяна визначаються тим, що композитор досконало знає виразні можливості цього інструменту, оскільки в унікальній особистості цього чудового музиканта композитор, викладач і виконавець вдало поєднуються. В. Я. Подгорний є одним з перших українських викладачів, котрий став на шлях насичення баянного репертуару класичними творами Й. С. Баха, Л. Бетховена, С. Рахманінова, П. Чайковського, О. Скребіна та ін. Він прагнув розкрити універсальність баяна, його потужний художній потенціал.

Для оволодіння тим чи іншим видом техніки В. Я. Подгорний часто радив учню попрацювати над творами Г. Венявського, Н. Паганіні, оскільки баянний репертуар має недостатню кількість віртуозної літератури такого професійного рівня. Це підштовхнуло музиканта-педагога до створення й власних етюдів.

Незалежно від ступеню технічного і професійного рівня студента свого класу, В. Я. Подгорний завжди ставив на перше місце проблеми виховання образно-смыслового мислення музиканта: мова йде про розуміння природи музичного стилю та жанру, законів музичного синтаксису, інтонаційного образу виконуваного твору. Неодноразово доводилося чути думку про те, що В. Я. Подгорний – це композитор, який випередив свій час. Його високохудожні твори для баяна є настільки важкими для виконання, що не кожному баяністові вдасться вправитись з фактурними і технічними труднощами.

Методи роботи з учнями в класі В. Я. Подгорного були, як правило, неординарними та доцільними, що сприяло різнобічному художньому розвитку студентів. В. Я. Подгорний приділяв велику увагу п'ятипальцевій апікатурі та кистевій техніці. У ті часи, коли в училищах та консерваторіях обговорювалось питання щодо зручності впровадження в апікатуру великого пальця правої руки, В. Я. Подгорним ця проблема була вже вирішена у його спеціальному класі.

Володимирі Яковичу належить ще один доробок – одночасне натискання одним пальцем двох клавіш в одному ряді (малої терції) й великої та малої секунд на двох сусідніх клавішах. В. Я. Подгорний розумів, які перспективи відкриються баяністам при застосуванні великого пальця правої руки – таким чином збагачується уся її фактура. З'являється можливість виконання в правому звукоряді двох контрастних по охопленню й штриховому зіставленню мелодійних ліній, поліфонічних голосів, насичення фактури октавними, акордовими послідовностями.

Його вихованці були першими слухачами й цінителями його творів. Володимир Якович сам неодноразово виступав зі своїми учнями у складі різних баянних ансамблів. Й хоча на уроках він брав в руки інструмент, демонструючи той чи інший варіант трактовки твору, однак виступи на естраді викладача разом з учнями не можна ні з чим порівняти. Ансамблеве виконавство

передбачає сумісні прагнення учасників-виконавців, потребуючи ідентичності прийомів звуковидобування, артикуляції, фразування, агогіки.

Отже, характеризуючи діяльність видатних майстрів Харківської баянної школи, слід зазначити, що кожен з них вніс вагомий внесок в розвиток баянного виконавства Слобожанщини другої половини ХХ ст.

Михайло Віталійович Чекмарьов, випускник Л. М. Горенка, випускник Харківської консерваторії (1960), продовжуючи традиції вчителя, намагався зберегти творчу індивідуальність кожного студента, наполегливо розвивав особисті прихильності молодих виконавців. Нестримна зацікавленість до всього нового, що відбувалося в сфері народно-інструментальної творчості, надали йому ім'я новатора й великого пропагандиста баянного мистецтва. Він був першим з харків'ян, хто почав грати на готово-виборному баяні, особистим прикладом підтверджуючи перспективність нового інструменту. Великий нотний архів і фонотека, користування якими дуже підвищували рівень і досвідчених музикантів, й молодих виконавців, вражали уяву його учнів і викладачів-колег. Окрім класу баяна, М. В. Чекмарьов викладав педагогічну практику на кафедрі, ретельно виховуючи у студентів відповідальне й осмислене відношення до фаху викладача. В числі випускників його класу – відомі виконавці й педагоги, серед яких – диригент М. Шпак та лауреат численних міжнародних конкурсів І. І. Снедков, нині завідувач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Ім'я талановитого баяніста **І. І. Снедкова** відомо багатьом представникам сольного і ансамблевого виконавства. Він закінчив Харківський інститут мистецтв (1979, клас М. В. Чекмарьова) та асистентуру-стажування в Російській академії музики ім. Гнесіних (1982, клас М. Й. Імханицького).

Виконавську діяльність Ігор Іванович розпочав у 1979 р. у складі дуету баяністів з Олександром Володимировичем Міщенко. В 1986 р. дует був удостоєний звання дипломантів III-го Всеросійського конкурсу виконавців на народних інструментах, а в 1996 р. отримав I премію і звання лауреата міжнародного конкурсу в м. Клінгенталі (Німеччина). Дуєт І. І. Снедков - О. В. Міщенко був також лауреатом II Міжнародного конкурсу «Кубок Далекого Сходу» (Владивосток, Росія, 1998, III премія по відеозаписам), й дипломантом Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів (Кастельфідардо, Італія, 1994).

У 1998 р. на базі ХДУМ І. І. Снедков організував ансамбль народної музики «Три плюс два», котрий у 1999 р. став лауреатом II премії на міжнародному конкурсі у м. Клінгенталі та увійшов до складу Харківської обласної філармонії. У складі ансамблю І. І. Снедков постійно гастролює в різних країнах світу: Іспанії, Бельгії, Франції, США, Болгарії, Німеччині, Італії, Норвегії та ін., має численні відгуки у вітчизняній та зарубіжній пресі.

Зробив понад 40 фондових записів на Національному та російському Держтелерадіо, записав декілька компакт-дисків.

І. І. Снедков – автор численних перекладень класичних та сучасних творів для дуету баяністів (у співавторстві з О. В. Мішенко). В творчому співавторстві з В. Підгорним, Ж. Колодуб, М. Кордорфом та іншими композиторами ним були створені нові оригінальні твори для дуету баяністів. І. І. Снедков – автор Програми з педагогічної практики (1995). Серед випускників його класу – лауреати й дипломанти Національних та Міжнародних конкурсів: А. Стрілець (Клінгенталь, Німеччина, 1995, I премія); А. Гетьман (Клінгенталь, Німеччина, 1993, 2000, I премія у складі дуету), Є. Шелест (Брянськ, Росія, 1995, II премія) та ін.

Говорячи про творчу діяльність цього музиканта, не можна не сказати про його особисту виконавську манеру. Виконуючи музичні твори епохи бароко, класики, авангарду, Ігор Іванович вибирає той стиль, котрий, в першу чергу, заклад сам автор. Багато музикантів доволі часто формально відтворюють написане, й, умовно, усіх музикантів можна розділити на два типи:

- творці-інтерпретатори, особистості, відтворювачі, які «доносять» усю сутність задуманого автором.

- виконавці-«академісти», які намагаються дійти об'єктивності, набувши тільки прочитання тексту;

Проміж двома цими типами існує безліч проміжних. Саме до перших належить Ігор Іванович, до тих, котрі під словом «виконавство» розуміють слово «творчість». Розбираючи нотний текст, музикант керується не тільки тією інформацією, котру він бачить в нотах, але й особистим досвідом життя, «тезаурусом».

Під час роботи зі студентами Ігор Іванович на перше місце завжди ставить виконавську індивідуальність, у той час як безліч викладачів не прагнуть виховати у своїх студентів особисте відношення до виконуваного твору, внаслідок чого втрачається індивідуальність його інтерпретації.

Слухаючи І. І. Снедкова, одразу звертаєш увагу на енергетику виконання. Те ж саме виховує Ігор Іванович і в своїх учнів, постаючи завзятим борцем із «прісним» академізмом. «Вживання» в музичний образ досягається шляхом правильної розстановки динаміки, нюансів, штрихів, напрямків міху. Іноді, слухаючи досить-таки непоганого музиканта, помічаєш сухість у грі, нав'язливість, хоча нібито з технічної сторони немає ніяких заперечень. Все це свідчить про те, що іноді не достатньо грати правильно і з розстановкою усіх нюансів, треба вносити в першу чергу особистісне розуміння виконуваного.

У складанні репертуару, як сольного, так і ансамблевого, І. І. Снедков керується добрим знанням епохи, стилю, форми виконуваного твору. Завжди відбувається оновлення репертуару сучасними творами. Програма студентів

також складається з творів не тільки класичного репертуару, але й сучасних композиторів, зокрема, естрадного жанру «вар'єте», таких як А. Пьяцолла, В. Зубицький, В. Белтрамі, Р. Гальяно, В. Грідін та ін.

Гідним продовжувачем принципів, методів, знахідок виконавської школи В. Я. Підгорного є **Олександр Іванович Назаренко**. Коли він навчався в Харківській консерваторії на кафедрі народних інструментів, кафедра була загальною. Репертуар баяністів був запозичений із скрипкового, свідомо чому є велика кількість перекладень Олександром Івановичем скрипкових творів для баяна соло. Це не тільки збагачувало баянний репертуар, але й відігравало значну роль у вихованні загальної культури інтонування.

Де кілька слів про творчу діяльність О. І. Назаренка. Ще під час навчання в консерваторії Олександр Іванович розпочав працювати у Харківському музичному училищі по класу баяна (1961). В 1962-1967 рр. працював солістом-баяністом в Харківській обласній філармонії. У 1967 р. він був запрошений на роботу викладачем на кафедру народних інструментів ХДІМ ім. І. П. Котляревського. З 1972 р. – старший викладач, з 1989 – доцент, нині професор. Веде класи баяну-акордеону (у тому числі, на кафедрі естрадного мистецтва), а також клас інструментовки. Починаючи з 1993 р. і донині він керує студентським оркестром баяністів. Багато років своєї педагогічної праці О. І. Назаренко присвятив керуванню оркестром акордеоністів у ДМШ № 9 м. Харкова, котрий неодноразово завойовував звання дипломантів і лауреатів Республіканських оглядів дитячої творчості. Велику і наполегливу роботу проводив О. І. Назаренко в ролі концертмейстера обласної філармонії. В ансамблі з відомими співаками, народними артистами СРСР Ю. Богатіковим, Є. Червонюком, М. Манойлом, В. Аркановой, заслуженими артистами України Б. Жайворонком, О. Грозою, А. Резіловою та ін. ним було дано понад п'ять тисяч концертів, зроблено безліч фондових записів на українському радіо.

Виконавську та організаційну роботу О. І. Назаренко успішно поєднує з науково-методичною і творчою діяльністю. Він є автором програми «Змішані ансамблі» для студентів музичних училищ (Київ, 1989), монографічної брошури з серії «Творчі портрети українських композиторів» – «Володимир Подгорний» (Київ 1992, у співавторстві з О. Коновою). У 1989 р. був нагороджений знаком «Відмінник народної освіти» за консультативну і лекторську роботу для педагогів музичних закладів України. Керуючи ансамблем баяністів ПК ХТЗ, на всеукраїнських фестивалях самодіяльного мистецтва отримав бронзову (1970) і срібну (1972) медалі. Серед випускників його класу – заслужений артист України В. Губанов, заслужений діяч мистецтв України М. Сукач, доценти П. Зуєв, Є. Іванов, Ю. Лошков, лауреати міжнародних конкурсів – В. Кіріченко (Кривий Ріг, 2001, 3 премія), Т. Липчанська («Кубок Дальнього Сходу», Владівосток, 2001, Росія, 2 премія);

9-й міжнародний фестиваль музики для акордеону, Пшемишль, Польща, 2000, 3 премія), Б. Нестеренко (Санок, Польща, 2000, диплом). Ансамбль баяністів ХДУМ ім. І. П. Котляревського, керівником якого є О. І. Назаренко, отримав диплом на міжнародному фестивалі у Пшемишлі (Польща, 2000).

Основним принципом педагогічної системи О. І. Назаренка є увага до звуковидобування: слуховий контроль і технологічне ведення міху (від «фортепіанного» доторкання до інструменту – до градацій туше); продовження звучання, зняття (згасання). Зняття без шумових призвуків – одна з перших вимог О. І. Назаренка. Зокрема, у звуковій палітрі баяніста присутній прийом стакато з відзвуком (звуковим шлейфом), яким він майстерно володіє.

В акордовій техніці Олександр Іванович домагається м'якого переходу при поєднанні горизонтального та вертикального пластів музичного матеріалу. Ним використовується також метод октавної гри; це унаочнюється при виконанні творів В. Я. Подгорного.

О. І. Назаренко є першим виконавцем творів свого вчителя В. Я. Подгорного, серед яких – обробка російської народної пісні «Полосынька», «Прелюдія з альбому», «Тирольський вальс», «Спогад про вальс», обробка російської народної пісні «У ворот гусли», обробка пісні фронтових років «Синій платочок». Гастролюючи з концертами, О. І. Назаренко виступав і як популяризатор цих творів. При їхньому виконанні Олександр Іванович вигідно показує технічні й художні можливості баяну, чого він вимагає і від своїх учнів.

В перекладеннях класичних творів для баяну О. І. Назаренко використовує типові для них виразні прийоми: квазі-педаль, імітації інструментів симфонічного оркестру – валторн (в середніх голосах), скрипок (у ведучих голосах).

В творах фольклорного напрямку Олександр Іванович наслідує прийоми гри на народних інструментах: гусях, свирілі, домрі, балалайці. Висока артикуляційно-штрихова культура дозволяє йому створювати ефекти точної імітації тембру інструмента, конкретних прийомів звуковидобування: трелей, тремола та ін.

Висновки. Нині, з досить великої історичної відстані, можна стверджувати, що Харківська баянна школа, завдяки діяльності В. Я. Подгорного та Л. М. Горенка, починаючи з кінця 50-х рр. минулого століття і дотепер, набула авторитету і популярності не лише в нашій країні, але і поза її межами.

Відмінності баянної виконавської школи Харківської консерваторії:

- технічна вправність, наявність віртуозності як атрибутивної ознаки професійної гри на баяні;

- інтонаційне мислення як основа виконавського процесу;

– специфічна система технічно-артикуляційних прийомів гри: аплікатурна свобода, відповідність (незалежність) правої та лівої руки, технологічне ведіння міху, слуховий контроль; м'які переходи при сполученні вертикального та горизонтального пластів в акордовій техніці.

До її корінних відзнак слід віднести також спорідненість в одній особі баяніста двох функцій – виконавця та композитора (хоча і не завжди), оскільки для багатьох харківських виконавців характерним є творче ставлення до репертуару та проблеми його поповнення (захоплення аранжуванням, створення ансамблевих колективів з новими напрямками музикування). Виконавська приналежність більшості музикантів-баяністів ґрунтується на вишуканій манері звуковидобування (звідси випуклість, рельєфність фактурних планів). Це легкість, витонченість, непримушуваність, гнучкість виконання. При цьому технічна сторона і віртуозний блиск не затуляють глибини і змісту музики.

Отже, вихованці Харківської баянної школи усвідомлюють відповідальність за розвиток педагогічних принципів своїх вчителів і їх впровадження у виконавську практику сьогодення.

УДК: 78.071.2: [78.085.2:786.8]

Сергій Пташенко

**П'ЯТЬ ВАЛЬСІВ У СТИЛІ «МЮЗЕТ» А. ГАЙДЕНКА
«ПАРИЗЬКІ ТАЄМНИЦІ» ДЛЯ БАЯНУ (АКОРДЕОНУ):
ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Розглянуто засоби художньої виразності циклу «Паризькі таємниці» Анатолія Гайдєнка.

Рассмотрены средства художественной выразительности цикла «Парижские тайны» Анатолия Гайдєнка.

The peculiarities of artistic expression in bayan (accordion) suite named «Mysteries of Paris» by contemporary Ukrainian composer A. Gaydenko are analyzed from the interpretation point of view.

В останні кілька десятиліть творчість українських композиторів, які звернулися до написання музики для баяна та акордеона, відмічена глибокими і якісними змінами. Ствердження у педагогічній практиці середніх та вищих музичних навчальних закладів багатотембрового готово-виборного баяну, розширення образно-художніх і стилістичних горизонтів композиторського письма, вдосконалення виконавської майстерності професійних баяністів сприяло помітній якісній еволюції баянної музики, висуненню її як рівноправної у цілісному музично-художньому житті суспільства. Тому у сучасному музикознавстві *актуалізується* проблема виконавської інтерпретації баянної музики.

Серед великої кількості творів у малих формах танцювальні жанри є чи не найскладнішими для інтерпретації баяністами-виконавцями, що й обумовило вибір **об'єкта** дослідження, яким став танцювальний жанр. Особливості інтерпретації *вальсу* як одного з найпопулярніших танців складають **предмет** вивчення. Матеріалом слугує цикл «Паризькі тасмниці» (1999) Анатолія Гайденка.

Мета статті – визначити засоби художньої виразності циклу «Паризькі тасмниці» А. Гайденка.

Українські композитори плідно працюють у різних танцювальних жанрах. В їхньому доробку є стилізовані старовинні танці, такі, як гавот і жига. Наприклад, В. Подгорному належить Гавот, присвячений А. Семешко (1980), І. Яшкевичу – концертна обробка Гавоту у формі рондо зі скрипкової партити e-moll Й. С. Баха (1973), Є. Юцевичу – оригінальна Жига (1935). Є в українському баянному репертуарі й чимало обробок народних танців. Зокрема, за часи існування СРСР актуальними були танці народів багатонаціональної країни. Найбільш вдалим виявився цикл К. Мяскова «Дружба народів» (1968), котрий поєднав 15 концертних п'єс у формі танців народів СРСР. Екзотичний колорит вносять танго, фокстрот та інші латиноамериканські танці, до обробок яких та створення оригінальних зразків усе частіше звертаються українські митці. Проте, вальс побив усі рекорди популярності впродовж двох століть свого існування. Чутливий, емоційно гнучкий рух вальсу швидко охопив усю Європу. До створення вальсів здавна зверталися не тільки аматори, але й видатні творці академічної музики. Найхарактерніші риси вальсу – ліризм, вишуканість, пластичність у поєднанні з типізованою ритмічною формулою – виявляються у багатьох творах композиторів-романтиків ще у XIX ст.

Українські митці також віддали данину цьому дивовижному танцю. Зокрема, часто-густо до жанру вальсу звертаються композитори-баяністи. Наприклад, широко відомі твори В. Власова – Вальс (1965); В. Зубицького – джаз-вальс «Ти мій, Пезаро» (1993) у співавторстві з М. Моретті; В. Подгорного – транскрипція на тему М. Фрадкіна «Випадковий вальс» (2000); М. Різоля – концертна обробка «Весняного вальсу» А. Филипенка (1954); В. Дікусарова – концертна транскрипція вальсу з кінофільму «Світлий шлях» І. Дунаєвського (1966); І. Яшкевича – концертні обробки вальсів Й. Штрауса «Весняні голоси» і Ф. Крейслера «Прекрасний розмарин» (1966, 1973); Ліричний і Елегійний вальси О. Назаренка (1990); вальс «Фесрверк» Б. Мирончука (1993); Вальс А. Онуфрієнка (1972).

Втім, вищевказані автори не об'єднували вальси у цикли. А. Гайденко виявився першим, хто створив саме *цикл* вальсів, до того ж – у стилі «мюзет», який ще не було опановано в Україні.

Мюзет як феномен музичної культури Франції налічує майже три століття. Своєю назвою та походженням він зобов'язаний музичному інструментові, різновиду волинки. Пізніше народжуються однойменний танцювальний жанр, споріднений гавоту, та виконавський стиль, для якого характерні рухливий темп, ефектна віртуозність, доступний тематизм.

У ХХ ст. стиль «мюзет» пережив епоху свого відродження. З'явився так званий стиль «нью-мюзет», також започаткований у Франції. Йому притаманні раптові динамічні сплески, акордові початки фраз у взаємодії з нюансами *forte* та *fortissimo*, на відміну від класичної побудови музичної фрази, зміщення сильних долів. Експресивний і пластичний мелос, невимушеність та шире захоплення запальним емоційним тонусом, запальною ритмікою – це також риси, притаманні сучасному стилю «мюзет». Усі ці засоби виразності А. Гайденко широко використовує у своїх вальсах.

У Франції своєрідними лідерами нового стилю стали видатні композитори і баяністи-виконавці Марсель Азолла і Рішар Галь'яно. Для вальсу, написаному у стилі «нью-мюзет», Р. Галь'яно, якому і належить цей термін, додав джайв і свінг. Він збагатив стиль джазовими імпровізаціями і популярними ритмами латиноамериканських танців, поєднавши їх з вогняним темпераментом та винахідливістю великого джазмена. Проте, у своїх творах композитор зберіг французький шарм, життєлюбство, відкритість усіляким естетичним віянням і устремлінням до вдосконалювання. Композиції Р. Галь'яно надзвичайно виразні і мелодичні, з активним ритмічним тонусом, прикладом чому може служити його «Танго для Клода». Саме тому «Вальси» А. Гайденка і присвячені столиці мюзету – Парижу. Окрім загальної назви всього циклу, автор конкретизує програму кожного з вальсів: № 1 – «Дош у Парижі», № 2 – «Єлісейські поля», № 3 – «Травень у Парижі», № 4 – «Паризькі таємниці» і № 5 – «Над Сеною».

У тональному плані вальсів переважає мінор (a-moll, d-moll, e-moll). Це вносить меланхолічний відтінок у характер всього циклу. Проте, центральний вальс «Травень в Парижі» є справжньою оптимістичною кульмінацією у найсвітлішій тональності C-dur, виступаючи у ролі стрижню, навколо якого по обидва боки розгортається сюжет циклу.

Наведені заголовки певною мірою розкривають зміст циклу як віртуальної прогулянки по Парижу. Якщо вальси «Єлісейські поля» та «Над Сеною» точно «вказують» маршрут уявної прогулянки, то «Дош у Парижі» і «Травень у Парижі» є замальовками міста, у яких втілено емоційний стан автора, у першому випадку викликаний сумним дощем, а у другому – радісним сприйняттям квітучої весни.

Усі вальси йдуть у жвавому темпі, характерному для стилю мюзет. При цьому автор вказує темп тільки за метрономом: №1 – чверть дорівнює 160,

№2 – 152, №3 – половина з крапкою дорівнює 55, №4 – чверть дорівнює 152 і №5 – половина з крапкою дорівнює 60. Певна річ, мало хто з виконавців зможе зіграти від початку до кінця кожну з цих п'єс за призначеним метрономом. Агогічні зміни, *rubati*, що, безумовно, використовуються у виконанні, обумовлені індивідуальністю музиканта. Проте, цифра за метрономом вказує на визначальний характер руху, запропонований автором. У будь-якому випадку, навіть візуально, виконавець в змозі зрозуміти темпи, в яких необхідно грати кожен з вальсів.

Цикл має наскрізний розвиток. Привертає увагу різноманітність форми вальсів. Зокрема, у першому – двочастинна репризна. Вона бере свій початок у творчості Ф. Шуберта, котрий дав перші приклади поетизації жанру, нерідко перетворюючи вальс у ліричну мініатюру. Саме Ф. Шуберт вперше об'єднав ці твори у цикли. Наступні два вальси А. Гайдена мають форму рондо (А-В-А-С-А), що надає змогу автору зіставляти кілька художніх образів. Рондо обрано не випадково, оскільки приспів або «рефрен», який у творах французьких композиторів мав назву «рондо» – тобто, частина, яка «замикає коло» усій форми. Четвертий вальс написаний у змішаній тричастинній формі з елементами варіаційності, а п'ятий – у вільній формі.

Характерною ознакою вальсів №№ 2–5 є повтор першої частини. В одному випадку – за допомогою знака репризи (№№ 2, 3, 5), у другому – перша частина повністю і без будь-яких змін виписана автором знову (№ 4). Тим самим затверджуються головні теми вальсів.

Перший вальс – «Доц у Парижі» – починається акордовим урочистим вступом на домінанті у багатоголосному *peristři tutti* з динамікою *forte*, що додає певну помпезність музиці і дійсно сприймається як справжній святковий початок циклу. Заклучний вальс «Над Сеною» – більш рухливий і масштабний – стверджує пластичну і пружну метроритмічну основу танцю. Композитор підкреслює граціозність трьохдольного руху, красу та вишуканість інтонацій, особливості гармонічної мови та штрихову виразність, притаманні легким жанрам (консонантні інтервалові сполучення у мелодичній лінії, відносно прості гармонічні вертикалі, поперемінне використання зв'язних та роздільних штрихів). Отже, Вальс № 5 є ефектним фіналом всього циклу, середину якого складають два вальси у формі рондо та вальс у вільній формі.

Ще однією характерною ознакою легкого жанру взагалі та стилю *мюзет*, зокрема, є широке використання різноманітних фактурних прикрас, які розквітчують п'єси і надають їм певного шарму. У першому вальсі, наприклад, автор обмежується хроматичними (з трьох звуків) форшлагами. Іноді є форшлаг, що мають збільшену секунду. Вони сприяють осмисленню раптового відхилення в іншу тональність (g—d). Зокрема, у вальсі «Єлисейські поля» широко застосовуються виписані морденти, які надають особливої

співучості мелодійній лінії. У тому ж вальсі (другий епізод *C*) довгі, переважно діатонічні, форшлагги з трьох-чотирьох звуків дещо уповільнюють темп і заповнюють інтервальні стрибки, що привносить своєрідний ефект посвисту. У рефрені *A* і в першому епізоді *B* – чимало розгорнутих форшлагів, які нібито прискорюють темп вальсу.

Оригінальним є використання багатозвучних форшлагів на початку тактів у рефрені вальсу «Травень у Парижі». Вони надають створюють у плавному вальсовому русі ефект шкандибання. Через форшлаг береться кінцевий акорд зі звуками тонічного тризвуку і тим підкреслюється значимість фіналу п'єси. У цьому ж вальсі застосовані також два види *glissandi*: вільне і звуками акорду. Перше виконується аналогічно фортепіанному, а друге – суворо обмежується звуками виписаних акордів. Композитор прикрасив форшлагами і Вальс № 4, а саме – його другий розділ. Там же використовуються протяжні терцеві *tremolo* і трель, яка підкреслює автентичний каданс. Ефектно застосовуються автором діатонічні *glissandi* звуками мажорного та зменшеного тризвуків (у останньому вальсі, щоправда, їх можна виконувати тільки на акордеоні).

Протягом циклу, від першого до останнього твору, відбувається поступове ускладнення фактурних прикрас (трелі, форшлагги, *tremolo*, морденти, *glissandi*), характерних для стилю «мюзет» і творчо розроблених А. Гайденом. Тембровий план вальсів виступає як один із чинників формоутворення. Використовуючи у циклі сім баянних тембрів, автор підкреслює новим тембром складові частини форми кожного з вальсів. Наприклад, у другому вальсі рефрен викладений у двоголосному регістрі «баян», а перший епізод – у регістрі *tutti*. Основною ж звуковою барвою у циклі вальсів слід вважати триголосний тембровий регістр, так званий «французький розлив», який є характерним для стилю «мюзет». Специфіка цього тембру міститься у невеликій розбіжності голосів в унісоні, внаслідок чого з'являється характерне деренькотіння.

Композитор, взагалі, вдало зробив темброву регістрівку всього циклу і тим самим змусив виконавця мислити оркестрово. Зокрема, у вступі до вальсу «Дош у Парижі» задля створення звучання оркестрового *tutti* автор не обмежився тільки акордовою фактурою і нюансом *forte*. Він додав ще й п'ятиголосний регістр із транспортом на октаву догори. Внаслідок чого початок циклу став яскравим та урочистим, що одразу привертає до твору увагу слухачької аудиторії. Вже перша тема вальсу «Дош у Парижі» йде в основному тембрі, котрий контрастує із вступом та викликає асоціації з оркестровою струнною групою. Це обумовлює необхідність точного використання штрихів: для регістру *tutti* – *non legato*, *tenuto*, а для регістру «французький розлив» – *legato*. У кінці вальсу затухання музики відбувається не тільки завдяки нюансу *piano*, але й у зв'язку з використанням одноголосного регістру «кларнет», голоси якого знаходяться на ламаній деці¹.

¹ «Ламана» дека власним вигином створює акустичну камеру, де додаткові резонатори уміщуються перпендикулярно до резонаторів, встановлених у звичному положенні, тобто у

Висвітленню характерних рис стилю «мюзет» в певній мірі сприяє і нюансування. Переважає динаміка контрастних зіставлень (p—f, f—p, p—ff, mf—ff, f—mp), котра підкреслює елементи форми. Цей різновид динамічних градацій обрано автором задля найбільш достеменного викриття стильових особливостей музики епохи Бароко, звідки й бере свій початок танок мюзет². Протягом усього циклу А. Гайдено також використовує характерну терасоподібну динаміку.

Стосовно інтонаційної природи цих вальсів необхідно підкреслити наявність пісенних витоків тематизму у рисах ліричної мелодики. Перш за все, вони відображені у плавному лінійному русі (переважає консонантна інтерваліка). Плавність і урівноваженість ліній сполучаються з підйомами і спадами, типовими для пісенного тематизму («Дош у Парижі», «Над Сеною»). Хроматизація, яку часто-густо використовує композитор для розробки тематичного матеріалу та збагачення фактури (у контрапунктах), вказує на наближення пісенних інтонацій до сучасної музичної мови. Всі вальси А. Гайдена насичені співочими ностальгічними секстовими інтонаціями, котрі нерідко заповнюються звуками форшлагів, що додає характеру творів особливу мрійливість. Проте, інтерваліка постійно змінюється і сприяє створенню грайливого характеру.

Відзначимо й таку характерну для всіх п'яти вальсів рису, як оспівування. Вони формуються у тріольні та квартольні фігурації і насичують музику вишуканою ажурною граціозністю, яка підкреслюється штриховим різноманіттям. Наприклад, у використанні А. Гайденом штрихів legato і staccato убагацьється намір звернути увагу виконавця і, безумовно, слухача, на поперемінне оспівування сильних та слабких долів («Дош у Парижі»).

Багатофункціональне використання штрихів також розкриває різноманітні нюанси характеру та особливостей стилю творів. Зокрема, у вальсах «Єлїсейські поля» (другий епізод) та «Паризькі таємниці» (друга частина) акценти на слабких долях ламаних октав надають музиці скерцозного характеру. А чергування акцентуації верхніх нот широких інтервалів у вальсі «Травень у Парижі» сприймається як елемент джазу, який є характерним для сучасного стилю «мюзет».

Аналіз засобів художньої виразності вальсів А. Гайдена спрямований на допомогу виконавцям в їх роботі над інтерпретацією циклу. Перш ніж братися за виконання цього твору, музикантам необхідно мати уяву не тільки про жанр вальсу, але й про виконавський стиль «мюзет», його головні ознаки. Задля

ступінчастій деці. Заломлювання звукових хвиль утворює бархатистий, матовоприглушений тембр звучання. Для керування тембром звука застосовується система перемикачів, яка звється регістрами.

² На провідних інструментах тієї епохи – органі, клавесині, клавікорді – можна було виконувати твори, переважно, в умовах контрастної динамічної шкали, що походить з особливостей звуковидобування на них.

повноцінного розкриття художнього образу недостатньо володіти різноманітною виконавською баянною технікою. Втілюючи головну ідею твору, необхідно пам'ятати й про те, що вальси у стилі «мюзет» належать, все ж таки, до «легкого» жанру.

Висновки. Новаторство А. Гайденка полягає у використанні стилю «мюзет» та його різновиду – «ню-мюзет», до якого ще не звертався жоден український композитор-баяніст. Опанування сучасного популярного стилю є перспективною галуззю творчості композиторів, що пишуть для баяну та акордеону, оскільки вона надає змогу перекинути «міст» між академічним та розважальним музичним мистецтвом.

Як митець-професіонал, А. Гайденко прискіпливо ставиться до вибору засобів художньої виразності. З одного боку, у циклі вальсів «Паризькі таємниці» він використовує найхарактерніші риси стилю «мюзет»: виразний і невимушений тематизм, яскраву темброву палітру, різноманітну мелізматичну динаміку контрастних зіставлень і широку штрихову палітру. З іншого, – типові ознаки вальсу: рухливу пластичну граціозність трьохдольного руху, чітку басово-акордову пульсацію акомпанементу в поєднанні з пружним ритмом. Інтонаційна природа вальсів походить з пісенних витоків з характерними консонантними інтонаціями, оспівуванням основних шаблів ладу. Використання різноманітних принципів формотворення вказує на прагнення композитора втілити художній зміст кожного з вальсів у найбільш відповідній йому формі, за допомогою якої більш виразно та переконливо розкривається авторський задум.

Цикл вальсів А. Гайденка, розрахований на широку аудиторію, приваблює віртуозною насиченістю та емоційною відкритістю. Концертність, яскравість, помітність, контрастність вальсів не позбавлені «французького шарму». Жодні віртуозні пасажі не сприймаються як сторонній елемент, але завжди підкреслюють, розкривають і розвивають характер того чи іншого мотиву. Тому не дивно, що в циклі чимало ритмоінтонаційних технічних формул. Кожна тема, як правило, супроводжується найбільш відповідним віртуозним оздобленням – будь то характерне оспівування мелодичного контуру, чи ефективна зв'язка.

Вальси відрізняються логічністю композиційної будови. Зміни настроїв відбуваються нерідко несподівано, спонтанно. Ефект непередбачуваності характерних емоційних «перемикань» спрямований на підтримання зацікавленості публіки виконанням всього циклу.

Виконавцям необхідно підходити до інтерпретації вальсів А. Гайденка «Паризькі таємниці» з почуттям відповідальності не тільки за власну професійну підготовку, але й за свою музичну ерудицію, почуття стилю, аби не порушити своєрідний французький колорит.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства [Текст] / М. И. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 520 с.
2. Кононова О. В. А. В. Шульц-Евлер — композитор [Текст] / О. В. Кононова // Проблемы взаимосвязи искусства, педагогики та теорії і практики освіти. — Київ, 2002. — Вип. 8. — С. 217—226.
3. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений [Текст] / Л. А. Мазель. — Изд. 2-е, доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с.
4. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш [Текст] — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 656—658.
5. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм [Текст] : научно-методический очерк / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 88 с.

УДК:787.2.082.2:786.2

Юлія Дедюля

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО В. ПТУШКІНА «ПАМ'ЯТІ Д. КЛЕБАНОВА» В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

Розкриваються образно-сміслові аспекти виконавського втілення Сонати для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова» Володимира Птушкіна.

В статті розглядаються проблеми еволюції жанру альтової сонати. Розкриваються образно-сміслові аспекти виконавського втілення Сонати для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова» Володимира Птушкіна.

The problems of evolution of viola sonata genre are examined in the article. The image-semantic aspects of carrying out embodiment of Sonata for viola and piano "In memory of D. Klebanov" by Vladimir Ptushkin are revealed.

У ХХ ст. відбулися зміни в ієрархії жанрів. Нові теми і образи призвели до пошуків відповідних засобів виразності та нових музичних форм. Інструментальна соната, що довгий час посідала провідне місце в камерній музиці, у ХХ ст. дещо втратила свою актуальність у тому вигляді, в якому вона існувала в класико-романтичній традиції. Така ситуація, перш за все, була пов'язана з появою атональної музики, в якій ладотональні співвідношення припинили своє існування. Проте композитори продовжують звертатися до жанру сонати, пристосовуючи його до сучасних умов.

Часто автори відтворюють в музиці тільки деякі риси сонатності, поєднуючи їх з іншими принципами формоутворення, внаслідок чого виникають жанри-міксти, такі, як «соната-балада», «соната-елегія». Досить популярною є і повна відмова від жанрового позначення твору як сонати. Поява різноманітних творів, названих «Музика для...», є тому переконливим свідченням. Існує і протилежна тенденція – тлумачення сонати як інструментальної п'єси взагалі, що, у свою чергу, відповідає використанню даного

терміну в XVI – XVII ст. У зв'язку з цим, якщо опус сучасного композитора названий сонатою, то це є надзвичайно *актуальною* підставою для дослідження цього жанру.

Об'єктом статті є сонатна творчість для альтя, а **предметом** – соната для альтя Володимира Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова». **Мета** статті – виявити взаємодію традицій і новаторства у вказаному творі сучасного українського композитора. У коло *завдань*, які виникають у зв'язку з дослідженням даної проблеми, входить розкриття особливостей форми, засобів художньої виразності і інтерпретації Сонати.

Сонатна творчість для альтя пройшла довгий і складний шлях формування, що було обумовлено специфікою інструменту, який традиційно використовувався в ансамблевому музикуванні для акомпанементу та ведення середнього голосу. Тенденція до написання сонат для альтя в ансамблі з іншими інструментами, зокрема струнними, позначилася вже на ранніх етапах розвитку цього жанру, у XVII ст. (М. Нері, Н. Кемпіс, К. А. Маріно). Разом із сонатами для альтя соло у вказаному жанрі з'явилися також твори для скрипки і альтя. Відомі тріо-сонати з використанням альтя, написані в XVIII ст. Д. Шпеєром і Р. Телеманом. І. С. Баху і Ф. Е. Баху належать декілька сонат для віолі да гамба і чемабало. Жанр сонати для скрипки і альтя отримав розвиток у творчості Й. Гайдна. До тих часів відноситься також поява сонат для альтя і баса К. Цельтера і Ф. Бенди. Цю ж лінію намагався продовжити Л. ван Бетховен, який почав писати сонату для альтя і віолончелі, проте твір не був завершений. Істотний внесок до розвитку жанру альтової сонати вніс італійський композитор і педагог А. Ролла. Його перу належать чотири сонати. Дві з них – для альтя з супроводом скрипки; одна – для альтя з басом, що акомпанує; і одна – для двох альтів, один з яких веде партію супроводу.

Звертає на себе увагу соната для альтя і оркестру Н. Паганіні, але унікальність фізіологічних і віртуозних можливостей композитора стала перешкодою для популяризації твору серед виконавців. В епоху романтизму митці приділяли переважну увагу ансамблю альтя (або арпеджіоне) і фортепіано. Сонати для такого традиційного нині складу були створені Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном-Бартольді та Й. Брамсом.

XX ст. стало новим етапом в історії цього виду творчості. З одного боку, відроджувалися старі традиції різнометрових ансамблів за участю альтя. Наприклад, К. Дебюссі написав сонату для альтя, флейти і арфи. З іншого – затверджувалися ті, які виникли в музичній практиці XIX ст. Мається на увазі поєднання в ансамблі альтя і фортепіано, яке у наш час вже стало класичним. Як приклад слід назвати сонати А. Онеггера, Б. Мартіну, П. Хіндемита. Останньому як яскравому представнику німецької виконавської і композиторської шкіл належить видатна роль у розвитку альтового мистецтва XX ст.

Його сонати є чудовим прикладом поєднання художнього задуму і його інструментального втілення. Музику ніби «створив» сам інструмент, настільки органічно вона пов'язана із специфічними особливостями альту, який немов «ожив і сам заграє».

Чимало сонат для альту і фортепіано створено і російськими композиторами, серед яких – М. Глінка, А. Рубінштейн, С. Василенко, М. Рославець та ін. Високий зразок жанру належить Д. Шостаковичу, чий задум блискуче втілює у своєму виконанні видатний альтист Ф. Дружинін, якому й був присвячений твір. Істотним внеском до репертуару інструмента стали три сонати для альту соло М. Вайнберга і «Соната-пісня» А. Хачатуряна.

Соната для альту, що пройшла багатовіковий шлях розвитку від невеликої інструментальної п'єси до розгорнутих масштабних полотно, сприяла максимальному розкриттю художніх можливостей альту як голосу, що акомпанує, як соліста камерного ансамблю і як повноцінного сольного інструменту. Саме останнім двом напрямом і приділяли пильну увагу композитори ХХ ст.

Не обійшли ці тенденції й українське музичне мистецтво. Створення альтового репертуару найтіснішим чином пов'язане із зростанням професійної майстерності виконавців. У минулому столітті в Україні зародилися нові традиції сольної, ансамблевої і оркестрової виконавської практики, які базуються на синтезі принципів традиційного виконавства і сучасних можливостей інструменту. Вітчизняна школа гри на альті у наш час має певні досягнення, що сприяє затвердженню її авторитету та розповсюдженню далеко поза межами країни. Майстерність і зацікавленість виконавців стимулюють творчу діяльність композиторів, котрі все частіше звертаються до соковитих теплих тембрів інструменту, створюючи нову талановиту музику і втілюючи в ній глибокі філософські ідеї.

У зв'язку з цим музика українських композиторів для альту кінця ХХ ст. є привабливою не тільки для виконавців, але й для науковців. Саме в цей час з'явилося чимало творів сонатного жанру: В. Кирейка, Ю. Іщенко, В. Птушкіна, В. Беседіної, З. Зажитко, Б. Фроляка та ін.

Пильну увагу виконавців привертає соната «Пам'яті Д. Клебанова» В. Птушкіна, якій належить гідне місце в концертному репертуарі. Вперше соната прозвучала 1995 р. в залі Харківської філармонії за участю автора, партію альту виконував дипломант всесоюзних і республіканських конкурсів Євген Амстібовський.

Вибір інструменту для реалізації задуму не може бути спонтанним, оскільки його темброві особливості, техніка гри на ньому так чи інакше впливають на формування авторської ідеї. У даному контексті доречно привести слова Б. Бартока, звернені до видатного альтиста В. Прімоуза,

виконавська творчість якого надихнула композитора на створення Концерту для альту з оркестром а-moll. «Мужній і темний колорит Вашого інструменту зробив певний вплив на характер музики» [1, с. 234].

Не випадково соната, присвячена видатному українському композитору Д. Клебанову, який за першою музичною освітою був альтистом, написана саме для цього інструменту. З одного боку, альт немов символізує виконавську майстерність яскравого художника, а з іншого – повністю відповідає меморіальному призначенню твору. «Альт – інструмент журби», – любив повторювати Д. Клебанов. Його теплий оксамитовий тембр органічно поєднується з трагічною образністю опусу.

Звертаючись до жанру сонати, В. Птушкін, втім, не суворо наслідує класичну традицію побудови циклу. Твір складається з двох частин: *Moderato* і *Vivo*. Проте, можна пригадати і двочастинні сонати віденських класиків, і варіювання кількості частин у романтиків, і двочастинні опуси композиторів неокласичного напрямку. Між двома частинами Сонати існують тематичні зв'язки: у коді другої частини нагадується тема головної партії першої, завдяки чому твір сприймається як цілісна одностайна композиція. Соната може бути осмислена як розповідь, роздум про сенс життя, його цінності і швидкоплинність часу. Тому цілком природним є той факт, що форма сонати відмічена рисами поемності. Отже, Соната належить до творів неоромантичного напрямку. Меморіальне присвячення, власне, і є програмою цього твору. Стосовно ж форми, перш за все, слід підкреслити її відповідність задуму, розвитку сюжету.

Втім, Сонату В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» навряд чи можна назвати твором для соліста у супроводі фортепіано. Скоріше, її варто віднести до зразків, близьких класичному камерному ансамблю, оскільки альт і фортепіано є рівноправними його учасниками. Йдеться про дует двох художників – В. Птушкіна (фортепіано) і Д. Клебанова (альт). Для виконавців це створює специфічну проблему, пов'язану з необхідністю майже театрального відтворення діалогу. Партії виконавців самостійні за смисловим призначенням, що вказує на своєрідний контрапункт їх образних планів в драматургії твору. Властива В. Птушкіну яскрава театральність мислення додає виразності і переконливості художнім задумам, втіленим в його інструментальних опусах. Оркестрове тлумачення фортепіано, широке використання різноманітних тембрових ефектів сприяє збагаченню його звучання, розкриттю нових художніх можливостей.

В. Птушкін не вказує тональність твору, але і перше, і останнє проведення теми починається та закінчується звуком *f*, котрий сприймається як основний тон. Цілком природно для композитора ХХ ст. використання

універсальної мажоро-мінорної тональності, без диференціації ладу. Тобто, можна стверджувати, що ця Соната написана *in f*.

Перша частина розпочинається з монологу альт, образне забарвлення якого обумовлене меморіальним програмним призначенням циклу. Тема звучить в середньому регістрі і складається з інтонацій плачу або голосіння, які розробляються впродовж всієї частини, що дозволяє говорити про наявність в ній рис монотематизму. Партія фортепіано, підтримуючи ключові інтонації теми, не тільки сприяє її тембровому збагаченню, але й бере активну участь у тематичному розвитку.

При виконанні початкового монолога альт важливу роль відіграє плавне голосоведіння і густа безперервна вібрація, це надає музиці сумного, скорботного забарвлення. Цей настрій підтримується і партією фортепіано, в якій широко розкладені акорди вінчаються щімкими інтонаціями малих секунд (тт. 11-17).

Оскільки у Сонаті головують дві образні сфери – життя та смерть – виконавцям необхідно з самого початку знайти відповідні темброві характеристики. Глибину скорботи автор розкриває за допомогою низького басового регістру в обох партіях. Провідна роль у виявленні трагічної образності належить секундовим інтонаціям, які потребують не тільки точного відтворювання, але й гострого відчуття різниці між великою і малою секундами, тяжіння увідного тону, оспівування тимчасової тоніки. Композитор виявив велику майстерність у наданні секундовим інтонаціям різноманітних емоційних барв.

Фактура партій обох інструментів поступово ускладнюється завдяки застосуванню подвійних нот, що сприяють емоційній напрузі інтонацій голосіння, (тт. 32-38). Ущільнення фактури подвійними нотами у поєднанні з дрібними тривалостями (вісімки) додають образу більшої поривчастості. Одночасно відбувається багатократна зміна метру, також надаючи руху певної нестійкості.

При подальшому розвитку тематичного матеріалу виникають ансамблеві проблеми, обумовлені поліритмією і поліметрією, пов'язані з синхронністю виконання (тт. 45-52). Вміло використані композитором можливості ритму як засобу художньої виразності характеризують неврівноважений, тремтливий емоційний стан. Внаслідок цього подальша стабілізація метра, ритмічна остинатність – одноманітність безперервного звучання восьмих – призводять до першої кульмінації.

Трансформація музичного образу пов'язана також з переосмисленням інтонації плачу. При збереженні колишньої інтерваліки (м. 2, в. 2) відбувається різка зміна ритму – з первинних протяжних цілих на енергійний пунктир. Змінюється темп: *Moderato* поступається *Allegro risoluto*. Динамізму руху

додають тріольні пасажі восьмих, які лунають по черзі, або разом, в партіях обох інструментів. Орнаментация мелодії віртуозно-фігураційними пасажами, елементи імітації свідчать про втілення традицій сонати епохи бароко, а також нагадують каденції в кінці розділу старовинної двочастинної форми.

На протистоянні обох інструментів побудована драматична розробка, що ніби символізує трагічну боротьбу героя і фатуму. Одним з найскладніших її епізодів є черета трелей, які передаються з партії в партію. Надзвичайно складно обом виконавцям продемонструвати вивірену трель. Складність іншого фрагменту полягає в тому, що тріолі, які звучали в партії альту, виконуються піаністом лівою рукою, в той час, як правій доручена масивна хода акордів. Усе це є зайвим свідченням того, що соната замислювалася (можливо, це відбулося інтуїтивно), дійсно, як діалог двох митців. Безумовно, автор розраховує на виконавців, котрі досконало володіють інструментами, вміють слухати один одного і не втрачають при цьому власної особистості. Майстерність альтиста і піаніста повинна відповідати найвищим вимогам як в технічному, так і в слуховому відношенні.

Привертає увагу віртуозне використання композитором високого регістру альту, тембр якого завдяки цьому нагадує звучання скрипки. Автор тим самим відкидає безпідставні звинувачення у «незграбності», «неясковості» і відсутності бажаної віртуозності, які нерідко висуваються на адресу інструмента.

Кульмінація, яку побудовано на головних інтонаційних елементах першої частини, підтримується могутнім фортепіанним *tutti*. Тим контрастнішим є подальше проведення монологу-плачу. Його звучання з'являється на динаміці **p**, обриваючи кульмінаційну хвилю *appassionato*. Таким чином створюється відчуття приреченості, безнадійності і безглуздя боротьби. Проте, композитор підготував подальший розвиток музичної дії, пов'язаний з новим переосмисленням теми плачу, яка набуває бентежного характеру. Тривалості скорочуються з цілих до восьмих, з'являється різка акцентуація. Нервовості музиці додає й широке використання автором трелей в обох партіях і пасажів гліссандо у фортепіано.

Такий збуджений стан триває недовго: останній сплеск бурхливих емоцій незабаром змінюється спокоєм та умиротворінням. Невеликому фортепіанному соло віддана роль резюме – це свого роду роздум, медитація. Композитор користується поліфонічними засобами розвитку. Саме цей емоційний стан і готує репризу. Повернення теми у початковому вигляді **in f** в партії альту відбувається у супроводі тріолей восьмими у фортепіано. За допомогою тріольного ритму автор нібито закликає змиритися з невідворотністю долі. Заспокоєння, характерне для останнього проведення теми, змінюється повним її розчиненням – вічно жива душа покидає тлінне земне буття.

Таким чином, центральне місце у першій частині сонати «Пам'яті Д. Клебанова» відведено розробці, яка за масштабами перевищує експозицію і репризу в два з половиною рази. Це обумовлено її глибоким смисловим наповненням, а саме, – неодноразовим перевтіленням теми із скорботної в активну, напористу, рішучу і нервову.

Головна ідея другої частини – триумф життя у всьому його різноманітті. Напружений характер вступу, який створюється завдяки тремоло тридцять другими в партії фортепіано, передбачає появу у соліста схвильованої та тремтливої теми. Вона розвивається в діалозі альту і фортепіано. Фрагментарне звучання окремих інтонацій у обох інструментів привносить відчуття тривоги. Проте, ця емоція не стає пануючою.

Першу тему змінює тепла, лірична і сумна мелодія, що з'являється спочатку в фортепіанній партії а потім – в альтовій. Саме вона і готує середній розділ *Meno mosso rubato*, де розробляються інтонації першої теми, які звучать тут вельми зосереджено. На цьому ж матеріалі побудована і реприза. У кінці ж лунає тема з Першої частини, цементуючи форму.

Висновки. Підсумовуючи все вищенаведене, можна стверджувати, що В. Птушкін, як сучасний художник, створив власний синтетичний варіант сонатного циклу, відмічений ознаками романтичної традиції. Тобто, при зовнішньому нетрадиційному рішенні структури, композитор на образно-семантичному рівні зберігає головні принципи вибраного жанру. Не дивлячись на домінування неоромантичних впливів, поза увагою композитора не залишилася і майже вся багатовікова історія становлення сонати, про що вказує звернення автора до окремих рис жанру докласичного періоду (двочастинна будова циклу нагадує композиційну структуру старовинної двочастинної форми, у якій написані, зокрема, деякі з клавірних сонат Скарлатті). У свою чергу, це є характерною ознакою неокласицизму ХХ ст.

Вміло використовуючи сучасну музичну мову та всю гамму художніх засобів виразності альту, композитор глибоко розкрив меморіальну тематику. Зв'язок Сонати В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» з неоромантичним стилем підкреслюється її програмністю, принципом монотематизму, системою образно-тематичних арок, що створює наскрізний розвиток драматургії твору.

Композитор, без сумніву, ще раз привернув увагу музикантів до різноманітних, багатограних технічних та художніх можливостей альту. Соната відзначена майстерністю застосування цікавих тембрових знахідок. Яскраві тембро-образи наповнені глибоким смислом і пошуком відповідей на віковічні філософські питання про сенс буття.

Партія альту у творі досить віртуозна, для неї характерне широке використання високого регістру, подвійних нот, комбінування різноманітних штрихів. Все це надає можливість альтисту продемонструвати своє майстерне

володіння інструментом. Партія фортепіано охоплює майже весь можливий діапазон звучання і не поступається у віртуозності альтовій – така ж велика кількість пасажів, арпеджіо, трелей, форшлагів, стрибків. Широко застосовуються різноманітні штрихи та прийоми звуковидобування.

Соната для альту і фортепіано В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» постійно привертає увагу багатьох вітчизняних виконавців. Зокрема, її фондовий аудіозапис здійснено київським солістом Сергієм Кулаковим за участю композитора. У Харківському університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського на авторському вечорі композитора Сонату виконував лауреат міжнародних конкурсів Микола Удовиченко. Нерідко цей твір лунає в класах консерваторій, і це свідчить про те, що він посів гідне місце у сучасному альтовому репертуарі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Б. Барток *Избранные письма [Текст] : Пер. с венг., нем., англ. / Ред.-сост. и авт. вст. ст. Е. Чигарева; примеч. Н. Пискуновой*. — М. : Сов. композитор, 1998. — 285 с.
2. Бобровский В. П. *Функциональные основы музыкальной формы [Текст] / В. П. Бобровский*. — М. : Музыка, 1978. — 336 с.
3. Горюхина Н. А. *Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. А. Горюхина*. — К. : Муз. Украина, 1972. — 312 с.
4. Мазель Л. *Строение музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособие / Л. Мазель*. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с.
5. Очеретовська Н. Л. *Дмитро Львович Клебанов [Текст] : Біографія та бібліографія видатних музикантів / Н. Л. Очеретовська*. — Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Горлівка : Ліхтар, 2007. — 28 с.
6. Понятовський С. П. *История альтового искусства [Текст] / С. П. Понятовский*. — М. : Музыка, 1984. — 224 с.

УДК 78.071.1:783.29(477)

Ірина Вербицька-Шокот

МЕЖІ ТА БЕЗМЕЖНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ЧАСОПРОСТОРУ В РЕКВІЄМІ «LUX AETERNUM» М. ШУХА

Висвітлюється розвиток жанру реквієму на прикладі твору М. Шуха у контексті світової музичної літератури.

Освещается развитие жанра реквиема на примере сочинения М. Шуха в контексте мировой музыкальной литературы.

The development of the Requiem genre on example of the M. Shuh work are studied in the context of world music literature.

Вивчення процесу актуалізації заупокійної меси в українській культурі на порубіжжі тисячоліть – один з важливих дослідницьких напрямків сучасного музикознавства. Треба зазначити, що упродовж багатьох століть Requiem

формувався за умов синтезу різних традицій. Ця особливість стає провідною в його подальшому розвитку. Цілком зрозуміло, що на сучасному етапі ця риса набуває нових художніх виявів у композиторській творчості. До синтезу різноманітного характеру залучаються нові ознаки та елементи. Визначальною рисою існування реквієму в Україні стає взаємодія різних релігійно-культурних та художніх напрямків.

Одним з перших українських реквіємів став реквієм «*Lux aeternum*» М. Шуха (1986). Моделювання синтезованих систем в цьому творі відбувається на різних рівнях художньої єдності. Риси католицького канону відображаються як різноманітні конструкти меси, що отримують вільне інверсійне втілення. Сучасне композиторське бачення простежуються на рівні музичної та образної драматургії, охоплюючи мовний та інтонаційний стрій твору.

Об'єкт дослідження – реквієм сучасного українського композитора М. Шуха «*Lux aeternum*», **предмет** – методи синтезування в даному творі різних систем: музичної, художньої, філософської. **Мета** статті – аналіз індивідуального композиторського втілення традиційного жанру реквієму.

М. Шух в **Requiem «Lux aeternum»**, що створений на канонічні латинські тексти, вірші Н. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта та призначений для читця, солістів, мішаного хору та ансамблю інструментів (челеста, ударні, фортепіано, синтезатор та орган), репрезентує сучасну художню інтерпретацію старовинної форми реквієму, що існувала в добу середньовіччя з 1215 р. В творі сучасного композитора ця форма стає моделлю, з якої утворюється новий жанровий різновид католицької заупокійної меси. Для відтворення літургійної моделі митець залучає важливі конструктивні особливості реквієму. Про це свідчить 6-частинний цикл, який складають саме ті частини із зазначеним порядком розташування, що були затверджені у 1215 році на лютеранському Соборі.

При збереженні логіки послідовності частин старовинного реквієму український митець надає кожній частині оригінальної трактовки, відштовхуючись від її текстової основи. Завдяки синтезуванню канонічного латинського та вільного поетичного текстів, які існують то паралельно, то в контрапунктичному поєднанні, виникає «вертикалізація» змісту, своєрідний «вихід в безмежність».

Перша частина твору для композитора стає носієм його головної ідеї. Так, в ній М. Шух об'єднує ті вербально-текстові символи, що являють собою початковий та кінцевий етапи в традиційній реквіємній структурі. У «*Requiem aeternum*» композитор використовує першу строфу з канонічного Introit та першу строфу з Postcommunio «*Requiem aeternum – Lux aeternum*». Автор прогнозує в перших двох фразах майбутнє розгортання структурно-функціональної основи реквієму.

Так, Introit, що відкриває месу, розпочинається словами, які відразу дають зрозуміти тематику служби як заупокійної меси – «Вічний спокій даруй їм, Господи» – та настраюють парафіянина на загальномолитовний лад. Наявність Introit'у – частини, що її функція у творі М. Шуха походить від аналогічної в літургії, одразу ж надає цілому певної семантичної спрямованості та формує його структуру.

Тема «Lux aeternum» в творі набуває значення інтонаційної матриці. Ідея Вічності та Спокою продовжує свій розвиток на інтонаційно-драматургічному рівні. Ідея Вступу, яка на композиційному рівні вибудовується за принципами кола та арочности, завдяки такій конструкції стає головною.

Якщо в другому проведенні обидві вербально-змістовні теми («Requiem aeternum – Lux aeternum») ґрунтуються на музичному матеріалі, що втілює ідею Вічного Спокою, то в третьому – ґрунтовною стає ідея Вічного Світла. Отже, ідея Вічності завдяки вербально-музичному матеріалу втілюється композитором з першого звуку твору.

Таким чином, автор вже на самому початку ясно виражає філософську ідею, притаманну католицькій заупокійній месі: початок є кінцем, а кінець – початком. Разом із тим митець втілює і власне сприйняття смерті як належності.

Вся перша частина будується на інтонаційному матеріалі вступу. Така будова відсилає до традиції тенорової меси: основний тематизм і вербальне навантаження експонується у партії тенора. Її семантичне значення підкріплює одночасне читання віршів у читця. Далі – мелодекламація на фоні інструментального тематичного супроводу. Вільний білий вірш єднає сучасність з архаїкою, та надає звучанню даного епізоду характеру церковної проповіді.

Читець мелодекламує і в третьому розділі першої частини. Але в цьому випадку композитор доповнює його виступ контрапунктичним співом хору.

В першій частині М. Шух втілює поліпластовість, завдяки використанню хорового співу на латинській та російській мові, оркестрового та мелодекламційного викладення. Нашарування латинського та російського текстів створює своєрідну поліфонію смислів та філософських ідей.

Друга частина експонує філософську ідею, зміст якої можна виразити так: Храмом стає увесь Всесвіт. В партії органу відбивається опора на інтонаційно-семантичну структуру першої частини, а в партії сопрано використовується прийом псалмодування. Також в аналізуемій частині застосовується старовинний принцип вигуків «Kyrie eleison» – 36 разів: 18+18. Практика 18-тиразових повторень (9+9) сягає початку доби середньовіччя (до IX ст.).

У католицькій відправі така молитовна конструктивна побудова стає молитвою за відпущення гріхів. Трикратне повторення кожного з вигуків має Божественне підґрунтя та відповідає церковній символіці чисел. Так, триразова

промова відповідає символу троїчності Бога в його різних іпостасях: Отець, Син та Дух Святий; дев'ятикратне повторення символізує дев'ять ангельських чинів (серед них шестикрилі Серафіми та чотирикрилі Херувими). Отже, навіть однакові слова і спільна структура можуть нести в собі різне функціональне призначення, виходячи із завдань цілого.

Але композитор використовує їх за власним баченням та подвоює цю структуру, додаючи до неї окремі вигуки «Christe eleison». Восьмиразове повторення з додаванням ще одного зміненого поєднуються по три. В такій послідовності митець намагається відтворити числову символіку, притаманну релігії (тринітарний Божественний початок).

Друге повторення ґрунтується на іншій внутрішній структурі молитовних строк: 2+2+2+3. Знов виникає дев'ятикратне повторення, що також утримує в собі філософське та семантичне навантаження. Другий розділ частини містить повний текст «Gloria» у читця. Цього розділу в реквіємі немає, він з'являється лише у месі. «Kyrie» в творі мінімізована та вводиться у якості хорового завершення.

Отже, композитор завдяки нетрадиційному використуванню гімничних частин з меси втілює оптимістичну трактовку реквієму. Це стає можливим завдяки залученню методу синтезу, що має прояв у різних нашаруваннях. Так, синтезування ознак різних католицьких служб підкріплює основний філософський зміст твору: смерть є належною для людини.

Третя частина складається з двох розділів, де перший – Sanctus, а другий – Gloria. У зв'язку з подвоєнням розділів Gloria, у другий та третій частинах, створюється ілюзорна конструктивна побудова, що нагадує Sanctus-Benedictus. Розділ Gloria виконує структурну та семантичну функцію частини Hosanna в католицькій заупокійній месі.

У *четвертій* частині М. Шух використовує повний канонічний латинський текст, в її основу покладений тематизм з першої частини.

П'ята частина Libera me несе в собі декілька складових конструктивів. В ній синтезуються строфи з Dies irae, Domine Jesu, Libera me. Вона стає завершальною ланкою, в якій поєднується тематизм усіх попередніх частин.

Кінцева молитва належить до обрядів причастя Postcommunio. Вона є наявною як в заупокійній службі, так і в сучасній її інтерпретації українського митця. Спів під час причастя супроводжував священика і вірних в літургії і, так само як Introit, був відомий з IV ст. як респонсорний спів кантора і тих, що були в ньому задіяні. Завдяки цьому вибудовується останнє заключне коло у вербальній текстовій основі. Католицька заупокійна служба має символічну структуру. В реквіємі відтворюється замкнута концепція з точки зору змісту.

Отже, в творі «Requiem» М. Шух спирається на середньовічну традицію. Свідченням цього є також використання ритмічних модусів доби Ars antiqua.

З шістьох середньовічних модусів митець використовує чотири: трохей, ямб, анапест та трибрахій. Він втілює їх у характерному для середньовіччя розмірі $3/2$ та $3/4$.

Композитор також впроваджує техніку, генеза якої пов'язана з теноровою месою ренесансної доби. Функція ведучого голосу надається теноровій партії.

Усе це дозволяє розглядати реквієм М. Шуха як універсальне синтетичне ціле, що поєднує жанрові моделі різних творчих епох. Фрагментарність композиції відповідає задуму художнього цілого.

Вагомим чинником, що свідчить про відтворення жанрових моделей середньовічного та ренесансного реквіємів в творі М. Шуха, є застосування методу альтернації, розробленого композиторами нідерландської школи. Митець використовує його не тільки в традиційно-характерних сферах, а й розповсюджує цей метод на інші сфери існування (поліфонія та гомофонно-гармонічний склад, діатоніка та хроматика, тональність й політональність). Цей реквієм створений із застосуванням принципів написання монодії та поліфонії, з використанням деяких рис органуму.

Ренесансна альтернація в творі українського композитора дістає значення різновиду сучасної монтажної драматургії. Не дивлячись на невеликий обсяг – лише шість частин – в ньому мають місце розділи як реквієму, так і меси. Твір сучасного митця організований таким чином, що церковна католицька заупокійна меса стає основою для роздумів нашого сучасника про одвічну тему і в поетичному, і в музичному сенсі.

Висновки. На порубіжжі другого та третього тисячоліть актуалізується композиторське звернення до жанру, що обумовлює філософське осмислення подій сучасності крізь призму вічності.

Виконавський склад і наявність вербального тексту, а саме, точне його відтворення, нині не є обов'язковими щодо визначення жанрових ознак реквієму. Його межі, перш за все, окреслюють змістовні якості, які він увібрав в себе з літургійного інваріанту: поминальна функція заупокійної католицької меси, яка перетворюється на меморіальність. З проаналізованого зразка видно, що на сучасному етапі рухлива структура реквієму-жанру відображає специфіку *індивідуальної авторської концепції*.

Так, М. Шух в своєму творі тяжіє до втілення ознак григоріанської монодії; за своїм типом реквієм українського митця репрезентує старовинний різновид реквієму. Середньовічні традиції, втілені у сучасному музичному матеріалі, допомагають розкриттю в Реквіємі М. Шуха філософської ідеї єдності життя й смерті.

У художньому часопросторі сучасного зразка реквієму виникає синтез нормативного і анормативного. Подібне поєднання пояснюється зверненням композитора до аklasичної форми реквієму, втілення якої припускає вільні

оперування. Таким чином, твір М. Шука репрезентує певні межі – наявність вихідної моделі середньовічної форми реквієму, та безмежність – подолання меж обраного архетипу, поєднання стародавнього і новітнього типів світосприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст]. — Л. : Музыка, 1971. — 413 с.
2. Вербицкая И. "Fragments of latin liturgy" А. Щетинского: Преломление традиций композиторов нидерландской школы [Текст] / И.Вербицкая // Гектор Берлиоз та світова культура : Зб. наук. праць — Вип. 12. — Харків, 2003. — С. 307—316.
3. Гулеско І. І. Хорова література [Текст] / І. І. Гулеско. — Харків. : ХПІК, 1991. — 90 с.
4. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті [Текст] / І. І. Гулеско. — Харків : ХДАК, 2003. — 75 с.
5. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) [Текст] / Н. Мохова // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. — Л. : ЛГИТМиК, 1980. — С. 53—70.
6. Прюньер А. Новая история музыки [Текст] : В 2-х кн. : Кн. 1: Средние века. Возрождение. / А. Прюньер. — М. : Музгиз, 1937. — 243 с.
7. Роценко Е. Проблемы анализа полистилевого произведения [Текст] : Метод. реком. для студ. ист.-теор. ф-та. — Харьков: ХИИ, 1992. — 20 с.
8. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения [Текст] / Н. Симакова. — М. : Музыка, 1985. — 360 с.

УДК 78.01 : [785.7 : 788.2]

Олег Федорков

МЕМОРИАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА В МУЗЫКЕ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ТРОМБОНОВ («НЕ ВЕРНУТЬСЯ» Л. КОТОХИНА)

Розглядається втілення теми меморіальності в українській музиці для ансамблю тромбонів (на прикладі твору Л. Котохіна «Не повернутись»).

Рассматривается воплощение темы мемориальности в украинской музыке для ансамбля тромбонів (на примере сочинения Л. Котохина «Не вернуться»).

The article discussed the embodiment of the memorial theme in the Ukrainian music for trombone ensemble (on an example of Leonid Kotochin composition "No return").

*Поверьте мне, желтая река
спускается с неба и течет в море,
чтобы никогда не вернуться.
Из китайской поэзии*

Жанр мемоґія относится к числу древнейших в истории западноевропейской музыкально-поэтической культуры. Его генетические корни следует искать в античной лирике, в жанре эпитагмы (от греческого «надпись»), первоначально соотносимой с надписями на надгробиях.

В музыке скорбно-траурная выразительность, сопряженная с жанром *memoria*, как интонационно-образный концепт оформилась в отдельное жанровое направление в композиторском творчестве. Тембр ансамбля тромбонов, в свою очередь, обрел статус устойчивого семантического комплекса, в одном из своих значений прочно ассоциирующегося с трагическими образами, характерными для жанра *memoria*.

Ко второй половине XX в. семантика ансамбля тромбонов утверждается в жанровой системе современной музыки, одной из «ветвей» которой является *memoria*. На современном этапе ансамблевый тромбоновый репертуар концентрирует в себе весь исторический опыт игры на тромбоне, как оркестрово-симфонической, так и сольной. Начиная с «Триптиха» И. Стравинского, происходит значительное психологическое и интеллектуальное усложнение музыкального языка, в том числе и в мемориальном жанре.

Чем сложнее палитра красок, смыслов и нетрадиционных драматургических решений, тем глубже и разнообразнее раскрывается мемориальная тема. Композиторы сознательно используют гибкие формы «музыки» или фантазии, стремясь подчеркнуть тем самым приоритет внутреннего содержания произведения («Музыка» В. Шмидбергса, «Элегическая музыка» Ю. Фалика, композиция Л. Котохина, которую автор также склонен называть «Музыкой»). Украинские композиторы смело экспериментируют, сочетая, казалось бы, несочетаемое. Так, мемориальная тема в «Small east suite» А. Кабаченко раскрывается автором талантливо и глубоко через стилевой синтез, в частности – академической и джазовой традиций. Используя опыт западноевропейской музыки, украинские композиторы не копируют, а развивают её лучшие достижения. Так, поручая тромбону тему Матери, композитор В. Иванов в поэме для ансамбля тромбонов и ударных «У монумента скорбящей матери» своеобразно претворяет традицию траурных solo тромбона Г. Берлиоза, Г. Малера. Уникален по своим масштабам и образной величественности 45-тактный монолог тромбона (в кульминации – всех четырех тромбонов).

Цель данной статьи – выявление концепции мемориального жанра в аспекте выразительных возможностей ансамбля тромбонов. Материалом для анализа избрано программное сочинение Л. Котохина «Не вернуться...» («Музыка» для 6-ти тромбонов; Харьков, рукопись, 2004).

Многообразие смыслов, воплощаемых в «Музыке» Л. Котохина, отображено уже в её программном названии. Можно провести аналогию и с известным изречением философа Гераклита, и с хокку китайского поэта, и с образным миром славянского фольклора («река жизни, впадающая в бездонное небо»). Другими словами, композитор обратился к универсальной идее, сформировавшейся в духовной культуре разных народов, актуальной на разных исторических этапах развития человечества. Однако, помимо

универсального «вечного» смысла, мемориальная тема окрашена в сочинении Л. Котохина в индивидуально-личностные «тона», связана с внутренним миром композитора. При этом ведущим принципом её оформления становится автобиографический метод: образы ушедших людей, сыгравших сущностную роль в судьбе композитора (жены, отца, учителя, коллег-композиторов, друзей), запечатлены в музыкальных «портретах»-цитатах.

Через *idea memori* (заупокойные колокола, свадебно-похоронные обрядовые песнопения) воплощается идея судьбы, смысла жизни, приобщения к внутренней гармонии, мудрости. Для понимания содержания произведения важна относящаяся к нему ассоциация – «надпись на воде», высказанная композитором в беседе с автором статьи, позволяющая соотнести «Музыку» для 6-ти тромбонов с эпитафией в древнегреческом толковании слова («надпись на могильном камне»).

Драматургии произведения присуща логика воспоминаний, благодаря которой становится возможным – возвращение в прошлое. Однако его целостная реконструкция неосуществима: память удерживает лишь осколки былого. В «Музыке» зафиксированы лишь образы, объединенные «личностным полем» Л. Котохина. Возвращение в прошлое становится для композитора способом приобщения к истине, достигаемой в результате длительных поисков смысла жизни и смерти.

Очевидно желание композитора избежать жанровых дефиниций произведения: условно называя его «Музыкой», автор уходит от какого-либо определенного жанра, что является типичным для воплощения идеи *memoria* в XX – XXI вв.

Однако уже само наличие в произведении «надписей» («эпиграмм»), хотя и предельно лаконичных, является жанровой чертой. «Надписи» представляют собой *цитаты*, обладающие определенными жанрово-семантическими признаками: прежде всего, автору важно было прикоснуться к жанрам музыки, связанным с идеей осмысления поворотных моментов бытия, вопросов жизни и смерти. Произведение насыщено *жанровыми аллюзиями*.

1. Образно-смысловое наполнение цитат-«портретов».

1. Интонации пьесы для фортепиано О. Тактакишвили «Грустная песенка» – основа личностного комплекса композитора, связанного с образом жены (тт. 55-80; 340-357 – они же в инверсионном изложении).

2. Декламационно трансформированный мотив частушки представляет воспоминания композитора об отце (тт. 238-253).

3. «Терции» из вокального цикла В. С. Бибика «Сокровенное» на стихи А. Ахматовой – воплощение образа ушедшего Учителя (тт. 216-231).

4. Сокурсницу композитора Е. Зильберман персонифицирует тема из её Симфонии (тт. 232-234).

II. Автоцитаты как знак движения души по путям духа.

1. Тема из музыки, существующей в набросках, на эпиграф ко 2-ой песне «Сада Божественных песен» Г. Сковороды – «По земли ходяще обращение имамы на небесах» (тт. 204-215) – размышлении о душе и теле.

2. Автоцитата из «Камерной музыки на пленэре» (тт. 173-194) – одного из этапов духовной эволюции композитора.

3. Автоцитата из вокального цикла на стихи Л. Кисилева, одновременно являющаяся аллюзией на лирический напев, встречающийся в фольклоре Слободской Украины (тт. 254-257.) В сочетании с текстом Л. Кисилева она приобретает смысл размышления о судьбе.

В обеих группах есть темы-посредники, осуществляющие связи между тематически-смысловыми комплексами.

III. Жанровые аллюзии – слагаемые сочинения – многообразны.

1. Псалмодия, впервые звучащая сразу после вступительных «колоколов» (тт. 56-66), становится одним из символов смерти (отпевание). Псалмодия будет пронизывать все произведение. Сквозная интонация-образ, интонаема воспроизводит псалмодийность как молитву о душе, сосредоточенность на радении о ней. Псалмодия прорастает и в другие интонационные сферы (например, организует ритм «Грустной песенки» О. Тактакишвили, олицетворяющей образ жены композитора).

2. Аллюзия на украинский свадебный напев, услышанный композитором в пору юности в Полтавской области (тт. 106-143).

3. Аллюзия на заупокойную службу певчих клироса обихода украинской автокефальной церкви, существовавшей в селе Ключниковка Миргородского района до 1927 г. (тт. 151-161).

4. Гармоническая последовательность, характерная для украинского партесного концерта XVI – XVII вв. (тт. 195-204 и 401-424).

Драматургия целого во многом определяется логикой «включения» указанных цитат и аллюзий. Принцип «надписи» реализуется в сочинении через создание смысловых связей в череде «портретов»-цитат, обретающей символичность звучания. Возникают своего рода структурно-смысловые комплексы, основанные на введенных в сочинение цитатах (аллюзиях), что, несомненно, влияет на его жанровую природу.

Систему цитат, которые условно составляют небольшие разделы сочинения, можно представить как мини-части *сюиты*. Свобода переключений из одного состояния в другое, чередование эпизодов характерны для контрастно-составной формы. В цитировании и автоцитировании выявляются и *черты фантазии*, даже не на одну тему, а на ряд тем – как «чужих», так и собственных. Широко понимаемым центром композиции, имеющим сакральное значение, становятся аллюзии, связанные с инициальными обрядами – свадебным и похоронным. Роль своего рода quasi-репризы после кульминационного центра выполняет инверсия начального материала («Грустная

песенка» О. Тактакишвили и тема из вокального цикла Л. Котохина «Облака-страны и небо над ними»). Этот прием выполняет *концептуальную* функцию: в первоначальное изложение тем, символизирующее в сочинении прошлое, «не вернуться»...

Объединяют различные разделы не только мемориальная тема и драматургические принципы, присущие циклическим формам, но и авторская задача отображения в «снятом виде» жанровых особенностей духовной музыки: православной службы и партесного концерта, в синтезе с элементами европейской религиозной традиции (кварто-квинтовый канон, *cantus firmus* в отдельных эпизодах).

IV. Тембровые составляющие смысловой драматургии сочинения.

1. «Колокола» (драматические, заупокойные) в начале и в конце произведения, имитируемые тромбонами – символический призыв к раздумьям о душе (тт. 1-55 и 425-464).

2. «Органность» звучания (господство вертикали в фактуре при подчеркнуто холодной, отстраненной манере ансамблевого исполнения) – воплощение «вечного», надличностного начала.

3. «Хор» – имитация партесного пения, в контексте произведения вызывающая ассоциации с отпеванием умершего.

До сих пор в ансамблево-тромбонном репертуаре не встречалось произведений, где тромбоны имитировали бы колокольное звучание. Автора привлек яркий тембр инструментов, обладающих способностью к быстрому затуханию звука, имитирующему затухающий звон колоколов.

Колокольность в музыке несет разную смысловую и образную нагрузку. К примеру, в Симфонии Л. Колодуба она – не только краска, взятая из неперменного арсенала средств, моделирующих образ Киева. Колокольностью насыщена вся атмосфера произведения: это и источник тематизма, и его фон, и сам тематизм; во II части – это танцевально-зловещий набат [1, с. 146].

В контексте «Музыки» Л. Котохина колокольность важна как необходимый драматургический смысл, элемент, с которого начинается заупокойная религиозная служба. Обращение к религиозной символике тесно связано с идеей побуждения, призыва к внутреннему действию, внутренней работе – радению о душах ушедших. Поэтому колокольные звучания обрамляют все произведение. Колокольность в скрытом виде проявляется также в эпизоде «звук-отзвук» (тт. 141-151, 153-160) и как фон, на котором звучит в инверсии, после драматической кульминации, тема «Грустной песенки» О. Тактакишвили (тт. 425-464).

Тромбоны в «Музыке» Л. Котохина звучат и *органно*, демонстрируя не только общую с этим инструментом духовую специфику, но и тембрально-динамическую близость к нему, особенно ярко ощущаемую в различных *tutti*. Общий строго-академический характер исполнения, предписанный автором и

также ассоциирующийся с «органностью», является важной частью общей мемориальной концепции сочинения.

Автор поручает тромбонам также имитацию *партесного* хорового пения, перевоплощая ансамбль тромбонов иногда в «хор», соответствующий отвечающему хору в церковной службе. Добавим, что в некоторых эпизодах тромбоны имитируют сольное пение как принадлежность свадебно-заупокойных обрядов, во всем разнообразии его интонаций (от доверительно-интимных до декламационно-речитативных).

Таким образом, темброво-выразительные функции ансамбля тромбонов в данном сочинении исключительно своеобразны. Они являются необходимой составляющей *системы универсальных выразительных комплексов* (*колокольность, псалмодийность, партесность, органность*), выполняющей скрепляющую, цементирующую роль в произведении.

Если колокольное «обрамление» способствует впечатлению целостности композиции на макроуровне, то *псалмодийность*, пронизывая всю музыкальную ткань сочинения, служит её внутреннему единству. Ритмо-фактурный комплекс, несущий жанровые признаки псалмодии, появляясь сразу же после заупокойных колоколов (тт. 56-65), затем становится фоном, на котором звучат «Грустная песенка» О. Тақтакишвили, аллюзии на партесный концерт (тт. 195-203), автоцитата из вокального цикла «По земли ходяще» (тт. 204-215), эпизод с «терциями» из музыки В. С. Бирика (тт. 216-230). На элементах псалмодии построена автоцитата из вокального цикла на слова Л. Кисилева (тт. 258-324).

Структурно-смысловое единство произведения проявляется и на *ритмо-интонационном* уровне. Ритмический элемент-возглас , появившийся еще в начальных «колоколах», звучит в «Грустной песенке» О. Тақтакишвили (тт. 83-104), в свадебном напеве (тт. 107-133, т. 151, тт. 160-169), в аллюзии на пение певчих (тт. 160-172), в цитате-«портрете» В. С. Бирика (тт. 216-232), в заключительных «колокольных звонах» (тт. 425-464).

В начальном колокольном разделе появляются и другие интонации, несущие важную образно-смысловую информацию. Это интонация нисходящей секунды, через которую, как известно, часто проводится семантика плача; терцовая и кварто-квинтовая интонации, символизирующие призывность.

В «Грустной песенке» О. Тақтакишвили доминируют терцовые ходы (тт. 70-102); в эпизоде пения певчих – интервалы терции и секунды (тт. 163-170); во фрагменте вокального цикла «По земле ходяще» использованы барочные риторические фигуры *anabasis* и *catabasis* (тт. 204-215) и кварто-квинтовые интонации (тт. 258-335); на терциях основана цитата из сочинения В. Бирика (тт. 216-232); в инверсионном изложении «Грустной песенки» преобладают интонации секунды – как по горизонтали, так и по вертикали (тт. 340 -357); в разделе-аллюзии на партесный концерт – секундовые и кварто-

квинтовые обороты (тт. 401-424 т.т.). В заключительных «колоколах» вновь звучат все основные интонации (тт. 425-464). Тем самым подчеркивается их роль как интонаций-образов, имеющих объединяющее и семантическое значение, *символов* тех смыслов, которые автор вложил в свое произведение.

Выводы. Сочинение Л. Котохина «Не вернуться» – яркий и неповторимый образец мемориального жанра. Это сложное многоуровневое полотно, не имеющее аналогов не только в репертуаре украинского ансамбля тромбонов, но и в мировой музыкальной литературе. Автор продемонстрировал незаурядные интеллектуальные качества, создав развернутую систему «портретов-цитат», фрагментов из собственных сочинений, жанровых аллюзий, темброво-ритмо-интонационных связей. Их многообразное взаимодействие направлено на раскрытие мемориальной концепции произведения, в котором первостепенное значение имеют портреты ушедших людей («надписи-цитаты»), оставивших глубокий след в жизни автора. Логика воспоминаний (цитаты символизируют их уцелевшие фрагменты) приобретает характер автобиографичности и мемориальности. Все разделы «Музыки» объединяет процесс философского осмысления автором собственной жизни и судеб близких ему людей, добрую память о которых он хранит.

В то же время, сквозь призму *своей* жизни автор пропускает *универсальные* законы судеб разных людей, и, шире – судеб разных культур в их историческом аспекте. Так, впервые в украинском репертуаре тромбонов автор вводит в светское произведение атмосферу православной религиозной службы как носителя высокой духовности и этичности. Подобно тому, как в многозначности самого названия произведения Л. Котохина можно выявить множество стоящих за ним смыслов, многообразие вводимых цитат-портретов, жанрово-стилистических аллюзий и полунамеков призвано запечатлеть универсальный мир, в котором человечество едино.

Сочинение вызывает к памяти, воплощая единство неизменного и изменчивого, запечатленное в виде «надписей на воде», хранящих ускользающее минувшее.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов) [Текст] / Е. С. Зинькевич. — К. : Муз. Україна, 1986. — 184 с.
2. Рощенко Е. Г. Проблема анализа полистилевого произведения [Текст] : Методические рекомендации / Е. Г. Рощенко. — Харьков, ХГИИ, 1993. — 18 с.

РАННИЕ РОМАНСЫ В. ГУБАРЕНКО: ЛИРИЧЕСКИЕ ОТКРОВЕНИЯ

На матеріалі архівних рукописів у статті досліджуються особливості становлення композиторського стилю В. Губаренка. Аналізується коло професійного спілкування та образно-стильові орієнтири музиканта у 1950-ті рр.

На материале архивных рукописей в статье исследуются особенности становления композиторского стиля В. Губаренко. Анализируется круг профессионального общения и образно-стилевые ориентиры музыканта в 1950-е гг.

This article is based on archival manuscripts. It analyzes the formation of V. Gubarenko's composer style. It considers the range of professional communication and figurative style tendency of the musician in 1950s.

Произведения учебных лет Виталия Сергеевича Губаренко – практически неизученная сфера наследия композитора, поскольку в большинстве исследований внимание авторов сфокусировано на более поздних сочинениях музыканта. Вместе с тем, именно в ранних романсах происходит активное формирование фундаментальных черт яркого стилевого облика творчества В. С. Губаренко – одного из крупнейших украинских оперных драматургов второй половины XX в. и ведущего представителя харьковской композиторской школы.

Цель настоящей статьи – исследование юношеских сочинений В. Губаренко с точки зрения проявления в них образно-стилевых приоритетов начинающего композитора. Мир лирических образов, воплощенный в романсах на слова М. Лермонтова, В. Рождественского, М. Рылского, Леси Украинки, рассматривается в связи как с профессиональными, так и психологическими аспектами студенческого периода жизни и творчества музыканта.

Жанр романса стал для В. Губаренко своеобразной точкой отсчета в освоении специфических сторон вокального письма. За время обучения в Харьковском музыкальном училище (1951—1955) В. Губаренко написал семь романсов на стихи русских и украинских поэтов¹. Рукопись с первыми вокальными произведениями сегодня хранится в тщательно собранном личном архиве композитора. Благодаря содействию Марины Романовны Черкашиной мы имеем возможность познакомиться с уникальной тетрадью сочинений молодого В. Губаренко.

Присущие Виталию Сергеевичу аккуратность и самоотдача в подходе к любому жизненному процессу, а особенно – к профессии, проявлялись во всем: начиная с бережного отношения к своим произведениям, которые точно

¹ Помимо них, В. Губаренко создал ряд обработок народных песен («Пасла дівка лебеді», «За річкою попід гаєм», «Ой, на лані степівському») и несколько хоров *a cappella* («Тече вода» на слова Т. Шевченко, «Осень» на слова А. Пушкина, «Утес» на слова М. Лермонтова).

датовались и записывались каллиграфическим почерком (В. Губаренко славился в среде однокурсников как лучший переписчик нот), и заканчивая эпопеей поступления в музыкальное училище. Виталий Сергеевич, в совершенной тайне от родителей, пропустил последний год обучения в средней школе ради того, чтобы подготовиться к вступительным экзаменам. В это время ему было 13 лет, но его целеустремленности мог позавидовать любой абитуриент. Виталий, по словам М. Р. Черкашиной, несколько часов в день терпеливо изучал теоретические дисциплины, штудировал специальную литературу, много музицировал. Его постоянным партнером по фортепианному ансамблю был близкий друг, а впоследствии – однокурсник Рудольф Мăстеров. Они вместе учились в музыкальной школе (после окончания учебы Р. Мăстеров стал концертмейстером в Харьковском оперном театре). В то время достать граммофонные записи было делом нелегким, а уж настоящим подвигом считалось обзавестись нотами. Долгое время для В. Губаренко лучшим подарком были клавиры и партитуры – он всегда просил ему в день рождения приносить ноты. С того времени и берет свое начало его богатая музыкальная библиотека.

Виталий попал в класс авторитетного харьковского педагога – композитора и теоретика – А. А. Жука². В. С. Губаренко был одним из немногих на курсе, кто не боялся строгого, даже деспотичного, нрава своего преподавателя. Более того, уже став маститым композитором, он всегда вспоминал с огромной теплотой и благодарностью мудрые наставления А. А. Жука. Для Виталия он был первым и главным авторитетом в сфере композиции, настоящим профессионалом, который приучил своего неугомонного и деятельного студента к систематичному труду, внутренней организованности и трепетному отношению к музыке.

² Александр Абрамович Жук родился 24.X. (5.XI.) 1907 г. в Полтаве. В 1936 г. окончил историко-теоретический факультет Харьковской консерватории, в 1938 г. – композиторский по классу М. Д. Тица. В 1931—1941 гг. – преподаватель теоретических предметов Рабочей консерватории, в 1937—1949 – Харьковской консерватории, с 1937 г. работает также в музыкальном училище. В 1950 г. – заведующий кафедрой музыки в Театральном институте, с 1964 г. – кафедрой теории музыки Института культуры в Харькове.

В творческом наследии А. А. Жука представлены различные жанры: музыка для театра (музыкальные комедии «Пошились удурни» (1942), «Раскинулось море широко» (1943); инструментальные сочинения для разных составов (поэма «Матрос Железняк» для солиста, хора и оркестра (сл. М. Голодного, 1935); Симфония (1938); Фортепианный (1957) и скрипичный концерты (1957), Рондо-фантазия (1939); 2 струнных квартета (1935, 1959), Фортепианное трио (1947); Фортепианный квинтет (1972). Среди произведений для фортепиано: Героическая соната (1965), сюита (1950), 3 поэмы (1950, 1956, 1971), Украинская рапсодия (1963), Баллада (1959), 3 концертных этюда («Этюд-сказка», «Этюд-экспромт», «Этюд-токатата» (1961), Музыкальные картинки (вариации, 1967), 2 каприччио (1966), Вариации на украинскую тему (1969); Концертино (1970). В вокальных жанрах: циклы для голоса и фортепиано «Тебе, Родина, пою» (на слова российских поэтов), «Юность поет» (на сл. Н. Грибачева), баллада «Память сердца» (на сл. Я. Смелякова), романсы на стихи А. Пушкина; хоры.

В контексте избранной темы важно подчеркнуть, что творческая атмосфера музыкального училища, а позже – консерватории, оказалась для пытливого композитора очень благодатной. Огромный интеллектуальный и исполнительский потенциал харьковской вокальной школы был в то время представлен такими блестящими личностями, как профессор П. Голубев, заслуженный деятель искусств Украины, учитель выдающихся солистов Б. Гмыри, Н. Манойло, Н. Суржиной, и профессор Т. Веске, среди учеников которой – заслуженные и народные артисты Украины А. Востряков, Г. Ципола, В. Третьяк.

В. Третьяк³ и Н. Манойло⁴ были лучшими друзьями В. Губаренко. На одном курсе с Виталием учились также В. Лукашев (ныне – художественный руководитель Национальной филармонии Украины)⁵, Е. Иванов (знаменитый бас, неоднократно участвовавший как солист в операх В. Губаренко)⁶ и Л. Куколев, который, закончив в Ленинграде режиссерский факультет, стал вскоре постановщиком опер В. Губаренко⁷.

Увлеченный непосредственным творческим общением с друзьями-вокалистами, которые сразу же брали на вооружение новые произведения композитора, совместно репетировали с ним, а затем исполняли его романсы в концертах, В. Губаренко, что называется, «живьем», в реальной практике, изучал все премудрости вокального мастерства. Романсы периода студенчества обнаруживают крепкие профессиональные навыки композитора в области формообразования и обращения с литературным текстом. На основании аналитических наблюдений можно сделать вывод о существенном влиянии на вокальный стиль раннего В. Губаренко творческого метода С. Рахманинова – композитора, который в то время был для него безусловным ориентиром в сфере камерной музыки⁸.

³ Василий Третьяк – ведущий солист Кишиневской оперы. В расчете на сильный и выразительный тенор певца В. С. Губаренко были написаны партии Мамая (опера «Мамай») и Адмирала (опера «Гибель эскадры»).

⁴ Николай Манойло – народный артист СССР (баритон); в 1960 окончил Харьковскую консерваторию по классу пения у П. В. Голубева; с 1958 – солист Харьковского театра оперы и балета, профессор Харьковской консерватории. Пел ведущие партии в операх «Чародейка» П. Чайковского (Князь), «Демон» А. Рубинштейна (Демон), «Риголетто» и «Отелло» Д. Верди (Риголетто, Яго), «Тоска» Д. Пуччини (Скарпия), «Тарас Бульба» Н. Лысенко (Остап).

⁵ Владимир Лукашев – ученик Бориса Покровского, в течение 20-ти лет проработал главным режиссером Харьковского театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко.

⁶ Евгений Иванов – заслуженный артист УССР (1964); в 1959 окончил Харьковскую консерваторию (кл. П. В. Голубева); солист Харьковской филармонии (1957-1959) и Одесского театра оперы и балета (с 1959); профессор Одесской государственной консерватории им. А. Неждановой.

⁷ В Перми в режиссерской интерпретации Леонида Куколева была показана опера «Возвращенный май», в Новосибирске – «Гибель эскадры». Сегодня Леонид Куколев – режиссер-постановщик Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. Лысенко.

⁸ Знаковым событием, как для композитора, так и для всего музыкального Харькова, стал цикл концертов «Все романсы С. В. Рахманинова», в котором принимали участие ведущие солисты Украины.

Открытый и восприимчивый к лирической поэзии, семнадцатилетний В. Губаренко при соприкосновении с творчеством А. Блока, М. Рильского, Леси Украинки, М. Лермонтова испытывал каждый раз сильнейшее душевное потрясение. Выбор композитором текстов для его романсов свидетельствует о природе эмоционального мира молодого В. Губаренко. За смелыми контрастами и взрывами динамического напряжения в его музыкальных картинах угадываются противоречивые чувства: скрытые надежды, мечты, устремления, зачастую, страхи. Перед нами предстают те образы, которые ранят или вдохновляют композитора в этот период его жизни, приносят ему радость или вселяют тревогу. Каждый из романсов является психологическим портретом молодого музыканта, который видит и слышит мир не так, как все.

Когда композитор приступает к овладению новым, еще неизведанным жанром, результаты его работы выглядят очень выпукло. Структура вокальной партии, природа фортепианного сопровождения, штриховые и динамические нюансы выдают, словно шаг за шагом, этапы его творческой работы. Музыкальная ткань целого как бы обнажается, становится прозрачной для исследователя, который через анализ старается выявить последовательность сокровенных мыслей композитора.

Такой яркой и красноречивой картиной является «Колыбельная», написанная на текст В. Рождественского в марте 1951 г. Ясность и выверенность музыкальной мысли проявляется в каждом элементе фактуры. Плавное скользящий рисунок вокальной партии органично дополняется мягким покачивающимся ритмом фортепианного сопровождения: *«Спи, мой сынок, без забот, скоро и птичка уснет, дремлет притихнувший сад, пчелки в садах не жужжат»* (тт. 5-12)⁹. Рождается светлый и безоблачный образ покоя и умиротворения детской души. Выразительность восходящих квартовых мотивов в мелодии, которые словно создают своеобразный ореол, подчеркивается радужным колоритом *E-dur*'а. Введение немногочисленных альтерированных аккордов в гармоническую ткань произведения очень продуманно. Наибольшее количество тональных отклонений – во второй строфе – связано с подходом к кульминации: *«В лунный серебряный цвет каждый листочек одет, месяц стоит над тобой, спи, мой сынок дорогой»* (тт. 13-20, *fis-moll, gis-moll*). В «Колыбельной» три куплета, каждый из которых звучит как новая интересная сказка.

В следующем году появилось два новых вокальных сочинения В. Губаренко. Романс «На мосту, над тихою водою», с ярко выраженным украинским национальным колоритом, был написан на слова М. Рильского (1952). По характеру музыкальной образности и общей композиционной идее это сочинение приближается к балладе. Благодаря чередованию

⁹ Номера страниц указаны по рукописи: В. Губаренко. Сочинения 1951-1955 гг., ХМУ (Харьков).

тематически контрастных разделов возникает эффект динамического нагнетания к кульминации и преобразования исходного образа в финале произведения. В первом разделе романса вокальная партия – лирическое высказывание героя – обогащается подголосками фортепианного сопровождения. В процессе развертывания ширится регистровый охват инструментальной партии, подключаются новые формы фигурационного движения, учащается гармоническая пульсация и ускоряется темп. На словах *«Очі сяяли, як свічки гарячі, груди несли нелюдську жагу, а сліди були такі дитячі на брудному білому снігу»* (тт. 21-33) достигается первая вершина динамического напряжения. Во втором разделе романса сохраняется интонационный контур мелодии вокальной партии, однако композитор прибегает к его существенному обновлению за счет, в первую очередь, фактурно-гармонических средств. Главная кульминация смещена к финалу, фактурные особенности которого указывают на связь с некоторыми камерно-вокальными произведениями С. Рахманинова: *«...ї здавалось, розтає сніжинка, умира сніжинка на землі, на землі сніжинка умира»* (тт. 41-48).

Празднично-светлый и радостный характер имеет романс для баритона «Весна», сочиненный Губаренко на слова М. Лермонтова (1952). Рахманиновское влияние весьма ощутимо и здесь. Об этом свидетельствуют, прежде всего, аккордово уплотненная фактура фортепианного сопровождения и вокальная мелодия широкого дыхания. Торжествующий образ весеннего великолетия природы создается за счет яркой, рельефно выписанной вокальной линии: *«Когда весной разбитый лед рекой взволнованной идет, когда среди лугов местами чернеет голая земля...»* (тт. 8-16). Её изгибы подчеркнуты пружинящим аккордовым фоном, насыщенным альтерированными созвучиями. Средний раздел (*«И мгла ложится облаками на полуночные поля»*, тт. 19-26) оттеняет своим мягким лирическим колоритом бурную радость крайних разделов. Благодаря замедленному темпу и арпеджированной прозрачной фактуре возникает новая – умиротворенно-нежная – краска в общей картине весеннего пробуждения жизни. Завершается романс утверждением ликующей радости обновления.

Ярко контрастным по настроению является романс для баритона «Прости!» на слова М. Лермонтова (1955). Драматизм скорбно-лирического высказывания героя воплощается в выразительной по ритмоинтонационному рисунку вокальной мелодии. Ниспадающее секундовое движение сменяется резкими взлетами с аффектированными акцентами: *«Прости! Твое сердце на воле»* (тт. 6-8). В. Губаренко нагнетает напряжение за счет остигатного фона в фортепианном сопровождении. Словно отмеряя время, обреченно пульсируют тяжелые хоральные аккорды. Напряженное гармоническое развитие, основанное на смене тональностей *es-moll*, *c-moll*, *b-moll* и использовании ряда уменьшенных септаккордов, красноречиво указывает на особую значимость для композитора переживаемых лирическим героем чувств. Вторая строфа

основана на контрастном, но тематически близком материале. На фоне арпеджированного сопровождения разворачивается порывистая, страстная мелодия, широкая по диапазону. В вокальной партии превалирует интонация с характерным для славянской песенной традиции секстовым запевом: «*Я знаю, с порывом страданья опять затрепещет оно...*» (т.т. 13-20). В заключительной строфе возвращается первоначальная суровость и сдержанность тона высказывания. Вокальная партия словно сжимается: краткая реплика, построенная на опевании терцового тона лада, «...*Кто погиб так давно*», раскрывает всю глубину личного страдания героя.

Подобная авторская интерпретация текста М. Лермонтова очень характерна для раннего В. Губаренко, смело выражающего свои чувства как в жизни, так и в музыке. В сумрачном колорите данного романса раскрывается тот уникальный внутренний диалог музыканта с миром, который бывает именно в начале пути. И то, что кажется со стороны возможным преувеличением эмоций или нарочитым пафосом, на самом деле выдает искренность и полностью ощущения жизни молодым композитором.

Стихотворение А. Блока «Ивушка» привлекло внимание В. Губаренко своим тонким иносказательным содержанием: «*Ночью в саду у меня плачет плакучая ива, и безутешна она, ивушка, грустная ива...*». Небольшой по размеру романс наполнен сквозным развитием лирического музыкального образа. От печально созерцательного настроения движение направлено к восторженной радости (кульминация). Благодаря смене тональностей (*c-moll – Es-dur – C-dur*), обогащению фактуры фигурационными пассажами, снимающими элегичность баркаролы, а также охвату крайних регистров в партии сопровождения, композитор воплощает зримый образ преображения природы под живительными лучами восходящего солнца: «*Раннее утро блеснет. Нежная девушка-зорька ивушка, плачущей горько, слезы кудрями сотрет*» (т.т. 13-21). В вокальной партии также можно отметить черты динамизации формы: во второй строфе резко поднимается вокальная тесситура, а мелодия завоевывает свою вершину – *e'*¹. Созданная в один год с романсом «Прости!» на стихи М. Лермонтова, «Ивушка» раскрывает совсем иную грань психологического облика В. Губаренко: легкость и живость мироощущения, укоренённую в самой глубине творческого «я» веру в жизнь и способность отдаваться её своеобразному течению.

Романс «Ой, одна я, одна» на слова Т. Шевченко был написан в период учёбы композитора на IV курсе музыкального училища – в 1955 г. Это сочинение интересно, прежде всего, своим композиционно-тематическим строением. Двухчастная структура целого усложняется за счет музыкальной детализации поэтического текста Т. Шевченко внутри строфы. Каждая следующая строка осмысливается как новая грань женского лирического образа. В результате выстраивается сквозная линия драматического нагнетания к кульминации: от мягкого созерцания, взволнованной грусти – через

страстную мольбу и порыв – к обреченному возгласу: «*Де ж дружина моя, де ви, де ви, добрії люди? Їх нема... Я сама, а дружини й не буде*».

Романс «Стояла я і слухала весну» – один из наиболее ярких камерно-вокальных опусов В. Губаренко, активно используемых в концертной практике, – был написан в январе 1954 г. на известный текст Леси Украинки. Композитором были найдены точные краски для передачи образов звенящей, пульсирующей радостной энергией жизни весенней природы. Вокальная партия, с её многочисленными изгибами, порывистыми октавными скачками и филигранным ритмическим рельефом, тонко следует за каждой строкой стихотворения. Ямбическая строфа текста украшается восходящими секундовыми мотивами, рожающими ощущение неукротимого, стремительного движения. Звукоизобразительный эффект бурлящего весеннего потока усиливается благодаря самостоятельной и фактурно развитой фортепианной партии. Её главный выразительный компонент – быстрые фигурации в верхнем регистре, которые создают для вокальной линии светлый и переливчатый звуковой фон. Пластичная кантиленная мелодия обретает за счет этого легкость и невесомость. Две поэтические строфы Леси Украинки интерпретированы композитором весьма своеобразно: при повторе В. Губаренко сохраняет лишь интонационный контур начальной мелодии. В этом угадывается его самобытный почерк – стремление раскрыть исходную тематическую идею в новом фактурно-гармоническом ракурсе. В ладотональном плане романса присутствуют неожиданные сдвиги: основной *E-dur* сменяется тональностями *G-dur*, *F-dur*, *C-dur*, *Es-dur*. Романс «Стояла я і слухала весну», несмотря на молодость его автора, в целом представляет собою продуманную и мастерски выписанную композицию, требующую от исполнителя-певца не только владения серьезными вокальными навыками, но и способности раскрывать музыкальный образ во времени, ощущая его динамическую природу.

Выводы. Образно-эмоциональный профиль первых вокальных произведений В. Губаренко рельефно отображает наиболее специфические стороны его психологического облика. В контексте проблемы становления стиля композитора подчеркивает значение раннего периода его творчества для выработки существенных особенностей художественного почерка музыканта: мастерства тонкой вокальной интерпретации поэтического текста, трактовки фортепианного сопровождения как самостоятельной в смысловом отношении партии, использования драматургически продуманных и обоснованных образных контрастов внутри формы. Эти черты составят в дальнейшем основу для развития оперного мышления В. Губаренко. Таким образом, первые камерные опыты послужили мощной базой для композитора в процессе овладения им техникой вокального письма. И сегодня его ранние романсы обнаруживают большие возможности для вокалистов как яркие образцы украинской камерной вокальной лирики.

Розділ 2.

ТЕОРІЯ МУЗИКИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ТА ІСТОРИЗМ МИСЛЕННЯ

УДК 781:78.3

Неоніла Очеретовська

ДІАТОНІКА ТА ХРОМАТИКА У ДИНАМІЦІ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

У статті аналізується зміст категорій діатоніки та хроматини, їх еволюція та взаємодія у музично-історичному процесі.

В статье анализируется содержание категорий диатоники и хроматики, их эволюция и взаимодействие в музыкально-историческом процессе.

The categories of diatonic and chromaticism, its evolution and interaction in musical and historical process are analyzed in this article.

Займаючи ключове місце у системі понять теоретичного музикознавства, категорії діатоніки і хроматики можуть успішно використовуватись з метою аналізу динаміки музично-історичного процесу. В умовах безперервного розширення (як часового, так і просторового) його меж, залучення до сучасної художньої практики музичних явищ як із далекого минулого, так і різноманітних сучасних регіонів нашої планети, котрі раніше недостатньо освоювались європейською музичною свідомістю, поглиблюються і уявлення про сутність діахроматичних взаємодій, додається чимало нового до змісту найдревніших понять музичної теорії – діатоніки та хроматики. Цим обумовлена **актуальність** теми статті. **Об'єктом** дослідження є музично-теоретичні категорії діатоніки та хроматики, **предметом** вивчення – процес їх історичного розгортання в музичному мисленні, зміна одних ладових формацій іншими. **Метою** статті є виявлення особливостей діахроматичних співвідносин у контексті сучасної музичної практики.

Сутність діатоніки розкривається у її співвідношенні з хроматикою. В давньогрецькій теорії діатоніка співставлялась з хроматикою та енармонікою. І, хоча грецька хроматика за смыслом скоріше співпадає з сучасним терміном геміоліка, а грецька енармоніка відповідна сучасному терміну мікрохроматика, у генезі, та й подальшому розвитку музики означувані ними явища співіснують, видозмінюються, набувають нових масштабів, змісту, форм, складаючи в кожний історичний період цілісну систему на рівнях музичного матеріалу, специфіки звукового континууму музики, зовнішньої форми музичного твору, області виконавства, внутрішніх смислових сфер інтонування, образно-тематичного відображення.

В утворенні діатоніки насамперед значна роль музично-акустичного фактору, котрий активно виявляє себе на рівні зовнішньої форми музичного твору, обумовлюючи спосіб існування змісту в матеріалі даного виду мистецтва. Адже матеріальний субстрат музичного твору спирається на той чи інший стрій. Діатоніка тісно пов'язана за походженням із піфагоровим строем, що був мелодійним, відповідав виконанню одноголосся. Настроювання за чистими квінтами та октавами узгоджувалось із фізичною природою музично-звукових процесів. З плином часу діатоніка зазвучала по-новому, що також відповідало розвитку музично-акустичного фактору в умовах пробудження гармонічної свідомості, вдосконалення і збагачення музичного інструментарію. Вже в X ст. Гвідо Аретинський висловлювався за допущення терцій і секст у інтервальному співвідношенні голосів, за визнання за терцією якостей відносного консонансу, що дозволяло розширювати і коло інтонацій у художній практиці. Введений у XV ст. чистий стрій надав нового руху діатоніці, сприяв поширенню її меж у сфері багатоголосся, бо поряд із квінтою опорою цього строю стала «чиста» (без биінь) велика терція. Це був важливий крок на шляху до концепції Ж.Ф.Рамо, котрий поєднав три категорії: натуральний звукоряд (музично-акустичний фактор), діатонічний звукоряд і систему трьох гармонічних функцій. Дані процеси відображали те «остигання лави готичної поліфонії» в європейській гармонії, про яке говорив Б. Асаф'єв. До кінця XVI ст. головну роль в музичній творчості відігравала модальність як мелодійна, звукорядна техніка, що спиралась на систему григоріанських модусів.

Якісно новий музично-акустичний фактор – дванадцятизвукова температура, розподіл піфагорової коми між звуками, – дав можливість більш широкого розвитку та взаємодії трьох родів: діатоніки, хроматики та енгармонізму. Діатонічний звукоряд виходить за межі білої натуральної шкали, вільно транспонується у різноманітні звукові сфери. Діатоніка як первинне коло звукових відношень тісно зв'язана і з характерними звукорядами як вираженням зовнішньої форми ладу. Відносна незалежність зовнішньої форми у музиці відкриває можливості для усамостійнення звукорядної інтонаційності, що й спостерігається у модальній техніці. Значимість же внутрішньої форми ладу – функціонально-динамічних зв'язків між звуками – свідчить про недостатність погляду на лад лише як звукорядну табличку, що зазначав у своїх працях Ю. Тюлін. Вказуючи на існування у межах діатоніки цілого ряду ладових формацій (діатоніка, трейстоніка, тетратоніка, пентатоніка, гексатоніка, гептатоніка), А. Вянцкус підкреслює значення квінтового принципу побудови діатонічної сфери [1]. Квінтовість може розглядатись як важливий акустичний і, в той же час, інтонаційний стимул процесу ладоутворення, що знаходить обґрунтування в старовинних та фольклорних ладових системах. Можна

згадати грузинський трихорд, що виступає як опора ладо- та акордоутворення, набуваючи якостей стійкості, каркасності у ладовому мисленні, що сприяє єдності горизонталі і вертикалі.

Опорне значення трихордових послівок на засадах пентатонного звукоряду характерне для китайської мелодики. Закріплення у слуховому досвіді таких послівок поряд із розмаїттям ритмічних фігур складає важливу частину курсу сольфеджіо у Китаї. Засвоєння цих елементів, їх мелодійне, ритмічне, ладове варіювання стає невід'ємним компонентом у процесі оволодіння складним мистецтвом імпровізації співаків та інструменталістів. Виховання імпровізаторських навичок спрямоване до досягнення естетичних якостей орієнтального мистецтва: вишуканості, різноманітності мелодійних та ритмічних малюнків, точності їх виконання у зв'язку із звуковисотною та ритмічною гетерофонією, що притаманні різноманітним ансамблям. Велика увага приділяється оволодінню технікою синкопування, музичного орнаменту, прийомів і засобами національного музичного синтаксису.

Діатонічні ладові структури китайської музики, окрім пентатоніки, включають семиступінні лади: іонійський, еолійський, фрігійський, лідійський, міксолідійський, локрійський. Тут спостерігаються відмінності щодо європейської музики. Наприклад, локрійський лад на Сході поширений значно більше, що відповідає і ролі тритонності, тритонового каркасу в китайській мелодиці. Можна навести чимало прикладів активного руху по звуках лідійського пентахорду, рішучого ходу на тритон, який стає імпульсом розгортання мелодій, створених в локрійському ладі.

В ораторії «Індія-Лакшмі» Леся Дичко відтворює східний колорит, використовуючи характерні ритмоформули, лади, інтонації. В першому номері «О, Індія-Лакшмі», де створений узагальнений екзотичний образ казкової східної країни, композитор підкреслює ладову сферу і характерні інтонаційні звороти міксолідійського До-дієз мажору. В першому і другому номерах (№2 – «Бунтар») в музиці яскраво виявлені тридольність та тріольність, типові для східних мелодій. Гармонія сприяє барвистості, фонічній насиченості звучання. Тут безпосередньо і асоціативно вгадується східне світовідчуття з його тяжінням до яскравості барв, до імпровізаційної розкритості мелодичного руху. Терпко звучать малосекундові, великосекундові співзвуччя, квартові, квінтові гармонічні вертикалі. Поліфункціональний рух верхніх голосів і басу в супроводі створює напругу, посилює нагнітання. В №2 цікавим є поєднання ліній паралельних тризвуків з хроматизованим нижнім голосом, в результаті чого виникають гострі за звучанням вертикалі: акорди з побічними тонами, з розщепленням основного тону, альтеровані нонакорди.

Східна тема у творчості українських композиторів розширює естетичні горизонти. Усвідомлюється висока цінність мистецтва іншого типу, його стародавні, самотутні традиції.

Історична зміна ладових структур найчастіше пов'язана із впровадженням нових принципів музичного мислення, що помітне при співставленні григоріанської ладової системи із класичним мажором та мінором. На зміну мелодійному принципу ладоутворення приходить гармонічний. Багатоладовість та нейтральність ладового нахилу музики Середньовіччя змінюється дволадовістю та яскравим дуалізмом мажору та мінору, нецентралізовані лади вивільняють місце для централізованих. Гармонічні функції висуваються на перший план, долаючи багатолітню перевагу мелодійних функцій в музичному мисленні. Цілком природно, що еволюціонує й естетична оцінка ладів в плані їх змісту та образно-емоційного впливу в процесі сприйняття. Варто згадати, що в епоху Середньовіччя перший лад – дорійський – теоретики музики оцінювали як серйозний, рухливий. В другому ладі – фрігійському – вони вбачали глуху урочистість, придатність для сумних і нещасних. Третій лад – лідійський – сприймався здебільшого як суворий, невдоволений і, навіть, гнівний. Четвертий – міксолідійський – вважався приємним і говірким. П'ятий – гіподорійський – теоретики пов'язували з радісними почуттями, а шостий – гіпофрігійський – розглядали як благочестивий і пристрасний. Сьомий лад – гіполідійський – пов'язувався зі стрибками, з рухливістю молодості. Щодо восьмого – гіпоміксолідійського, – то він трактувався як лад мудреців, піднесений і розмірений [2, с. 33—34].

Середньовічні мислителі надавали великого значення емоційній палітрі музики свого часу, в якій лад перебував у центрі системи змісто- та формоутворення. Ладова система XVI ст. відзначається перехідним характером. В 1571 р. Д. Царліно змінює традиційний порядок ладів, і замість дорійського, визнає першим і основним іонійський. Процес переходу від григоріанських ладів до іонійського та еолійського відбувається завдяки ствердженню нової, гармонічної концепції вертикалі, розвитку альтераційної техніки: модальна альтераційна техніка змінюється на вводнотоновість і функціонально визначену альтераційну хроматику. Значну роль відіграли в цьому процесі моноладова трактовка багатоголосся, нова функціональна логіка тонального плану, умовно-діатонічні явища, мікродіатоніка тощо.

Характерні для епохи Відродження модальність, тональність, тризвокова атональність проявляються у різних жанрових сферах: церковній музиці, світських шансон, танцях, мадригалі. Поляризація засобів музичної мови, притаманна цьому періоду, обумовлює співіснування у художній практиці модальної та тональної систем, різних видів хроматики, зв'язаних та вільних дисонансів, принципів централізації і децентралізації, що знаходить відбиття у хроматичному мадригалі і церковній музиці. В XVII ст. поживається процес типізації власне гармонічних засобів, відбувається усвідомлення їх формоутворюючої ролі. Це особливо помітно при співставленні модальних

(IV дор.-I, VII-I, VII₆-I) і автентичних каденцій (V-I, IV-V-I). При розмаїтті форм модальності (фольклорна, орієнтальна, старовинна, стилізована) у них виявляються такі спільні риси як афункціональність, мелодійні принципи організації, стабільність і характерність звукоряду. Ствердження гармонічної вертикалі у багатоголосі призводить до появи численних змішаних модально-тональних форм, дещо применшуючи значення лінійного фактору поряд із зростанням ролі основного устою і принципу замкнутості форми.

Оригінальна техніка синтетакордів М. Рославця може служити прикладом поєднання модально-звукорядної і тональної систем в музиці ХХ ст. Перед початком своєї Другої фортепіанної сонати композитор записав синтетакорд у вигляді звукоряду. В фортепіанних і вокальних мініатюрах М. Рославця синтетакорд є нерідко основною, а часом і єдиною гармонією, тобто темою-гармонією. В крупних творах він є породжуючим комплексом, котрий, за задумом композитора, мав замінити традиційну тональність. Прагнучи не тільки до конструктивної цілісності, бо синтетакорд за функцією нагадував тоніку, а й до звукової барвистості, різноманітності, М. Рославець працював над похідними варіантами цієї гармоніко-звукорядної моделі. Він широко впроваджував побічні тони в процесі її модифікацій, вживав і неповні ряди. Асоціація з тональними принципами виникає завдяки цілісності форми творів М. Рославця, що відкриваються і завершуються синтетакордом в його основній формі.

Тональність багатьох творів композитора з середини 10-х та 20-х рр. була обумовлена висотним положенням цього індивідуалізованого співзвуччя-звукоряду. Вона забарвлена засобами витонченої хроматики. Звернення композитора до звукорядної техніки вказує на вплив більш ранніх модальних форм музичного мислення, однак його експериментування були й проривом до якісно нових принципів організації звукового матеріалу, що одержали розвиток у нововіденців.

Історична динаміка діатоніки і хроматики показує дію різноманітних факторів: музично-акустичного, інтонаційного, лінійно-горизонтального і т. п., що відображають специфіку саме музичного мислення. В становленні звукової системи хроматики, що відзначається вторинністю і варіантністю щодо діатоніки, особлива роль музично-логічного фактору. Діахроматичні відношення мають характер єдності протилежностей. Діатонічна опора – необхідний орієнтир при визначенні того чи іншого хроматичного явища. Це стосується більшості різновидів хроматики: модуляційної, субсистемної, вводнотонкової, альтераційної, міксткової. В таких же складних видах хроматики, як автономна чи гемітоніка, діахроматичні відношення як взаємозалежні протилежності майже не відчутні. В гемітоніці варіантність звукуступенів, характерна для більшості форм хроматики, фактично втрачає сенс, оскільки це

система цілком самостійних звукоступенів, що утворюють первинне, єдине коло звукових відношень. Таким чином, хроматичні явища також можуть набувати значення первинності. Ю. М. Холопов назвав систему А. Веберна гемітонікою, оскільки вона утворює 12-ступенність як комплекс 12 самостійних звуків [4, с. 253]. В ній постійно відчувається півтонність як основа інтонації.

До того ж в музиці кінця XIX – XX ст. з'являється широке коло звукових форм, котрі не можна оцінити однозначно, віднести до того чи іншого стильового напрямку. Чим є скрябінський «двічі лад»? Проявом діатонізації хроматики чи, навпаки, тотальної хроматизації гармонії?

У зв'язку із скрябінським «двічі ладом» слід згадати і про особливу роль, котру в музиці на межі XIX – XX ст. відігравала інтонація тритону. Б. Яворський, досліджуючи гармонічну систему творів О. Скрябіна, розглядав лад як струнку координацію тяжіючих ланок. Він зафіксував різке збільшення неустой в гармонічному русі, розглянув нові види ладоутворень, вказав на переродження основної якості тоніки – стійкості, на перетворення її у нестійку опору. Найважливіше місце у концепції Б. Яворського відводиться тритону, з симетричних розв'язань якого утворюються одинична і подвійна ладові системи. Відчуття нестійкості тритону вчений вважав вродженим, а саму нестійкість розглядав як початок музичного мислення.

В структурі «двічі ладів» помітне переплетення елементів діатоніки, хроматики, енгармонізму, що переконливо ілюструють фортепіанні твори О. Скрябіна. Так, в прелюдиях №№ 4, 5 тв. 74 яскраво представлені такі гармонічні явища як мажоро-мінорна тоніка (ланцюговий лад з варіантністю третього ступеня, за Б. Яворським), усамостійнення тритону як особливої гармонічної інтонації, заповнення ним усього гармонічного простору, хроматичне поєднання тритонових комплексів, які утворюють цілотонні звукоряди та ін.

Характеризуючи музичну свідомість сучасного композитора як синтетичну, О. А. Нівельт відзначає множинність складових елементів висотної тканини музики другої половини XX ст. Новий епохальний стиль актуалізує різноманітні джерела: звукокомплекс ранньофольклорного інтонування з четвертьтонами, фольклорний діатонічний пласт з вузькооб'ємних структур та їх об'єднань, григоріанський хорал, жанри давньоруського співацького мистецтва, напівпрофесійні жанри східної музики, ранньокласичну і класичну тональність, ускладнену ладогармонічну систему пізньоромантичного мистецтва, енгармонічну систему сучасної музики [3, с. 170—171].

Художнє синтезування мало велике значення для розвитку національних композиторських шкіл XIX – XX ст. Суттєву роль при цьому відігравала естетична і психологічна дистанція між загальноєвропейським і національним, котра була, безперечно, різною в становленні, з одного боку, українського

симфонізму і симфонічних жанрів східних культур, з іншого. Наприклад, художня унікальність такого явища, як мугамно-макомне мистецтво в професійно-народній традиції Сходу, його замкненість як особливої системи світосприйняття створювала певний опір професійним композиторським пошукам у цьому напрямку. Перші спроби використання макома чи мугама як ладу, елементів його інтонаційного строю для створення національного колориту містили певне протиріччя, бо ці ладові компоненти включались у інший семантичний контекст, зазнавали не властивої для їх природи художньої обробки. В той же час прагнення розширити традиційні межі цитування народних мелодій призводило до відкриття глибинних композиційно-драматургічних особливостей народного мислення. Використана в «Казахській симфонії» В. Великанова діалогічність як принцип розвитку виростає на ґрунті втілення рис усної народної творчості – айтиса (змагання акинів).

Розглянуті приклади підтверджують значення художнього синтезування в історичному розвитку діатоніки та хроматики, в кристалізації нових ладоутворень у сучасній музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вяцкус А. Ладовые формации. Полиладовость и политональность [Текст] / А. Вяцкус // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 2. — М., 1973. — С. 30—47.
2. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя [Текст]. — Київ: Музична Україна, 1976. — 261 с.
3. Нивельт О. А. Общая теория функциональности в гармонии [Текст] / О. А. Нивельт. — Одесса: Друкарський дім, 2007. — 224 с.
4. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество [Текст] / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М.: Сов. композитор, 1984. — 319 с.

УДК 78.083.28

Ігорь Хусаинов

О НАЗВАНИИ «ФУГА» В СОЧИНЕНИЯХ И. С. БАХА

Особенности вживания назви «Фуга» в творах Баха, проаналізовані в статті, дозволяють сформулювати чотири правила іменування, що спрямовані на реалізацію циклічної функції твору і принципів риторичної диспозиції.

Особенности применения названия «Фуга» в произведениях Баха, проанализированные в статье, позволяют сформулировать четыре правила именования, направленные на реализацию циклической функции произведения и принципов риторической диспозиции.

Specific applications of the term Fugue in the works by Bach, analysed in the article, allow formulating four rules of naming. The further analysis exposes that the rules of naming are oriented on realization of cyclic function and principles of rhetorical disposition.

Композиторы, как правило, дают своим сочинениям названия. Довольно часто специальные названия получают также части циклических произведений, а иногда и части контрастно-составной формы. Авторское непрограммное название обычно обозначает жанр сочинения или его части: Соната, Токката, Жига. Реже в заголовок выносится название формы: Рондо, Вариации, Канон. Иногда название определяется темпом или характером произведения: Адажио, Аллегро, Скерцо. Существует группа названий, которые фиксируют композиционную функцию части цикла или контрастно-составной формы: Интродукция, Интерлюдия, Финал. Однако некоторые названия этого рода могут применяться и в качестве жанрового обозначения отдельных пьес: Прелюдия, Интермеццо. Подобная неоднозначность свойственна и некоторым названиям из других групп. Например, заголовок Вариации для отдельного произведения обозначает не только форму, но и жанр¹. А заголовок Рондо – для части сонаты обозначает прежде всего характер, и только затем форму. Жанровое название Менуэт в классических сонатах и симфониях получает дополнительное значение композиционной функции в цикле – подобно следующему за ним названию Финал.

Название Фуга всегда соответствует определенному способу композиции. В большинстве случаев оно относится к отдельному произведению и поэтому приобретает черты жанрового обозначения. Потенциально название Фуга содержит указание на темп и характер, следуя первоначальному значению латинского слова *fuga*: бегство (от неприятеля, от преследователей, из отечества), бег (или быстрая езда). А вот несет ли оно в себе значение композиционной функции? Устойчивое выражение «прелюдия и fuga» дает, казалось бы, твердое основание для положительного ответа. Ведь если одна часть традиционного цикла имеет функциональное название, то и название другой части тоже должно приобрести функциональность – как это происходит в паре Менуэт и Финал в симфониях. Но уже во времена Баха и в его собственном творчестве существовали прелюдии в виде отдельных пьес. Поэтому для названия Прелюдия формально можно допустить не циклическое, а только жанровое значение и в составе цикла Прелюдия и fuga. Тем более, что существовали сходные циклы – Фантазия и fuga, Токката и fuga, – в названиях которых циклические функции вовсе не отмечены.

Вопрос о композиционном значении названия Фуга в некоторой степени можно прояснить, если проследить, как сам Бах называет или не называет свои сочинения, написанные в форме фуги. В разных изданиях в этом отношении

¹ Безграничное обилие способов и методов варьирования, а также «хронотопо-этносоциальная устойчивость» этого типа музицирования (гармоника, джаз, рага) указывают на первичность жанра вариаций, обусловленного особым ментальным состоянием исполнителя и слушателей, и вторичность вариационной формы (организованная импровизация), обслуживающей этот жанр.

встречаются некоторые расхождения, но они немногочисленны, и их причины и характер не искажают общей картины. А общая картина такова, что Бах либо называет фугу *Фугой*, либо называет ее *по-другому*, либо не называет ее *никак*.

В одних случаях название Фуга выносится в заголовок или надписывается над нотным станом. Это малые циклы для органа или клавира: Прелюдия и fuga, Фантазия и fuga, Токката и fuga (при объединении малых циклов в макроциклы – в первом и второй томе «Хорошо темперированного клавира» – название Фуга сохраняется). Это быстрые вторые части в сонатах для клавира и сонатах для скрипки соло. Это отдельные клавирные и органнне фуги без предваряющей пьесы (в частности, к ним относятся фуги на темы других композиторов – Легренци, Корелли, Альбиниони). Это хоральные обработки, обозначенные как *Fuga super*, *Fugetta super*, *Fugetta*, – которые, по сути, тоже являются фугами на заимствованные темы². Это фуги в составе некоторых клавирных токкат и одной органной³. Это последняя часть «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»⁴.

В других случаях фугам дается какое-то другое наименование. В составе специальных полифонических циклов, не содержащих прелюдий, фуги именуются Контрапунктами, Ричеркарами, Дуэтами, Синфониями, Инвенциями, – иногда разделяя полученное название с не-фугами из этого же цикла.

Фуги, помещенные в начало малого цикла или в начало сюиты, называются Прелюдиями; это Прелюдии *Cis-dur* и *A-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира», это Прелюдия в Английской сюите № 5. В Пассакалии с фугой *c-moll* BWV 582 fuga обозначена как вариация с новым способом варьирования – *Thema fugatum* (тема фугируется). Форму фуги имеет Каприччио *E-dur* BWV 993.

Остальные фуги Баха не имеют никакого названия. Это фуги в вокальных и вокально-инструментальных сочинениях, имеющие заголовок «Хор» (*Chor*, *Solo*)⁵. Это фуги в сочинениях для оркестра и сочинениях для камерного ансамбля – в данном случае в заголовок выносится обозначение темпа. Это необозначенные фуги в сонатах для органа (в них, как отмечал М. С. Друскин [2, с. 310–311], Бах использует жанровую модель трио сонаты). Никогда не обозначены фуги в составе некоторых клавирных⁶ и органннх⁷ токкат,

² К. И. Южак отметила, что органнне сочинения Бах называет Фугеттами только тогда, когда они представляют собой «хоральные фуги без кантус фирмуса и почти всегда только на одну (первую) строку хорала» [9, с. 55.]

³ *C-dur* BWV 564.

⁴ *Fuga all'imitazione della cornetta* di Postiglione.

⁵ Объемы понятий «заголовок» и «название» пересекаются, но не совпадают: заголовок – это надпись, предваряющая нотный текст, а название – имя, даваемое произведению (не обязательно автором). Например, надпись (заголовок) гласит: Хор № 20. А именуют (называют) это произведение «Sanctus из Мессы». В данном случае название не является заголовком, а заголовок – названием.

⁶ *fis-moll* BWV 910, *c-moll* BWV 911, *d-moll* BWV 913, *G-dur* BWV 916.

а также фуги в составе Французской увертюры и Увертюры F-dur BWV 820, в составе первых частей партит, в составе клавирной Сонаты D-dur BWV 963.

Уже при первом рассмотрении этого перечня можно сделать предварительные замечания. Фуга как форма может быть разделом контрастно-составной композиции, или отдельным произведением, или частью малого цикла, или частью сонатного или сюитного цикла, или частью специального полифонического цикла. В любом цикле фуга может занимать любую позицию – в начале, в середине, в конце. Но фуга, помещенная в начало цикла, не может называться Фугой – точно так же, как любая пьеса, замыкающая цикл, не может называться Прелюдией. Таким образом, существует, по крайней мере, одна негативная циклическая функция, закрепленная за названием Фуга.

Дальнейшие наблюдения позволяют составить гипотетический список из четырех правил, по которым именуются или не именуются фуги в сочинениях Баха, и сделать некоторые гипотетические разъяснения.

1. *Наименование Фуга дается отдельной пьесе или отдельной части разнородного цикла* – такого цикла, который состоит из пьес с неодинаковыми названиями. Это должна быть пьеса или цикл для одного исполнителя: на органе, на клавире, на скрипке.

Как указание на сольное исполнение наименование Фуга, очевидно, несет в себе жанровую нагрузку. Но как указание на отдельность фуги в музыкальном развертывании, наименование Фуга обозначает также определенную циклическую функцию.

В составе начальной пьесы сюитного цикла – Увертюры, Симфонии, Прелюдии, – фуга остается на доциклическом уровне и поэтому никак не именуется. Но как отдельная, самостоятельная вторая часть в составе сонат для клавира или скрипки соло, фуга непременно получает свое название.

Токкаты для клавира или органа занимают промежуточное положение между циклом и отдельной композицией (поскольку представляют собой контрастно-составные формы), поэтому в их составе фуги либо именуются, либо нет.

2. *Наименование Фуга не может открывать цикл.* Поэтому фуга в начале малого цикла или в начале сюиты именуется Прелюдией.

Первый номер «Музыкального приношения» в тексте посвящения назван «фугой»⁸, но в нотах именуется Ричеркаром. Будучи первым номером цикла, он не может именоваться Фугой. Но раз он уже был назван фугой, и это та самая фуга, которая игралась по велению короля, его нельзя назвать и Прелюдией. Находится другое, по-видимому, не связанное с циклической функцией

⁷ d-moll BWV 565, E-dur BWV 566.

⁸ Так же и в документах современников: «фуга» или «Фуга прусского короля». См.: [1]. Док. 101 (Берлинские ведомости). Док. 285 (Дж. Б. Мартини).

наименование: Ричеркар. Конечно, в «Музыкальном приношении» название Ричеркар связано с расшифровкой акростиха, включенного в оформление сборника: «*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*», – тоже RICERCAR. Но это обстоятельство не отвергает и не умаляет предполагаемой нами причины, а вполне согласуется с ней. Шестиголосную пьесу после трехголосного Ричеркара уже нельзя назвать Фугой – это противоречило бы очевидному возрастанию сложности. Поэтому она тоже Ричеркар. Соотношению этих двух пьес совершенно соответствовали бы названия Фуга и Ричеркар. Но Фуга не может открывать цикл. Поэтому обе пьесы – Ричеркары⁹. По ходу цикла все-таки появляется название Каноническая фуга, но оно парадоксальным образом оказывается наименованием одного из канонов.

В третьей части «Клавирных упражнений» подзаголовок *Fugetta super* или *Fuga super* имеют только те хоральные обработки, которые предназначены для исполнения без педали. Это может показаться странным на фоне остальных органных сочинений Баха. Но дело в том, что здесь пары обработок одного и того же хораля (двумя разными способами) образуют шесть тематических малых циклов¹⁰. И в этих малых циклах обработки для двух клавиатур и педали помещены в начало цикла – и поэтому не могут называться Фугами. Право на такое наименование остается только для мануальных обработок, идущих вторыми частями циклов. И раз уже складывается такой порядок, то ему подчиняется и единственный трехчастный тематический цикл: его замыкает фугетта для мануала, а перед ней помещается обработка с педалью – не фуга¹¹.

3. Наименование Фуга не может быть присвоено двум или более соседним пьесам в цикле. Это было бы функциональной бессмыслицей.

Поэтому цикл называется «Искусство фуги», в документах современников говорится о составляющих его пьесах как о фугах [1]¹², но в графическом оформлении эти фуги – идущие одна за другой – поименованы Контрапунктами¹³.

Тем более не могут называться фугами все без исключения части одного цикла – ведь не может же весь цикл состоять из одинаковых циклических функций. Поэтому среди сочинений Баха нет сборников, состоящих из одних

⁹ А. П. Милка обнаружил вариативность состава «Музыкального приношения». В одном из вариантов «сборки» (при изъятии папки с Сонатой) шестиголосный ричеркар непосредственно следует за трехголосным [7, с. 151]. При этом образуется подобие малого полифонического цикла, в котором первая пьеса опять же не может называться Фугой.

¹⁰ Dies sind die heigen zehn Gebot (BWV 678, 679); Wir glauben all an einen Gott (BWV 680, 681); Vater unser im Himmelreich (BWV 682, 683); Christ, unser Herr, zum Jordan kam (BWV 684, 685); Aus tiefer Not schrei ich zu dir (BWV 686, 687); Jesus Christus, unser Heiland, der von uns (BWV 688, 689).

¹¹ Allein Gott in der Höh sei Her (BWV 675-677).

¹² Док. 241 (К. Ф. Э. Бах). Док. 291 (Ф. В. Марпург).

¹³ Исключение составляют названия обработок трехголосных зеркальных фуг для двух клавиров («Fuga a 2 Clav.»; «Alto modo. Fuga a 2 Clav.») и неоконченной фути (Fuga a 3 Soggetti). Принадлежность этих названий автору подвергается сомнению [5, с. 11–12].

только фуг или фугетт, подобных сборникам маленьких прелюдий, инвенций, симфоний, хоральных прелюдий¹⁴.

4. Весьма вероятно, что наименование *Фуга вообще не может быть присвоено более чем одной пьесе в рамках простого цикла*.

В большинстве клавирных токкат можно найти по две фуги¹⁵, из которых если именуется, то только одна, более масштабная. В трехчастной Сонате D-dur вторая и третья части – очевидные фуги в равном статусе; если назвать фугой одну, то нужно было бы назвать фугой и другую: названия не имеют обе. Ни один из четырех клавирных Дуэтов также не назван фугой, хотя бы в подзаголовке. На такой подзаголовок могли бы в равной мере претендовать второй и четвертый Дуэты. Но, вероятно, двух названий *Фуга* в одном простом цикле быть не может.

Естественно, возникает вопрос: чем можно объяснить такую функционально-циклическую регламентацию в применении названия *Фуга*? Вероятно тем, что для Баха и в отдельной фуге, и фуге в составе цикла отчасти сохранялась *диспозиционная* функция фуигированного раздела контрастно-составной формы, о чем следует сказать особо.

Как известно, при жизни Баха теория музыкальных форм существовала в виде заимствованного из риторики учения о диспозиции, которое уподобляло разделы музыкального произведения разделам ораторской речи и приписывало им соответствующие диспозиционные функции. Количество и состав диспозиционных функций могли варьироваться. Например, Я. С. Друскин в книге «О музыкально-риторических приемах в музыке И. С. Баха» на примере до-мажорной инвенции продемонстрировал шесть разделов музыкальной диспозиции, указанные в трактате Иоганна Маттезона «Совершенный капельмейстер»: вступление (*exordium*), сообщение (*narratio*), главное положение (*prorositio*), опровержение возможных возражений (*confutatio*), подкрепление (*confirmatio*), заключение (*peroratio*)¹⁶. Ю. Г. Кон в статье «Бах в свете неориторики» писал о соответствии разделов отдельных хоральных прелюдий восьми разделам риторической диспозиции [5, с. 100]. К названным выше добавлены: подразделение (*partitio*), развитие мысли (*tractatio*), отступление (*degressio*); исключено *confutatio*. Однако при любом составе диспозиции

¹⁴ Применительно к сочинениям И. С. Баха границы между значениями терминов «цикл» и «сборник» размываются. Его «сборники» («Wohltemperierte Klavier» I-II, «Klavierübung» I-IV, «Musikalisches Opfer», «Kunst der Fuge» и другие) обладают внутренней циклической организацией и, подобно циклам, предполагают от слушателя-исполнителя-аналитика полного ознакомления со своим составом (хотя и не обязательно одновременного и последовательного).

¹⁵ d-moll BWV 913, e-moll BWV 914, g-moll BWV 915, D-dur BWV 912, fis-moll BWV 910.

¹⁶ См. об этом: [3, с. 19–24]. В условиях контрастно-составной формы (отчасти цельной – отчасти циклической) диспозиционные функции получают возможность свободно перетекать с одного композиционного уровня на другой.

имеются обязательные функции: Вступление, Повествование, Заключение, – и порядок их следования меняться не может.

Само по себе фугированное изложение пригодно для любого пункта диспозиции. Но протяженный и энергичный фугированный раздел в контрастно-составной форме в наибольшей степени соответствует функциям *confutatio* и *confirmatio* – опровержению возможных возражений и подкреплению собственного тезиса. Слово Фуга в этом случае даже приобретает оттенок первоначального буквального смысла – как фигуральное обращение возражающего противника в бегство и преследование его.

Функция *proratio* (изложение главного тезиса) соответствует началу одноголосному проведению темы в этом фугированном разделе. Функция заключения (*peroratio*) также может быть включена в этот раздел – если он, например, заканчивает клавирную токкату. Но функция заключения может быть передана и следующему контрастному разделу, как во Французской Увертюре. Наконец, эта функция может и отсутствовать во вступительной части сюиты. Так, Синфония из Партиты № 2 для клавира BWV 826 начинается медленным вступлением – *exordium*, продолжается повествовательной арией – *narratio*, и заканчивается, но не заключается быстрой энергичной двухголосной фугой – *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*. Вероятно, для Баха фугированный раздел, становясь отдельной пьесой или самостоятельной частью цикла, не утрачивает этих диспозиционных функций, и их значение включается в комплексное значение названия Фуга.

Эти три функции – тезис, опровержение возражений и подтверждение тезиса – могут быть приписаны названием Фуга отдельной пьесе – как своего рода заготовке, как бы ядру планируемой речи. Но при вынесении этой фуги на публику (в концерте, в печатной публикации, в рукописном сборнике) эти три функции должны быть обязательно дополнены начальными функциями *exordium* и *narratio* – во вступительной и повествовательной Прелюдии или Фантазии. В противном случае фуга должна быть лишена названия Фуги и приписываемых ей функций – иначе было бы риторически неграмотно. Кроме того, риторически неграмотно было бы обозначить названием Фуга три срединные функции в начале диспозиции цикла. И риторически неграмотно было бы повторять обозначение этих кульминационных функций в пределах одной диспозиции.

Возможно, фуга, названная Бахом Каприччио, заведомо сочинялась для публичного исполнения без прелюдии. Возможно, фуги на заимствованные темы не требуют прелюдий – потому что функцию начального повествования в этом случае выполняет подразумеваемый оригинал.

Возможно также, что отмеченное выше исключение названия Фуга из хоровых, оркестровых и ансамблевых сочинений – связано с нежеланием приписывать ораторские функции коллективному исполнению.

Сходное с баховским отношение к названию Фуга сохраняется как тенденция в творчестве большинства композиторов вплоть до нынешнего времени. Но именно как тенденция или традиция – а не как правило, поскольку противоречащие примеры не выглядят нарушениями. Еще при жизни Баха, в 1735 г. был издан сборник Генделя «Шесть фуг или импровизаций для органа или клавесина»¹⁷. В 1805 г. Антонин Рейха издал сборник «36 фуг для фортепиано»¹⁸. Сборники, состоящие из одних только фуг, есть среди сочинений Шумана, в том числе, «Шесть фуг на имя ВАСН». Танеев назвал Фугой последнюю часть кантаты «Иоанн Дамаскин». В XX в. появляется название Фуга и Постлюдия¹⁹. В связи с этим, ответ на вопрос о композиционном значении термина Фуга должен быть достаточно осторожным и не может быть облечен в категорическую форму.

Попробуем сформулировать его следующим образом.

Особенности применения названия Фуга в сочинениях Баха позволяют предположить, что этим названием обозначается не только форма пьесы и сольный способ ее исполнения, но и определенная циклическая функция, для которой недопустимо находиться в начале цикла или быть повторенной в пределах одного простого цикла. Эти ограничения соответствуют группе срединных функций риторической диспозиции, чем, вероятно, и объясняются. Но эти ограничения не касаются фуги как таковой, а только названия Фуга. Поэтому, если положение фуги не соответствует этим ограничениям, фуга в сочинениях Баха получает другое название или остается без заголовка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. — М.: Музыка, 1980. — 271 с.*
2. *Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / М. С. Друскин — М.: Музыка, 1982. — 383 с.*
3. *Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха [Текст] / Я. С. Друскин. — СПб.: Северный Олень, 1999. — 128 с.*
4. *История полифонии [Текст]: в 7-ми вып. / Вл. Протопопов. — М.: Музыка, 1986. — Вып. 4. — Западноевропейская музыка XIX – начала XX в. — 319 с.*
5. *Кон Ю. Г. Бах в свете неориторики [Текст] // Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. — СПб.: Композитор, 1994 — С. 95—104.*

¹⁷ Six FUGUE or VOLUNTARYS for the ORGAN or HARPSICORD Compos'd by G. F. Handel. Troisième Quarage. London. — J. Walsh — № 543.

¹⁸ «В первом издании (Wien, bey Haslinger, № 49) обозначено: “30 Fugen von Anton Reicha” с разделением на две части – первая № 1—16, вторая – № 17—36. Количество фуг, указанное на титульном листе (30), не совпадает с фактическим их числом (36), что, вероятно, объясняется наличием шести фуг на заимствованные темы» [4, с. 259, сноска 1].

¹⁹ С. Голубков. Фуга и постлюдия для органа (1995). А. Ариян. Цикл «А Е Сis» (1999), включающий три диптиха, каждый из которых состоит из фуги и постлюдия. Сведения и анализ приводятся в кн.: [8, с. 635—641].

6. Кончевский Н. «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) [Текст] / Н. Кончевский // Иоганн Себастьян Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. — М. : Музыка, 1974. — С. 7—15.
7. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха (К проблеме реконструкции) [Текст] / А. П. Милка // Традиции музыкальной науки : сб. исследовательских статей / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. — Л. : Советский композитор, 1989. — С. 144—176.
8. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга [Текст] / Н. А. Симакова. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. — Книга вторая. — Фуга: ее логика и поэтика. — 800 с.
9. Южак К. Фуга: от жанра к форме [Текст] // Южак К. Полифония и контрапункт : Вопросы методологии, истории, теории. — СПб. : Сударья, 2006. — Кн. 1-я. — С. 54—62.

УДК 78.071.1:[785.73:786.2]

Лидия Соколова

ИГРА И КОМБИНАТОРИКА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЦАРТА

Вибраний музичний матеріал аналізується з позицій ігрового мислення Моцарта і комбінаторики як фактору його поезики.

Избранный музыкальный материал анализируется с позиций игрового мышления Моцарта и комбинаторики как фактора его поэтики.

The selected musical material is analyzed from the standpoint of Mozart's game thinking and combinatorics as factor of his poetics.

В настоящее время игру принято рассматривать не только как один из видов человеческой деятельности (Homo Ludens), но и как тип мировоззрения. Об этом, в частности, пишет Н. Брагинская, исследуя неоклассические концерты И. Стравинского [2, с.8—11]. Показательно название капитального культурологического исследования Т. Апенян «Игра в пространстве серьезного» [1]. Связывая игру с эстетическим отношением к действительности, ученый видит в ней одновременно способ воплощения любых жизненных, эмоциональных, психологических коллизий, вплоть до трагических. Такое понимание игры гармонирует с философией музыки и поэтикой классицизма, в том числе венского, когда предметом созерцания автора оказываются не только его внутренний мир, но и собственно художественное творчество, сложившиеся в его поле жанровые и стилевые каноны, приемы письма, музыкальные формы. С этих позиций мировоззрение Моцарта представляет собой игру, нацеленную на сохранение качества эстетического при раскрытии любого типа содержания. В аспекте поэтики моцартовская игра проявляется в соединении разного, принимающего нередко парадоксальные формы, чему успешно служит комбинаторика.

В наиболее наглядной форме игра и комбинаторика проявляются в фортепианных трио Моцарта, где их проводником становится ансамблевый диалог, решаемый композитором средствами полифонии.

К выводу о комбинаторной сущности музыкального мышления Моцарта приходят многие исследователи, изучающие творчество композитора. В процессе анализа его инструментальных сочинений чаще всего акцентируется внимание на процессе темообразования. Однако универсальность этого принципа позволяет проследить его действие и на других уровнях музыкального текста. Примечательна максима, предложенная М. Черной: «Моцарта по праву можно назвать гением комбинаторики» [5, с. 228]. Опираясь на исследование Л. Гервер, музыковед выделяет в качестве характерных особенности моцартовской комбинаторики так называемые «строгую» и «свободную». В своем строгом виде комбинаторика у Моцарта основывается «на точных повторениях сравнительно небольшого числа элементов и однозначно определяемых правилах их сочетаний» [там же]. Основные фигуры, как правило, отличаются краткостью и способны появляться в разных ритмических значениях. Помимо основного варианта, по наблюдениям исследователя, у Моцарта используются инверсия, ракоход, инверсия ракохода и октавные замены нот. Кроме того, в эту игру могут включаться и фигуры-посредники, которые затем полностью исчезают. В контексте данной работы особенно примечателен тот факт, что, описывая приемы комбинаторной игры, автор опирается на жанр ансамблевой музыки (Квинтет для клавира и духовых KV 452). В частности, исследователь замечает, что, помимо общепринятых приемов, встречается прием «диагональной координаты», который автор связывает с передачей мотива от одного инструмента к другому: «обычная имитация образует трансинструментальную линию, поскольку, сыграв мотив, инструмент утрачивает мелодическую активность» [5, с. 229]. При этом подчеркивается имитационное повторение мотива в новом высотном и тембровом качестве. Таким образом, и тембр становится объектом комбинаторной игры.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении полифонических приемов создания ансамблевого диалога как воплощения комбинаторности моцартовского музыкального мышления, которая, в свою очередь, реализует игровые основы художественного мировоззрения композитора. В избранном исследовательском аспекте рассматриваются шесть фортепианных трио KV 442, KV 496, KV 502, KV 542, KV 548, KV 564 и дивертисмент KV 254.

Жанровые условия трио-ансамбля идеально отвечали игровой природе моцартовского мышления. Тембровое «разноголосие» давало возможность создания своего рода мизансцен, в которых партнеры не только вовлекались в активное «речевое» общение друг с другом, но и постоянно меняли свою диспозицию, перемещаясь в трехмерном звуковом пространстве.

Для реализации этой возможности как нельзя более подходили средства полифонического письма – имитационные в качестве эквивалента оперно-театрального обмена репликами и контрапунктические как отражение динамики сценического движения. Тем самым, «серьезная» полифония вовлекается в моцартовских фортепианных трио в игровое действо, смыкаясь с комбинаторикой и приобретая специфическую семантическую функцию. Уточним, что игровой модус полифонических приемов предстает как в экстрамузыкальной, так и в интрамузыкальной проекции, поскольку данное семантическое наклонение возникает независимо от конкретных «персонажных» ассоциаций, раскрываясь как воплощение чистой идеи игры.

Обращает на себя внимание нередкая подчиненность имитационных и контрапунктических приемов задачам тембровой дифференциации голосов, при которой высотность мотива или линии остается неизменной. Однако благодаря смене их окраски возникает эффект продвижения-развертывания музыкальных событий. Так, например, в зоне связующей партии *первой части трио KV 254 (B-dur)* проходит нисходящая секвенция между дискантовым голосом фортепиано и скрипкой. При этом в реальном звучании данная секвенция представляет собой простую, но, за счет разнотембровости ансамбля, возникает эффект канонической. В разработочном разделе (ц. 6) возникает диалог между дискантовым голосом и скрипкой, который далее принимает вид канона; при этом в реальном звучании слышны только движения терциями. Таким образом, полифоничность письма связана с разнотембровостью инструментов.

Не менее интересна тесситурно-регистровая модификация музыкальной ткани, при которой происходит не столько пространственное перераспределение фактурных пластов, сколько обмен инструментов ролевыми функциями, подобно смене на оперной авансцене различных фигур-персонажей, в то время как другие отодвигаются в фон. Например, в разработке *первой части трио KV 496 (G-dur)* имитационные переключки служат средством развития первого элемента главной партии, представляющего собой гаммаобразный пассаж (разработка, с т. 78). На фоне пульсирующего ритма у верхних голосов ансамбля (дискантового – у клавишного инструмента и скрипки), партии виолончели и левой руки фортепиано, чередуясь, имитационно проводят данный элемент темы. С ц. 4 голоса «обмениваются» местами, в результате чего функция фона переходит к нижним голосам, а солирующая – перепоручается скрипке и дискантовому голосу фортепиано.

В продолжение возникающих аналогий следует отметить мощный комбинаторно-полифонический потенциал фортепиано как многоголосного инструмента, предполагающий возможность общения как со струнными – в виде открытого диалога, так и диалогичность самой фортепианной партии. В *первой части трио KV 542 (E-dur)* после проведения темы побочной партии

(ц. 2) в форме периода следует тембровая перестановка основной мелодической линии первого ее предложения (при неизменности звуковысотного расположения голосов): скрипка – дискантовый голос; дискантовый голос – нижний голос. Далее следует контрапунктическая перестановка голосов второго предложения, в которой мелодическая линия скрипки переходит к дискантовой партии, а дискантового голоса – к скрипке, после чего они развиваются самостоятельно. Нужно отметить, что и в этом случае полифоническое развитие касается ансамблевой стороны.

Не менее существенно и то обстоятельство, что обмен голосов ролевыми функциями происходит нередко фактически в гомофонной музыкальной ткани, когда соотношение мелодии и аккомпанемента подвергается преобразованию по законам двойного контрапункта. Для примера обратимся ко *второй части трио KV 254 (Es-dur)*. Первоначальным соединением в данном примере является экспозиционное проведение главной партии в начале части. Тема изложена двухголосно: у скрипки и дискантового голоса фортепиано, проводящего мелодическую фигурацию (басы выполняют роль гармонической опоры). В связующей партии происходит контрапунктическая перестановка голосов, при этом их звуковысотное соотношение остается на первоначальном уровне. Реприза начинается проведением производного варианта темы главной партии; лишь во втором предложении возвращается первоначальное соединение голосов.

Другим образцом служит *третья часть трио KV 496 (G-dur)*, представляющая собой рондо с двумя эпизодами и варьированным рефреном. В качестве примера избирается первая часть (период) основной темы (рефрена), написанной в простой двухчастной репризной форме: первое предложение периода – это первоначальное контрапунктическое соединение голосов (скрипка – дискантовый голос фортепиано), второе предложение – их перестановка на неизменном звуковысотном уровне, где данные партии обмениваются музыкальными идеями. В эпизоде (ц. 4) как струнные, так и голоса фортепиано имеют свои первоначальные контрапунктические соединения. В разделе *B* второе предложение начинается приемом горизонтально-подвижного контрапункта в каждой паре соединений. В такой подмене единиц собственно полифонического письма гомофонными по происхождению видится одно из проявлений игрового мышления, претворяемого в нотно-звуковом тексте посредством своего рода музыкальных «метафор», когда целое образуется посредством совмещения разных смысловых рядов.

Наконец, следует указать на то, что интенсивность инструментального диалога повинуетсЯ принципу энергетической пульсации, периодически усиливаясь и ослабляясь. Наибольшая плотность полифонических приемов наблюдается в тех разделах музыкальной формы, где происходят самые

активные события композиционно-драматургического сюжета: в разработках, развивающих частях сонатных экспозиций и др., подобно тому, как в моцартовских операх многофигурные ансамбли приурочиваются к узловым моментам продвижения интриги.

В процессе анализа фортепианных трио Моцарта были выявлены *три основных типа полифонических приемов*, служащих целям создания игровой ситуации. Оговорим, что каждый из них действует, как правило, в малых масштабах композиции, в силу чего приобретает значительную мобильность, обеспечивающую реализацию принципа комбинаторности.

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся типы полифонических приемов на конкретных примерах.

1. Имитационные переклички. Данный прием можно охарактеризовать также и как полифонию реплик, отсылающую к традициям Генделя. В фортепианных трио Моцарта под репликами подразумеваются не только отдельные интонации, но и небольшие мотивные образования. При некотором сходстве, каждый приведенный пример имеет ряд особенностей, что позволяет говорить о комбинаторности высшего порядка, охватывающей не только процесс темообразования в данном сочинении, но и весь комплекс произведений композитора в жанре трио-ансамбля.

Трио KV 502, первая часть (B-dur). Полифонизации подвергается развивающий раздел побочной партии (ц. 4). На фоне гармонических фигураций, движущихся в дискантовом голосе, и гармонических ходов в левой руке (*F-dur – d-moll – B-dur*) разворачивается диалог между скрипкой и виолончелью на материале первого элемента главной партии в виде октавных перекличек, которые в процессе мелодико-гармонического развития переходят в обычные мотивные реплики. Развиваясь, мелодическая фигурация в дискантовом голосе превращается в гаммаобразный пассаж, подхватываемый скрипкой, которая передает инициативу виолончели. В это время первый элемент главной партии имитационно проходит между нижним и верхним голосами фортепиано. В результате вырисовываются две мелодические линии. В разработке (перед ц. 7 и далее) между дискантовым голосом и скрипкой устанавливаются канонические переклички на фоне аккордового сопровождения басов. Необходимо отметить, что полифонический принцип проявляется не на уровне звуковысотного соотношения голосов, так как фактически они звучат на одной высоте, а за счет игры тембрами инструментов. Далее (через 2 такта) на материале главной партии проходит небольшой диалог этих же голосов, который сменяется канонической октавной перекличкой струнных инструментов.

Трио KV 548, вторая часть (F-dur). Как и в предыдущих примерах, полифонические приемы используются в зоне разработки. Полифоническому

развитию подвергается фигурационно-измененная тема главной партии, которая становится предметом «обсуждения» всех партнеров: каждый из них по очереди подхватывает мелодическое движение голосов (скрипка – нижний голос фортепиано – его дискантовый голос – виолончель).

2. Канонические секвенции и вступления голосов. *Трио KV 542, первая часть (E-dur).* Полифоническое развитие в побочной партии (ц. 3) представлено каноническими вступлениями фраз: виолончель – скрипка – дискантовый голос фортепиано – его нижний голос. Начало разработки (*H-dur*) отмечено каноном голосов, вступающих с интервалом в два такта: дискантовый голос фортепиано – скрипка (унисонное вступление) – виолончель (на две октавы ниже). Далее композитор использует как вариант контрапунктическую перестановку этого канона, применяя не только полифонические средства (скрипка – дискантовый голос фортепиано – нижний голос фортепиано – виолончель), но и активное гармоническое развитие (*c-moll – fis-moll – h-moll – A-dur*).

Трио KV 442, третья часть (D-dur). В зоне разработки (16 тт. после ц. 5) проходит каноническое октавное вступление всех голосов: дискантовый голос фортепиано – нижний голос фортепиано – скрипка – виолончель. Этот эпизод воспринимается в контексте разработки как неожиданная «встреча» 4-х голосов. В предшествующем и последующем разделах Моцарт обращается к системе реплик инструментов с обменом тематическим материалом, вследствие чего фактура разрежается. Напротив, их каноническое соединение максимально уплотняет музыкальную ткань. Добавим, что, подобно примеру из первой части трио *KV 254*, реальное звучание каждой пары голосов воспринимается движением параллельными интервалами (в данном примере – секстами). В этом также проявляется комбинаторно-игровое начало в мышлении Моцарта.

3. Контрапунктические соединения голосов и их перестановки.

Трио KV 502, первая часть (B-dur). Побочная партия, построенная на материале главной (ц. 3, второе предложение), представляет собой контрапунктическое соединение ее первого (струнные в дециму) и второго (дискантовый голос фортепиано) элементов.

Трио KV 502, первая часть (B-dur). Заключительная партия (ц. 5) начинается контрапунктическим соединением голосов скрипки и дискантового голоса. Далее следует его производный вариант на той же высоте. Фактически голоса попросту обмениваются местами, создавая при этом иллюзию вертикально-подвижного контрапункта. Вновь возникает игра, основанная на несоответствии зрительного (нотного) и звукового восприятия музыки.

Трио KV 548, первая часть (F-dur). В начале разработки после имитационных переключек фортепиано и струнных следует ряд контрапунктических

соединений двух голосов – дискантового и нижнего голосов фортепиано. Они сменяются имитационными репликами, как в начале разработки, после чего следуют контрапунктические перестановки (ц. 5): 1) линия дискантового голоса переходит к скрипке, нижнего – к дискантовому голосу; 2) скрипку сменяет виолончель, а линия дискантового голоса передается скрипке; 3) виолончель передаст мелодическую линию скрипке, а скрипка – виолончели. Далее следует первоначальное соединение.

Трио KV 496, первая часть (G-dur). В связующей партии (тт. 31-34) контрапунктическое первоначальное и производное соотношение голосов связаны с концертным приемом перепоручения темы другому инструменту.

Трио KV 564, первая часть (G-dur). Интересно проследить за полифоническим развитием в побочной партии. В I части она имеет три варианта. Первый – в экспозиции (ц. 1) – первоначальное контрапунктическое соединение, где основной мелодический голос принадлежит скрипке, а фигурационный фон – виолончели, аккордовое сопровождение поручено дискантовому голосу фортепиано. Второй вариант – в зоне разработки (8 т. до ц. 4): контрапунктическая перестановка (тембровая) связана с переходом основного голоса в дискантовый, фигурация у виолончели сохраняется, аккордовый аккомпанемент переходит к скрипке (при проведении второго предложения в разработке соединение предстает в первоначальном варианте). Третий вариант – в репризном разделе формы (ц. 6): основной голос перемещается к виолончели на октаву ниже, фигурационная линия – к скрипке, а аккордовый аккомпанемент звучит как в первоначальном варианте.

Ярким примером использования полифонической техники является *вторая часть трио KV 564 (C-dur)*, написанная в вариационной форме, что предоставляет большие возможности для развития ансамблевой игры.

Тема представляет собой простую двухчастную безрепризную форму. Раздел *А* начинается поочередным вступлением голосов: дискант (фортепиано) – скрипка – виолончель. Далее струнные замолкают на два такта, вступая в срединной каденции. В разделе *В* (ц. 1) солирует фортепианный дискантовый голос, а струнные и нижний голос фортепиано подчеркивают тонико-доминантовую гармонию.

Вариация 1. В разделе *А* солируют имитационно вступающие струнные: скрипка – виолончель, развиваясь далее самостоятельно. Тема звучит без изменения. В нижнем голосе появляется мелодическая фигурация импровизированного характера. В разделе *В* (ц. 2), по сравнению с темой, происходит перестановка мелодической линии из дискантового голоса (в теме) к скрипке (в данном разделе). Дискантовый голос продолжает фигурационное движение.

Вариация 2. В разделе *A* тема без изменений проходит в партии виолончели. У фортепиано фигурационное движение переходит к нижнему голосу, дискантовому поручается функция гармонической опоры. В разделе *B* (ц. 3) виолончель продолжает тему. Подголосок скрипки подчеркивает мелодическое развитие, а нижний голос фортепиано продолжает фигурационное движение.

Вариация 3. В разделе *A* тема проходит у скрипки, а в дальнейшем подвергается варьированию. Виолончель подхватывает мелодическую линию скрипки со второго такта, двигаясь либо параллельными терциями, секстами через октаву, либо образуя с ней контрапунктическое сочетание. В дискантовом голосе меняется тип фигурационного движения (появляются триоли). Нижний голос (по сравнению с первоначальным изложением) теряет сильную долю. В разделе *B* мелодическая линия поручается скрипке. Подголосок виолончели подчеркивает движение мелодии, а со второго предложения вступает в общий ансамбль. В партии дискантового голоса фортепиано продолжается фигурационное движение.

Вариация 4. В разделе *A* тема подвергается вариационным изменениям. Его начало отмечено каноническом вступлении голосов: дискантовый голос фортепиано – нижний голос фортепиано – струнные в октаву. В разделе *B* появляются имитационные переключки между фортепиано и струнными.

Вариация 5, Minore, выполняет роль эпизода. Тема незначительно видоизменяется. Раздел *A* начинается каноническим вступлением голосов фортепиано, мелодически подхватываемого струнными в каденционном разделе. В первом предложении раздела *B* солирует дискантовый голос фортепиано, а его нижний голос подчеркивает сильные доли. Струнные также вступают в каденционном разделе.

Вариация 6. Maggiore. В данной вариации наблюдается дальнейшее видоизменение темы. В разделе *A* тема дробится на две партии, звучащие в виде диалога: скрипка и виолончель. В дискантовом голосе фортепиано учащается ритмическая пульсация (мелодическая фигурация дробится на 32-е). Нижний голос фортепиано лишается первой доли. В разделе *B* происходит дальнейшее развитие музыкального материала.

Кодой служит первоначальное проведение темы (первое предложение) в партии дискантового голоса фортепиано. В партию скрипки переходит мелодическая фигурация дискантового голоса из предыдущей вариации.

Выводы. В пространстве игры полифония оказывается одним из проявлений комбинаторики. Частая смена функционально-тематической и звуковысотной диспозиции голосов приводит к эффекту мозаичности, калейдоскопа, всякий раз нарушая инерцию восприятия музыки. Включаясь в интонационное, тонально-гармоническое и фактурное развитие, управляя им,

комбинаторика становится специфическим эстетическим фактором в производстве искусства, в известной мере, самоцелью, в конечном счете, эквивалентом креативного начала в художественном творчестве.

Предложенные в работе наблюдения над игровыми и комбинаторными свойствами музыкального стиля Моцарта на материале его фортепианных трио и их научная оценка представляют собой краткий экскурс в не изданный до конца богатейший музыкальный мир композитора и являются исходными для последующей разработки избранной научной проблемы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апенян Т. А. *Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие* [Текст] / Т. А. Апенян. — СПб. : Изд. СПб. Ун-та, 2003. — 400 с.
2. Брагинская Н. А. *Неоклассические концерты Стравинского* [Текст] : учебное пособие / Н. А. Брагинская. — СПб. : СПб. гос. консерватория, 2005. — 97 с.
3. Моцарт В. А. *Трио* [Ноты] : для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Ф. Давида / В. А. Моцарт. — М. : Музыка, 1988. — Вып. 1. — 91 с., 2 партии (12 с., 16 с.).
4. Моцарт В. А. *Трио* [Ноты] : для фортепиано, скрипки и виолончели / Ред. Ф. Давида / В. А. Моцарт. — М. : Музыка, 1989. — Вып. 2. — 88 с., 2 партии (12 с., 20 с.).
5. Черная М. *Комбинаторика в фигуративном письме В. А. Моцарта* [Текст] / М. Черная // *Семантика музыкального языка : материалы научной конференции 27—28 февраля 2002 года.* — М., 2004. — С. 228—235.

УДК 78.01:[78.082.1:78.071.1] Брамс

Наталья Червинская

ДУХОВНАЯ ЛИРИКА В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ И. БРАМСА

Духовна лірика як базова образна сфера симфонії розглядається в її органічному зв'язку із поліфонією, кожний з видів якої виступає «кодом» певної історичної епохи в інтертекстуальному цілому поліфонічної мови І. Брамса.

Духовная лирика как исходная образная сфера симфонии рассматривается в её органичной связи с полифонией, каждый из видов которой выступает «кодом» определённой исторической эпохи в интертекстуальном целом полифонического языка И. Брамса.

Spiritual lyrics as the initial figurative sphere of the symphony is considered in its organic ties with polyphony, every part of which being a «code» referred to a certain historic epoch in the intertextual whole of Brahms polyphonic language.

Настоятельная необходимость обращения к проблемам исторического характера продиктована, прежде всего, потребностью современной музыкальной науки, стремящейся рассматривать полифонию «в конкретных исторических особенностях, в движении, изменении» [5, с. 5]. В исследовательской литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, как правило, акцентируется внимание на Четвёртой симфонии. Первая же до сих пор не

получила должного освещения, что препятствует пониманию концепции сочинения, глубокому проникновению в её содержание, органично связанное с духовной лирикой. Духовная лирика, в свою очередь, неотделима от имитационно-полифонического письма [17, с. 98—100; 18, с. 50—51; 19, с. 22—33], а её конкретным проявлением являются имитационные формы, комплексы мотивов, имеющие символическое значение и используемые Брамсом в качестве своеобразных цитат – риторических фигур, передающих ходом мелодии соответствующие интонации речи и обретающие благодаря полифонии выразительность и силу. Приверженность И. Брамса духовно-полифонической традиции впервые заявила о себе в Первой симфонии в масштабах инструментальной драмы.

Объект данного исследования – симфония Брамса № 1 c-moll.

Предмет исследования – духовное начало, связанное с сохранением и развитием исторического опыта контрапунктического письма в Первой симфонии Брамса.

Цель исследования – выделить ветвь духовной лирики в Первой симфонии И. Брамса, связанную с имитационно-полифонической техникой и различными видами полифонии в динамике их исторического развития.

Прежде чем приступить к анализу, остановимся на вопросах общей классификации видов полифонии, имеющейся в отечественном музыкознании. Их рассмотрение позволит уяснить критерии, лежащие в основе различения видов полифонии, и организовать наш последующий анализ.

В отечественном музыкознании бытует общепринятая классификация, изложенная в учебниках и учебных пособиях – подразделение полифонии на имитационную, контрастную (или разнотемную) и подголосочную [12; 15]. Наряду с общей, существуют и авторские классификации С. Скребкова, В. Протопопова, В. Фраёнова и др., направленные, с одной стороны, на то, чтобы охватить всё многообразие проявлений полифонии, с другой – максимально уточнить уже сложившиеся термины и определения. С. Скребков выделяет четыре вида полифонии: гетерофонную или подголосочную, стреттно-имитационную, имитационную с противосложениями и разнотемную. Последний вид, по мысли автора, при «достаточной тематической индивидуализированности голосов можно назвать контрастной полифонией» [12, с. 42, *подчёркнуто нами*, – Н.Ч.]. Заметим, что употреблённое автором уточнение «достаточной» наводит на мысль, что между разнотемной и контрастной полифонией есть различие, и эти два вида не являются тождественными. Основным критерием классификации видов полифонии у С. Скребкова выступает степень тематического тождества, подобия голосов. В гетерофонии «сохраняется линейная оstinatная зависимость подголосков от cantus firmus, при достаточной тематической их самостоятельности» [12, с. 42]. В стреттно-

имитационной полифонии основополагающим качеством является стреттность, то есть тождественность. В имитационной с противосложениями – тождественность плюс мелодически самостоятельное контрапунктирование, выполняющее сопровождающую роль по отношению к теме. Сильной стороной классификации, несомненно, является расположение видов полифонии в порядке их исторического становления. Так, старинная подголосочная полифония – развитая вокальная гетерофония, – характерна для профессиональной музыки Раннего Ренессанса (XIII в. – Ars antiqua и XIV в. – Ars nova); стреттно-имитационная – для «строгого стиля» Высокого Ренессанса (XV – XVI вв.); имитационная полифония с противосложениями – для музыки XVII в. Проблема в сохранении исторической хронологии возникает лишь в отношении контрастной полифонии. С. Скребков пишет, что контрастная полифония – это «характерное явление современной и классической музыки, начиная <...> с Моцарта» [12, с. 42]. Другой исследователь – В. Протопопов, выступающий в роли редактора данной работы С. Скребкова, справедливо указывает на то, что «разнотемная полифония сложилась значительно раньше – у Дж. Фрескобальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров XVII – XVIII веков» [12, с. 43]. В. Протопопов пишет: «виды полифонии разнообразны и с трудом поддаются классификации в силу большой текучести, свойственной этому роду музыкального искусства» [10, с. 345]. Выработанные мелодические соотношения способствуют выразительности голосов и всего полифонического целого, а вид, по мысли автора, зависит от того, каковы слагаемые по горизонтали. Так, при тождестве мелодии (темы), проводимой в разных голосах, образуется имитационная полифония, а при различии тем – контрастная, то есть разграничение условно, так как при имитации в обращении, увеличении, уменьшении и, тем более, ракоходном движении, различия мелодий по горизонтали усиливаются и приближают имитационную полифонию к контрастной. Так обнаруживается неразрывная связь этих двух видов полифонии.

Иную классификацию встречаем у Л. Мазеля. Автор выделяет всего два вида полифонии – имитационную и неимитационную [8]. На наш взгляд, эта классификация применительно к практике недостаточна; ведь если голоса в неимитационном многоголосии не контрастируют, а родственны между собой, исполняют различные варианты одной и той же мелодии – возникает подголосочная полифония. Последняя выделяется В. Фраёновым в отдельный вид [15, с. 8]. В. Фраёнов видит принцип подголосочной полифонии в варьировании мелодии ведущего голоса подголосками [15, с. 8]. Важными качествами этого вида полифонии являются примат линейности, свободное использование диссонансов при очевидном преобладании консонансов,

предпочтение прямого движения голосов с перекрещиваниями, свободное включение и выключение голосов.

Современный исследователь Ю. Евдокимова, опираясь во многом на достижения предшественников, пишет о двух основополагающих концепциях полифонии, которые «складываются в Средневековье и сохраняются на протяжении всей истории многоголосия» [4, с. 3]. Это мелосная (исторически первичная) и комплементарно-контрапунктическая концепции, с которыми связана общая картина развития полифонии. Для первой «мелодическое начало есть художественной доминантой» [4, с. 3], для второй же импульсом музыкального развития является краткий звуковой тезис, передающийся из голоса в голос. «Среди технических приемов преобладают: имитации <...>, сложный контрапункт; секвенции, канонические секвенции, бесконечные каноны» [4, с. 8], то есть все технические средства, связанные с работой над небольшими мелодическими звеньями. Под углом зрения этих двух концепций, – пишет Ю. Евдокимова, – «каждый вид многоголосия найдёт своё место в общей исторической картине и соответствующие технические характеристики» [там же].

Итак, можно сказать, что классификация видов полифонии у большинства музыковедов всё же различна. По мысли М. Тица, «ущербность укоренённой у нас классификации состоит в отсутствии в ней единого критерия в оценке полифонических явлений» [14, с. 47]. Один вид полифонии устанавливается на основе *формально-технического момента* (голоса имитируют друг друга), другой – на основе *различия в содержании* мелодических линий (голоса контрастируют, строятся на разном тематическом материале). Разделение же полифонии на имитационную и неимитационную исследователь сравнивает с разделением цветов на белый и «не белый», музыкальных инструментов – на струнные и «не струнные» [14, с. 48], словом, считает её неоправданно широкой и не универсальной.

М. Тицу принадлежит очень лаконичная и, вместе с тем, обобщающая классификация полифонии, выдвигающая не фактор мелодического тождества, но фактор рельефности, значимости голоса. Автор подразделяет полифонию на два вида: «полифонию равноправных голосов (где действуют закономерности, свойственные полифоническим формам) и дифференцированных по значению, выразительной роли и фактурному воплощению (где действуют закономерности, свойственные гомофонно-гармонической музыке)» [14, с. 52].

Классификация полифонии М. Тица представляется нам наиболее универсальной. Ориентируясь на современный уровень теоретической мысли, попытаемся её продолжить, внося возможное на этом пути дополнение. Полифония равноправных – «паритетных голосов», по выражению М. Тица, – включает в себя огромный спектр мелодического разнообразия движения

голосов и конкретных технических особенностей их соединения. Поэтому при анализе полифонических явлений такого рода необходимо, вслед за Ю. Евдокимовой, говорить и об их принадлежности к мелосной либо комплементарно-контрапунктической полифонии, включающей, как уже отмечалось, применение различных видов имитации, сложного контрапункта, канонов и канонических секвенций, а также других разновидностей техники полифонических преобразований.

Предлагаемый нами подход к классификации полифонии, основанный на синтезе концепций М. Тица – Ю. Евдокимовой, помогает разобраться в многообразии полифонических явлений Первой симфонии И. Брамса.

К созданию симфонии, которое, по мнению Е. Царёвой, стало для И. Брамса «центральным событием жизни» [16, с. 201], композитор приступил в 1874 г.

Это сочинение, по мнению немецкого музыковеда Ф. Грасбергера, проникнуто «духом неприятия действительности, бунтарства и борьбы и – в конечном счёте – торжества» [2, с. 41]. И. Соллертинский отмечает важность в Первой симфонии И. Брамса бетховенской идеи «от мрака к свету» [13, с. 247]. Не случайно крайние точки тонального движения симфонии – *c-mol* и *C-dur*. К приведённым выше трактовкам приближается и толкование смысла музыки И. Брамса Е. Царёвой: «соотношение темы вступления и темы валторны [в IV части] раскрывает концепцию симфонии – идею преодоления <...> противоречий, неумолимых “шагов судьбы” через слияние с природой и красотой мира» [16, с. 208, *подчёркнуто нами – Н.Ч.*]. Несомненно, от своего великого предшественника Л. Бетховена И. Брамс унаследовал приёмы мотивной разработки и трактовку симфонии как музыкальной драмы, объединённой определённой поэтической идеей.

Приведённые суждения, на наш взгляд, свидетельствуют об осязаемой недооценке духовно-религиозного начала и его проводника – полифонических средств развития в симфонии И. Брамса. Духовная лирика, выступая одной из основных образных сфер симфонии, восходит к своему первоисточку, – религиозности – и включает целый ряд образов, связанных с мистическим сопричастием, сопереживанием событий Евангелия. Так, образная сфера скорби, муки – это «неотъемлемая категория *teologia crucis*, связанная в богословии с учением о страданиях Христа», – пишет М. Друскин, – но «одновременно существовала и *teologia Gloria*, прославляющая убеждённую веру» [3, с. 305]. Сам жанр симфонии, принцип симфонизма становится для И. Брамса важным средством отображения символики духовного текста. Иначе как объяснить особое положение возвышенного хорала в драматургии первой части и особенно финала. Введение тем, связанных не со сферой эмоционально-открытой любовной лирики, но с объективным, философски сдержанным

тоном высказывания (соло валторны из пролога к финалу симфонии, основная тема третьей части). Интонационный комплекс главной партии I части с его взаимообратимыми интервалами терции и сексты, восходящий, помимо романтической песенной лирики, к *хоралу* И. С. Баха «Mein Jesu» [16, с. 260]. (И. Брамс неоднократно обращается к этому хоралу, – достаточно вспомнить главную партию Четвёртой симфонии, а также одиннадцать хоральных прелюдий для органа, где обработкой хора «Mein Jesu» композитор начинает последний опус). К этому ряду примыкают также многочисленные оstinатные фигуры, проходящие в партии нижних голосов (например, в изложении первой и второй побочной партий в финале) и целый комплекс собственно полифонических средств развития, сдерживающих романтическую порывистость и открытый драматизм. Вместе с тем, полифония не является выражением только духовно-религиозного начала, она буквально пронизывает лирико-романтическую и драматическую сферы симфонии. Раскрытие этой диалектики – одна из сложнейших проблем изучения полифонии И. Брамса.

Полифония в Первой симфонии И. Брамса имеет три истока. Первый – народно-бытовое начало (ярким примером служит основная тема III и многочисленные соло-монологи деревянных духовых во II части симфонии). Второй исток – романтический, связанный с песенным типом тематизма (традиция, идущая от Ф. Шуберта). От Р. Шумана И. Брамс унаследовал приёмы полифонизации фактуры. Гомофонный склад в симфонии стремится стать полифоническим: усиливаются мелодические связи между тонами аккордов, голоса оркестровой ткани приобретают интонационную выразительность и содержательность, то есть, идёт интенсивный процесс тотальной тематизации фактуры. И, наконец, третий исток полифонии И. Брамса – это духовно-религиозное начало, идущее от искусства И. С. Баха. Именно с ним связано особое внимание композитора к полифоническим средствам развития, конструктивному и метафорическому значению имитаций, канонов, оstinато, риторических фигур и хора.

Для проникновения в духовную компоненту музыкально-поэтического содержания Первой симфонии И. Брамса необходимо обратить внимание на масштабные работы композитора, предшествовавшие ей по времени создания и связанные с духовной темой: «Немецкий Реквием» ор. 45, «Песню судьбы» на духовные стихи Ф. Гельдерлина ор. 54 и «Триумфальную песню» ор. 55 на текст 19 главы Откровения Иоанна Богослова. Из этих трёх работ мастера наиболее близко соприкасается с Первой симфонией «Песня судьбы», – достаточно сравнить звучание начальных тактов обоих сочинений. Несомненно, их сближению способствует родство основных тональностей (с-moll и Es-dur) и общий интонационный строй: с первых тактов «Песни судьбы» в басу (при участии литавр) устанавливается тонический орган

пункт – своего рода «мотив судьбы» [16, с. 169]. На него накладывается хроматический мелодический ход, проводимый в остальных голосах, – в симфонии этот же мотив лежит в основе восходящего движения струнных и нисходящего у деревянных духовых.

Первая симфония Брамса четырёхчастна. Для неё характерна плотность оркестровой ткани, массивность и монументальность звучания. Крайние части – лирико-драматического характера, но страстная пылкость романтического высказывания (примером может служить главная и заключительная партии первой части) сдерживается строгой логикой развития и особым вниманием к архитектонике формы.

Первая часть отличается большей классичностью в строении сонатной формы, нежели финал с его развёрнутым драматичным вступлением и совмещением функций разработки и репризы; средние части являются лирическим отступлением. Для них характерна камерность звучания, стремление к индивидуализации голосов. Многочисленные соло – монологи деревянных духовых инструментов – благодаря молитвенному тону музыкального высказывания также приобретают символическое значение. Так, молитвенный тон высказывания присущ основной теме третьей части, первоначально проводимой в партии кларнета.

Одним из наиболее ярких проявлений духовного начала в симфонии становится репризное проведение основной темы II части в увеличении, вследствие чего происходит её образная трансформация из лирически-пасторальной в начале к внутренне сдержанной (сравним тт. 1-6 и 81-90) в конце. Хроматический нисходящий ход в интонационном строении основной темы II части роднит её с темой вступления I части.

Центром духовно-религиозной сферы симфонии становится хорал. Впервые появление хорала прерывает линию драматического нагнетания в разработке первой части, вторгаясь в звучание темы заключительной партии (тт. 225-236 I части). В финале симфонии хорал звучит дважды: во вступлении в нюансе *p* и в коде в нюансе *ff*. Ясные трезвучные гармонии, тембр низких деревянных духовых и медных инструментов способствуют формированию в слушательском восприятии образа возвышенного и спокойного пения церковного хора. Хоральный склад (термин Л. Решетникова) [11, с. 42], вмещающий в себя «в условиях ритмической синхронности голосов все виды голосоведения» [11, с. 42], в коде появляется на пике мощной динамической волны, важная, неторопливая поступь медных духовых и струнных крупными длительностями создаёт ощущение остановки времени (тт. 407-413). Таким образом, хорал как образец «единоритмичного контрапункта» (определение К. Южак) [20, с. 13] несёт большую семантическую нагрузку, проясняя смысл и

образное содержание симфонии – от открытого драматизма к духовному спокойствию и прославлению убеждённости веры.

Духовно-религиозное начало оказывает влияние на образный строй тем главной и побочной партий финала. Так, первая тема побочной партии (G-dur), как и главная, звучит в партии струнных инструментов (тт. 118-130) и не вносит контраста по отношению к главной. Для неё характерны рельефный мелодический рисунок, обилие скачков и опеваний, а также стремительное движение к кульминации. При этом данная тема не воспринимается как типичный образец любовной, эмоционально-открытой лирики. Связано это с особенностями её фактурного решения, где ключевую роль играет полифония. В партии первых скрипок звучит основной вариант темы, у вторых – синкопированная мелодическая линия, которая в общих чертах повторяет контур верхнего голоса, а в партии альтов, виолончелей и контрабаса неуклонно звучит остинатная фигура, представляющая собой ровное движение четвертными от IV к I ступени.

Вторая тема побочной партии является ярким проявлением романтических черт полифонии Брамса и отличается большей эмоциональной открытостью. Этому способствуют тембр гобоя, а также хроматизация мелодической линии и баса. Остинатная фигура, упорно проводимая в партии нижних голосов, связана с передачей особого духовно-религиозного состояния убеждённости веры (тт. 132-141).

В развитии музыкального материала Первой симфонии довольно часто встречается образцы неполной имитации. Упомянутая выше тема валторны из финала – тема «гармонии мира» – развиваясь по принципу свободной имитации (тт. 52-56 финала симфонии), вызывает ощущение особой внутренней духовной стойкости и убеждённости, преумножая духовное начало.

Иным выражением духовной лирики в Первой симфонии становятся приёмы музыкальной риторики в интонационном строе сочинения.

Хроматический мотив вступления I части – одна из ярчайших фигур системы музыкально-риторических приёмов, издавна ассоциирующихся с чувством глубокой скорби, – passus duriusculus. Музыковед Е. Царёва, говоря о множестве стилистических источников во вступлении к симфонии – «от Баха до Шумана» [16, с. 206], справедливо замечает: «напряжённый хроматический мотив <...>, мгновенная включённость в развитие <...> вызывает ассоциации с <...> началом «Страстей по Матфею» [16, с. 206]. Вступление, выполненное в контрастно-полифонической фактуре и содержащее passus duriusculus и мотив креста – лейтинтонации всей симфонии, является ярким продолжением духовной лирики барокко. В тематическом строении главной партии обнаруживаем мотив креста – последовательность a-as-fis-g, выделенную Брамсом динамически, ритмически и тесситурно (тт. 48-50 партии 1-х скрипок,

флейт и гобоев). Мелодически выразительное соло гобоя из вступления первой части также содержит мотив, который в системе музыкально-риторических фигур соответствует фигуре *anabasis* – восхождение (тт. 29-32). Исследователь О. Захарова отмечает, что фигура *anabasis* в духовных сочинениях мастеров эпохи Возрождения и барокко приходилась часто на слово «воскресший» [6, с. 363].

В контексте духовной компоненты звучание данных мотивов связывается в восприятии слушателя со скрытым религиозным смыслом. Это не единственные примеры проявления возвышенной духовной лирики через приёмы музыкальной риторики. Вариантные и инверсионные повторения темы креста буквально пронизывают текст симфонии. И, можно сказать, что именно так выражается теологическая идея о *всеприсутствии* Бога.

О. Захарова отмечает, что в музыкальную риторику входят «фигуры фуги; характерна имитационная техника: *pyrallage* – имитация в противодвижении, *аросоре* – неполная имитация» [6, с. 47]. Будучи включёнными в духовный контекст, полифонические приёмы становятся аналогами «риторики слова», носителями духовной риторики образа.

Интонационной основой возвышенного и спокойного соло валторны во вступлении финала (тт. 30-38) является поступенный нисходящий ход – риторическая фигура *catabasis*, часто выступающая в роли символического изображения нисхождения святого духа.

К символике интонационно-мелодических фигур примыкает и скрытая символика числа, действующая в процессе музыкального развития. Главная партия финала является наиболее ярким образцом действия подголосочной полифонии в сочинении. Её интонационным первоисточком, своеобразным *cantus primus factus* (букв. – «первичный напев») является знаменитая «тема радости» из Девятой симфонии Бетховена. Эта тема в условиях духовного контекста Первой симфонии Брамса становится носителем идеи соборности. Она поручена партии первых скрипок, а родственные ей варианты – низким струнным (тт. 62-70). Развивая главную партию финала, Брамс, в отличие от Бетховена, делает акцент на плагальности, привнося в интонационный строй темы черты песенности (тт. 70-74). Тема звучит трижды: у струнных, затем – у деревянных духовых инструментов и, в заключение, – у всего оркестра. Троекратное проведение темы главной партии, на наш взгляд, не случайно, и связано это не только с символическим значением числа три, но и со стремлением композитора представить данную тему как нерушимую, многократно повторенную, но при этом неизменную, истину.

Далее обратимся к собственно полифоническим средствам Первой симфонии И. Брамса, органично связанным с духовной темой.

Важность полифонической техники письма обнаруживается с первых тактов симфонии. Так, полифоническая фактура темы вступления в первой части, как было отмечено выше, насыщена контрастными элементами: восходящей хроматической линии 1-х, 2-х скрипок и виолончелей соответствует нисходящая направленность движения в партиях деревянных духовых и альтов. Усилению драматического напряжения способствует и равномерная пульсация восьмых улитавр, отдалённо напоминающая «мотив судьбы», о котором упоминалось выше (достаточно сравнить партии 1-х скрипок и флейты, альтов и виолончелей, тт. 1-3).

Образцы подголосочной полифонии встречаем в изложении основной темы второй части симфонии (*Andante sostenuto*) в виде вариантной дублировки мелодического рельефа первых скрипок остальными участниками струнной группы (тт. 1-6). Во втором предложении находим яркий пример простой имитации с незначительным варьированием тематического материала и ритма (тт. 13-17). Простая имитация довольно часто встречается в оркестровой ткани сочинения – достаточно вспомнить свободные короткие фразы-имитации печального соло гобоя (вступление I части, тт. 29-33), а также имитации, напоминающие «вздохи», служащие завершением побочной партии этой же части (тт. 148-154).

Наряду с простой, Брамс использует каноническую имитацию. Примером может служить проведение темы вступления в разработке I части, приходящее на вершину драматической кульминации и представляющее собой яркую каноническую секвенцию (см. партию струнных, тт. 321-327).

В энергичной, стремительной заключительной партии I части возникают элементы трёхголосного канона II разряда (так как сокращается расстояние между вступающими голосами), с ритмическим смещением акцентов, попадающих в каждом случае на разные доли такта (тт. 157-161). Данное каноническое образование развивается далее по законам контрастной полифонии. Проявляется это в разности ритмического рисунка голосов и общей направленности движения. Мелодическая линия заключительной партии, порученная первым и вторым скрипкам, является ярким образцом скрытого двухголосия: оставленный скачком тон «а» невольно удерживается слухом как длящийся, пока не появится отстоящий от него на секунду тон «б», в который первый «переливается» (тт. 161-163). Этот ход, в свою очередь, противостоит остальным струнным – в их партиях видим волнообразное движение: нисхождение к тону «ф» с последующим восхождением по звукам доминантового 5/6 аккорда ми-бемоль минора (тт. 161-165).

В первой симфонии И. Брамса находим черты одного из специфических видов композиторской техники средневекового многоголосия – приёма *stimmtausch*. От него, по мысли Ю. Евдокимовой, ведёт своё начало важнейший

вид полифонической техники – двойной и тройной контрапункты. Характерной особенностью этой техники варьирования является обмен тождественными мелодическими линиями между голосами. Напомним, что *stimmtausch* известен с конца XII в. как приём тембрового варьирования «одного и того же материала путём перестановки попевок (и более протяжённых фраз) из голоса в голос» [5, с. 49]. Ю. Евдокимова пишет: «отличительная черта перестановок в данном стиле – это полное тождество вертикального звучания первоначального и производного соединений, нулевые показатели двойного и тройного контрапунктов, то есть применение мелодий с сохранением их реальной высоты» [5, с. 49]. Местом прямого действия данного приёма стала основная тема третьей части: её изложение поручено кларнету, затем рельеф переходит в партию первых скрипок, высотно-тоновые изменения отсутствуют, но при этом происходит тембровое перекрашивание (тт. 1-10, 19-25). Данная тема является также ярким примером применения И. Брамсом техники полифонических преобразований: вторая фраза темы представляет собой обращение первой (тт. 1-9). Среди важных черт темы следует отметить ровность ритмики и самого мелодического рельефа, в котором отсутствуют яркие ходы и скачки. Плавность и диатоничность рожают ассоциации с мелодикой грегорианского хора, знаки которого многократно отмечались исследователями в связи с характером тематизма «Немецкого реквиема». Данный факт приводит к мысли, что «корни» полифонической техники композитора уходят в глубь веков, вплоть до Средневековья, являющегося отправной музыкально-духовной точкой в истории развития многоголосия. Каждый вид полифонии неразрывно связан с его историческими корнями и выступает «кодом» определённой эпохи в интертекстуальной ауре полифонического языка И. Брамса.

Опираясь на концепцию полифонии Ю. Евдокимовой, приходим к заключению, что Первая симфония И. Брамса, в основном, является носителем мелосной концепции полифонии. Об этом свидетельствует стремление композитора к тотальной тематизации оркестровой фактуры, максимально яркому выявлению свойств мелоса, а также особое внимание к технике вариантного обновления звучания при повторении (примером может служить репризное проведение основной темы второй части). Вместе с тем, черты комплементарно-контрапунктической концепции полифонии прослеживаются в обилии имитаций, канонических секвенций, применении техники полифонических преобразований.

Различные виды полифонии чередуются, переходят друг в друга и, наряду с другими средствами выразительности, способствуют развитию и становлению образной сферы духовной лирики как одной из ведущих в произведении.

В развитии тем первой части большое значение имеют приёмы имитационной и контрастной полифонии; в средних частях – полифоническое варьирование; в финале симфонии роль имитаций, приёмов подголосочной полифонии и полифонического варьирования возрастает.

Симфония Брамса *c-moll* является образцом высочайшего уровня владения оркестровым письмом, обогащённым и усложнённым полифонией. В сочетаниях голосов и их выразительных функциях развивается и лирическая сфера, возникают тончайшие градации и нюансы чувств, про которые «в эпоху “изобретения” имитации и сложного контрапункта нельзя было и мечтать» [14, с. 55].

Выводы. Проведённое исследование позволяет прийти к выводу, что духовная лирика и имитационно-полифоническая техника в творчестве И. Брамса неразрывно связаны. Полифоническое письмо И. Брамса интертекстуально по своей природе: техника композитора вбирает в себя предшествующую полифоническую практику вплоть до эпохи Средневековья, выступающего начальным пунктом духовно-религиозного опыта многоголосной музыки.

Исходной точкой развития духовной сферы в Первой симфонии И. Брамса является вступление первой части, а наиболее ярким её выражением становится кода финала симфонии, где звучит величественный хорал (тт. 407-413). В скрытом виде признаки духовной лирики ощущаются в интонационном строе всех ключевых тем симфонии благодаря приёмам музыкальной риторики.

Несмотря на то, что интерес к учению о музыкальной риторике в XIX в. практически угас [9, с. 189], музыкальный язык Первой симфонии И. Брамса принципиально риторичен. Этот вопрос требует специального изучения.

Музыковед Г. Полтавцева отмечает, что «слушательское понимание риторических (метафорических) эффектов не является произвольным» [9, с. 192]. Для того чтобы понять музыкальную метафору, «требуется особый модус “работы” со звучащим текстом», называемый «понимающим вслушиванием» [9, с. 192]. Именно такой подход представляется нам наиболее продуктивным при изучении духовной лирики в симфонии И. Брамса *c-moll*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гейрингер К. *Иоганнес Брамс [Текст]* / К. Гейрингер — М.: Музыка, 1965. — 431 с.
2. Грасбергер Ф. *Иоганнес Брамс [Текст]*: пер. с нем. / Ф. Грасбергер. — М.: Музыка, 1980. — 71 с.
3. Друскин М. *Иоганнес Брамс [Текст]* // Друскин М. *Избранное*. — М.: Музыка, 1981. — С. 71—165.
4. Евдокимова Ю. *Учебник полифонии [Текст]* / Ю. Евдокимова. — М.: Музыка, 2000. — Вып. 1. — 158 с.

5. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья. X—XIV века [Текст] / Ю. Евдокимова // История полифонии. — М. : Музыка, 1983. — Вып. 1. — 454 с.
6. Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой пол. XVIII вв. [Текст] / О. Захарова // Проблемы музыкальной науки : сб. науч. тр. — М. : Музыка, 1975. — Вып. 3. — 119 с.
7. Курт Э. Основы линейного контрпункта. Мелодическая полифония Баха [Текст] / Пер. с нем Э. Эвальд, ред. Б. Асафьева / Э. Курт. — М. : Госмузиздат, 1931. — 304 с.
8. Мазель Л. Строеие музыкальных приведений [Текст] : учебное пособие для муз. вузов / Л. Мазель. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1986. — 527 [1] с. : нот. ил.
9. Полтавцева Г. Методологические правила структурно-риторического анализа музыкального текста [Текст] / Г. Полтавцева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. — Вып. 15. — 284 с. — С. 189—194.
10. Протопопов В. Полифония [Текст] / В. Протопопов // Музыкальная энциклопедия. — М. : 1978. — Т. 4. — С. [Кол.] 344—364.
11. Решетников Л. Про гетерофоний і хоральний склади /до постановки питання / [Текст] / Л. Решетников // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов. — Харьков : ХДУМ им. И. П. Котляревского, 1995. — Вып. 2. — 61 с. — С. 42—46.
12. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.
13. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды [Текст] / И. Соллертинский. — Л. : Госмузиздат, 1956. — 362 с.
14. Тиц М. Про одну вкорінену недоцільність [Текст] / М Тиц // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1973. — Вып. 8. — 222 с. — С. 46—59.
15. Фраёнов В. Учебник полифонии [Текст] / В. Фраёнов. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 2000. — 207 с.
16. Царёва Е. Иоганнес Брамс [Текст] / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.
17. Червинська Н. Історичні стилі в романтичній фюзі І. Брамса / Н. Червинська // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали VI Всеукраїнської наук.-творч. конференції студентів та аспірантів, 15—17 бер. 2006 р. / Відп. ред. Г. Я. Ботунова. — Харків: ХДУМ, 2005. — С. 98—100.
18. Червинська Н. Поліфонія Брамса як музичний інтертекст: релігійно-догматична лірика [Текст] / Н. Червинська // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали VII Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп., 2007 р. / Відп. ред. І. С. Драч. — Харків : ХДУМ, 2005. — С. 50—51.
19. Червинская Н. Исторические «стилемы» в мотетах и духовных хорах И. Брамса [Текст] / Н. Червинская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. — Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вып. 21. — 268с. — С. 22—33.
20. Южак К. Программа курса Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: Две версии — две эпохи [Текст] / К. Южак. — СПб.: Издательство СПбГПУ. — 2003. — 175 с.

ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ РИТМИКИ ДРЕВНЕРУССКОЙ САКРАЛЬНОЙ МОНОДИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Розглядаються особливості ритмічної організації давньоруської сакральної монодії та шляхи їх дослідження в роботах російських та українських музикознавців.

Рассматриваются особенности ритмической организации древнерусской сакральной монодии и пути их исследования в работах российских и украинских музыковедов.

The author considers the features of the rhythmic structure of ancient Russian church monody, and studies their tracks in the investigations of Russian and Ukrainian musicologists.

Обращение музыковедения к историческим истокам древнерусской профессиональной музыки, а именно – к традиции знаменного пения и его композиционно-стилистическим особенностям – отражает осознание значения церковно-певческого искусства как духовно-цивилизационной основы развития православия и культуры восточнославянских государств, сложившихся на основе православия. Научный интерес медиевистов (как ученых, так и исполнителей) все чаще нацелен на наиболее ранние формы выявления специфических музыкальных закономерностей, связанных со становлением церковно-певческой традиции. Последняя рассматривается и как явление профессионального музыкального искусства, и как проявление сакрального мировосприятия своего времени, в основе своей сохранившегося до сегодняшнего дня.

Наш интерес к проблеме ритмики древнерусской монодии связан с изучением традиции фитного пения в Украине. На материале нотопетельных Ирмологионов конца XVI – XVIII вв. нами исследованы принципы фиксации фит [4] и проведена атрибуция фитных распевов Октоиха [5].

Фиты – одно из самых интересных и сложных явлений в богослужбной практике знаменного пения. Распевы фит от рядового изложения центонкомпозиции отличают собственные мелодические обороты и ритмические формулы. Анализ ритмики фит выявил более сложную ритмическую организацию, чем в попевах. Ритмоформулы попевок и фит представляют собой структурно целостные музыкально-интонационные обороты. В то же время упомянутые ритмоформулы являются не только структурными единицами песнопений, но и носителями интонационно-композиционной логики изложения гимнографических текстов.

Целью данной статьи является рассмотрение различных научных концепций, посвященных особенностям организации ритма сакральной монодии. В статье предлагается обзор основных работ о закономерностях временной организации мелодической линии в аспекте выявления тех свойств ритмики знаменного пения, которые сопряжены с принципами ритмического

движения в фитах. Заметим, что ни в одной из известных теорий ритмика фит, имеющая важное формообразующее значение, не становится объектом специального анализа.

Изучение ритмики фитных мелодий требует поиска и определения методики исследования. Анализ ритмической организации фит ставит перед исследователем ряд конкретных заданий. Во-первых, важно установить единицу измерения ритмического движения, выявить соотношение основы интонационного развертывания фит с наименьшей единицей вербально-музыкального движения. Во-вторых, следует выявить *функциональность* ритмики фит, ритмических опор распева, а также наметить пути формирования соответствующего понятийно-терминологического аппарата. И, наконец, необходимо определить принципы, которые помогут установить специфику и способ организации фитных распевов.

В работах ведущих медиевистов о ритмике знаменного пения текст, как правило, связывают с видом распева: силлабическим, невматическим или мелизматическим. На раннем этапе исторического становления знаменного распева характерным является силлабический тип ритмики (один слог соответствует одному звуку). Речитативно-псалмодический генезис монодии выявляет закономерности ритмической асимметрии и объясняет композиционные особенности ритма. В истории музыкальной культуры различают времяизмерительный (*квантитативный*) и акцентный (*квалитативный*) типы ритмических систем¹. «Различие между “измеряющей” и “взвешивающей” (или “времяизмеряющей” и “акцентной”) ритмикой четко выступает в противопоставлении античной и новоевропейских стиховых систем. В античной стиховой системе, метрической или *квантитативной* (количественной), размеры регулировали только распределение долгих и кратких слогов. Длительность краткого слога служила единицей измерения всех ритмических величин» [9, с. 25]. Эта мера по-гречески называлась *χρόνος μέτρος* («хронос протос» – «первичное время»), соответствуя латинскому термину «мор».

В церковно-монодическом пении (до формирования в XVII – XVIII вв. европейской тактометрической системы) доминирующим является времяизмерительный (*квантитативный*) ритм. *Квантитативный* ритм основан на измерении времени и представляет собой соотношение звуков разных длительностей. Долгота длительностей *квантитативной* ритмической системы имеет самостоятельное значение и не является выделением сильных долей (или ударных слогов). В *квантитативной* ритмике метр как система временных

¹ М. Харлап указывает на то, что представление о метре в современной науке связано с понятиями метра в стихосложении, сложившимися в период музыкально-поэтического единства. По мнению автора, метрика (как раздел теории музыки) возникла в Древней Греции и регулировала правила вписывания слов в музыкально-ритмические фигуры [8].

пропорций в значительной степени подчиняет себе ритм. Одной из особенностей квантитативной метрической системы является кратность временных единиц. Исследователи обращают внимание на то, что уже знаками невменной нотации различались более долгие и более короткие звуки. Так, в знаменной нотации единицей ритмического движения является стопица. Крюки указывали на более долгие звуки, чем стопицы. В. Холопова подчеркивает, что основой измерения ритмических величин знаменного пения является половинная длительность². В разных жанрах древнерусской богослужебной музыки квантитативная ритмика определяет особенности организации длительностей (в псалмодии, речитативном чтении, мелодическом изложении)³.

Квалитативный (акцентный) вид ритма предполагает чередование различного рода акцентов, таких, как метрический, высотный, фактурный и др. По мнению М. Г. Харлапа, смысл квалитативного (качественного) стихосложения состоит в том, что «правила здесь относятся не к времени как таковому, а к специфическим свойствам речевых звуков» [9, с. 27]. В отличие от квантитативной (временяющей) ритмики, где долгота звука имеет самостоятельное значение, в квалитативной (акцентной) ритмической системе долгота является средством подчеркивания ударения и связана со смысловым членением речи.

Согласно мнению исследователей богослужебного пения, одним из показателей специфики ритмического движения знаменного распева является музыкальная акцентность. Её подробно исследовал прот. И. Вознесенский в малом знаменном распеве. Ученый выделяет три элемента акцентности («ударности»): *усиление* голоса при произношении слога с ударением, *возвышение* тона и *протяжение* звука⁴. Они представлены как в простом виде, так и в двойном, тройном синтезе. Истоки высотного акцента связаны с

² «Половинная длительность, благодаря своей исключительной ритмоорганизующей роли в знаменных попевках, имеет тем самым и значение центральной временной меры, счетной опоры ритмической системы [10, с. 44].

³ В. Холопова отмечает, что в середине XIV в. митрополитом Алексием был осуществлен новый перевод библейских текстов Нового завета (Священного Писания). Эта версия церковнославянского текста содержала проставленные ударения. Акцентность нашла отражение в крюковых знаках. Ударным и безударным слогам соответствовали определенные знамена и попевки знаменной мелодии. Безударным слогам соответствовал знак стопицы [10].

⁴ «Те же элементы, то в совокупности, то в раздельности, мы находим и в звуках мелодии, выражающих сильное просодическое ударение текста. Звук, выражающий это ударение, соответственно мысли текста и желанию песнопевца, обыкновенно возвышается на одну или две ступени над прочими соседними его звуками и, сверх того, очень часто получает растяжение, выражаясь обыкновенно, белою, а иногда и целою нотою в их целом или же раздробленном виде. Иногда, наконец, он не возвышается и не получает растяжения, но, во всяком случае, при исполнении должен отличаться от других звуков усиленным при произношении его напором или ударом голоса» [2, с. 62].

литургическим чтением и повышением голоса к эмфатически⁵ важному слову. Эмфатический акцент (эмоционально-смысловое ударение) называется также ораторским.

Основой концепции ритмики знаменного пения В. Холоповой являются такие качества музыкального ритма гласовых попевок, как *мономерность*, *акцентность*, принцип *нерегулярности*. Автор рассматривает ритмику древнерусской монодии с точки зрения наиболее важных систем и принципов организации ритма европейской музыки и вводит новые теоретические понятия. В. Холопова обращает внимание на то, что квантитативность как целостная система организации поэтического ритма не составляет закономерности ритма знаменного распева. При этом одно из свойств времяизмерительной ритмической системы – точная кратность временных единиц – характерно для ритмики сакральной монодии разных жанров [10, с. 24].

Музыкальная *акцентность* (усиление, повышение и продление звука или акценты громкостный, высотный и долготный) является существенным показателем специфики ритмического движения в песнопениях. Высотный тип акцентности автор связывает с эмфатическим ударением и эмфатическим ритмом. В мелодике знаменного пения и гласовых попевах эмфатическими акцентами следует считать мелодические вершины протяженной длительности. Различают попевки ярко эмфатические (с сильными акцентами-вершинами) и эмфатически нейтральные (с невыделенными интонационными акцентами) [10, с. 28]. Эмфатические попевки включают звуки «е», «ѣ», «г», «а», «в» первой октавы. В развернутых попевках выявляются два-три эмфатических акцента. Единственным указанием на значимость ритмики фит является мнение В. Холоповой о том, что «эмфатическими акцентами организованы наиболее свободные, украшающие элементы знаменной мелодии – фитные распевы. По ритмике эта музыкальная “проза” свободнее, чем любая словесная проза» [10, с. 28]. В. Холопова обращает внимание на то, что долготный акцент со свободным распеванием ударного слога указывает на проявление сугубо музыкальных ритмовременных соотношений в мелодии песнопений и приводит к «расшатыванию» квантитативной времяизмерительности. Исследователь утверждает, что в знаменном пении этот тип акцентности «последователен и проявляет себя как на уровне попевок, так и на уровне целых произведений, обнаруживаясь в расстановке знамен и во включении фит» [10, с. 30].

⁵ Эмфаза (от греч. ἐμφασις – выразительность), выделение, подчеркивание в речи отдельных элементов и смысловых оттенков высказывания. Достигается различными средствами, но преимущественно акцентно-интонационными – повышением или понижением *интонации*, эмфатическим ударением и удлинением [1].

Однако, по нашему мнению, эмфатические акценты не являются основой ритмической организации мелодии фит. Включение фиты в текст песнопения останавливает изложение словесного текста, и его структурные особенности не влияют на ритмическую организацию распева. Кроме того, сомнение вызывает утверждение В. Холоповой о том, что долготный акцент со свободным распеванием ударного слога выявляется на уровне центонкомпозиции «во включении фит».

И. Лозовая в своем исследовании также отмечает, что для ритмики знаменного распева характерно сочетание признаков *регулярности* (бинарная пропорция длительностей звуков) и *нерегулярности* (ритмическая асимметрия) при доминирующем значении последней. Нерегулярность ритмики объясняется отсутствием повторения ритмических формул, при этом размеренность пульсации и ритмическая единица отсчета вполне ощутимы. Мера счета соответствует половинной длительности, допускающей её бинарное дробление. Автор констатирует, что ритмика мелодии знаменного распева является *свободной*. По мнению ученого, переменность количества ритмических единиц в мелодической строке не закреплена в виде системы, повторяющейся в структуре песнопения. Исследователь подчеркивает важность приема *ритмического варьирования* мелодического оборота при неизменности его интонационной линии. Такие элементы ритма, как бинарное деление основной ритмической единицы и ритмическое варьирование одного и того же мелодического оборота являются общей основой знаменного пения и русской народной песни.

Теория ритмической организации монодии А. Цалай-Якименко основана на выявлении временных пропорций на уровне синтаксического строения мелодий [11]. Времяизмерительная ритмика понимается автором как «времяизмерительная метрика». Напевы украинских и белорусских певческих сборников – Ирмологионов – на всех уровнях формы (стиховых строк, двустий, строф) организованы, по её выражению, посредством «метр-стопы» – наименьшего синкретического элемента ирмологического стиха на основе словесной и музыкально-ритмической составляющей. Исследователь подчеркивает, что мелодический стих Ирмологiona возникает при соединении «метр-стоп». Ритмо-стопы, состоящие из чередования коротких и долгих долей, группируются в «метр-позы». Разное сочетание «метр-поз» образует ряд типовых моделей музыкально-стиховых строк. Песнопение Ирмологiona рассматривается автором как специфичный аналог силлабического стиха. Ирмологонный напев, по определению автора, – это музыкально-словесное стихосложение, в котором метризация охватывает только музыкальный ряд, но не касается словесного текста (за некоторыми исключениями). Доминантной сферой здесь является музыкальная метрика. Напев, как синкретический

музыкально-словесный стих, имеет типологическое родство с народнопесенным и книжным стихосложением. Для этих систем характерны общие элементы стиховых структур – стопы, стиховые строки, строфы и метрические модели-клише. Общим принципом организации метрических систем в монодии является количественная метрика, релятивизм, модальность. В песнопениях Ирмологияна размер метра измеряется количеством ритмических единиц, а строение метров в них аналогично силлабическим размерам. Автор, на основе соотношения слогов текста и длительностей нот, определяет следующие типы музыкально-текстовой фактуры: силлабическая, мелизматическая, смешанная и распевная. По мнению А. Цалай-Якименко, в «вокализах» – так называет автор распевы фит – выявляется распевный тип фактуры, а мелодия «вокализов» разворачивается по своим музыкальным законам.

Методика анализа ирмологического напева, предложенная А. Цалай-Якименко, очевидно, не может быть применима к исследованию ритмической организации фитных распевов. Отсутствие вербального ряда во время развертывания фитной мелодии не позволяет разделить мелизматическое построение на сегменты, а деление фитного распева по опорным тонам дает несоразмерные стопы.

Согласно концепции Е. Шевчук, в знаменных песнопениях следует различать такие типы количественного ритма, как мерно-хронный (монокхронный и полихронный) и дольный. Вид ритмической организации монодии определяется мерой отсчета вербально-музыкального времени. Соотношение длительностей в *мерно-хронном* ритме организовано на основе неделимой словесно-музыкальной единицы – силлабохроны (в нотолинейной записи киевской нотацией 17 в. – четверть⁶). Исследователь констатирует, что при мерно-хронном ритме в опорных тонах мелодии четверть могла удлиняться, но в неопорных – на слоги-восьмушки не делилась. «Появление восьмушек означает только внутрислоговую мелодико-ритмическую диминуцию»; в монодии «восьмая не перебирает <...> функцию слогоноты – функцию единицы вербально-музыкального времени» [12, с. 36]. Чаще всего *мерно-хронный* ритм обнаруживается в силлабическом пении (или силлабическом с вкраплениями невматики) и является характерным для наиболее ранних форм богослужебного пения: псалмов, молитв, гимнов-тропарей, некоторых ирмосов и стихир подобных.

Монокхронный ритм – частный случай *мерно-хронного* – характеризуется равнодлительностью слогов. Чаще всего этот тип ритма встречается в псалмодической речитации. Автор отмечает, что *монокхронность* здесь часто объединяется с *моно-тонностью* (использование одного тона, доминирующего

⁶ В ранней знаменной нотации четвертная длительность соответствует «столице», а в поздней российской (2-й половины 17 в.) – «столице с отсекой».

в речитации). В распевах стиховых строк монохронный ритм в самостоятельной форме не встречается, а организует лишь фрагментарные включения. Основой ритмического движения таких сегментов являются силлабохроны, записанные четвертными (реже половинными).

Оригинальный рисунок *полихронного* ритма, чаще формульного, представляет чередование разных длительностей и встречается в большинстве силлабических мелодий. Комбинации из двух-трех ритмических единиц (четвертной, половинной, целой, иногда, в конце строк, бревиса) организуют простые и сложные, чаще асимметричные, рисунки в пределах синтаксически четко определяемых структурных сегментов – силлабических строк и составляющих их колонов (полустрок).

Основой продвижения времени в *дольном* (времяизмерительном) ритме становится делимая «доля» (к этому типу ритма относится описываемая В. Холоповой «мономерность» знаменного пения). Е. Шевчук поясняет: «Мерность как таковая – это ощутимая расчлененность музыкального движения на одинаковые пульсирующие единицы – согласно нашей дефиниции, это доли» [12, с. 37]. В отличие от хронных типов ритма, основой конструкции которых является четвертная, организация движения времени *дольного* ритма осуществляется половинной длительностью. Отличительным свойством *дольного* ритма, по мнению автора, следует считать возможность диминуции половинной на меньшие части (четвертные и восьмые). Это и позволяет определить половинную как долю, состоящую из двух меньших ритмических величин – четвертных.

По нашему мнению, важным для понимания принципов ритмической организации как знаменного пения, так и фитных распевов является тезис о специфике систем ритма в передаче пятилинейной нотацией. По мнению исследователя, в ноталинейной фиксации следует различать две системы ритмических единиц. Первая – *набор длительностей ритма* (европейский – от восьмых до бревисов, лонг, максим), определяющий соотношение продолжительности звуков. Вторая – *система единиц ритма* для отсчета музыкального времени в песнопениях. Следовательно, четверть, половинная и пара половинных являются *мерами времени* в разных типах ритмической организации знаменной монодии. Так, неделимая силлабохрона (в ноталинейной записи – четверть) определяет основу продвижения времени в мерно-хронном ритме монодии (монохронного и полихронного). Половинная длительность, в качестве делимой доли, является основой ритмического движения *дольного* ритма. «Хронный» и «дольный» типы ритмической организации знаменного распева обнаруживают историко-типологические аналогии в народном вербально-музыкальном творчестве.

В исследовании Е. Мурзиной проблема *меры отсчета времени* организации словесно-музыкального текста народной песни рассмотрена сквозь призму темпорального универсума. По мнению автора, категория темпоральности интенсифицирует не столько проблему ритмической организации структур, сколько тему *длительности протекания и интенсивности проживания* во времени музыкального текста [7, с. 33]. Такой подход позволяет оценить закономерности организации времени интонационного развертывания «изнутри». На основе анализа текстов украинской песенной культуры устной традиции Е. Мурзина определяет четыре модели меры безакцентной организации ритма:

1. принцип метрической (дольной) организации;
2. количественный принцип;
3. смешанная мера – переход от количественной к метрической модели (чаще) и наоборот;
4. иррациональность – отсутствие мерной единицы или временное ее «выключение» – «отключенный хронометр».

Метрический и количественный типы организации репрезентируют принцип регулярности, а модели смешанной меры и «иррациональности» – ослабление этого принципа. Основой меры ритма в *дольном* типе организации является четвертная длительность. В *количественной* системе единица ритмического движения равна неделимой длительности короткого слога – восьмой, аналогом которой выступает хронос протос или мора. *Смешанный* тип объединяет количественную и дольную системы организации ритма. Сочетание признаков двух систем, по мнению автора, часто выявляет движение времени от количественного к дольному типу организации словесно-музыкального текста. Согласно теории Е. Мурзиной, «иррациональный сбой» (невозможность определить меру продвижения времени в пении речитативно-декламационного типа) выявляется прежде всего в дольной модели безакцентной организации ритма.

Выводы. Среди рассмотренных концепций организации ритмики знаменного пения следует различать два основных подхода к характеристике данных закономерностей. Первый связан с опорой на внемusical фактор – текст, слово – и экстраполицией действия присущей ему логики на логику музыкальную, интонационную и ритмическую во всех сегментах песнопения – и там, где слово присутствует, и там, где его нет (в частности, в фитах). Эта позиция представлена в исследованиях прот. И. Вознесенского, В. Холоповой, А. Цалай-Якименко; с некоторыми оговорками здесь можно назвать работу М. Харлапа. Другой подход сопряжен с большей опорой на музыкальную специфику организации знаменного распева, с привлечением примеров из народно-песенного творчества, что свидетельствует об универсальной

природе основных музыкальных законов. Здесь следует назвать исследования И. Лозовой, Е. Шевчук и Е. Мурзиной.

Учитывая функциональные и структурные особенности фит, при анализе фитного пения, на наш взгляд, следует придерживаться последнего из упомянутых подходов, поскольку фиты не связаны непосредственно со словесным текстом, и действие принципов внутренней музыкальной логики выражено в них достаточно ярко. Вербально-музыкальные и собственно музыкальные закономерности в разных сегментах сакральной монодии отличаются функциональной переменностью, что, по нашему мнению, и должно служить основой формирования методики анализа гимнографических текстов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виноградов В. А. Эмфаза [Текст] / В. А. Виноградов // Большая Советская Энциклопедия : в 30-ти тт. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — Т. 30. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — С. 172.
2. Вознесенский И. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение) [Текст] / Протоиерей Иоанн Вознесенский // Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. — Киев, 1888. — Т. 1. — 146 с.
3. Вознесенский И. Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII—XVIII веков. Состав, свойства и достоинство напевов, помещенных в юго-западных ирмологах [Текст] / Протоиерей Иоанн Вознесенский. — М., 1898. — 70 с.
4. Зінченко В. О. Принципи фіксації фітних розспівів в українських нотолінійних ірмоліах кінця XVI—XVIII століть [Текст] / Вікторія Зінченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Вип. 41. — С. 136—150. — (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»: кн. 2).
5. Зінченко В. О. Розспіви фіт Октоїха кінця XVI—XVIII століть у богородичних, ірмосах та степенних [Текст] / Вікторія Зінченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячених ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. — С. 143—153.
6. Лозовая И. Е. Знаменный распев и русская народная песня (О самобытных чертах столпового знаменного распева) [Текст] / И. Е. Лозовая // Русская хоровая музыка 16—18 веков / ГМПИ. — М., 1986. — С. 26—45.
7. Мурзина О. І. Темпоральність: упорядкування та проживання часу в українській пісенній культурі усної традиції [Текст] / О. І. Мурзина // Метроритм — 1. Колективна монографія / Під ред. І. М. Юдіна; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2002. — С. 31—35.
8. Харлап М. Г. Метр [Текст] / М. Г. Харлап // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Стлб. 567—573.
9. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции [Текст] / М. Г. Харлап. — М. : Музыка, 1986. — 104 с.

10. Холопова В. Русская музыкальная ритмика [Текст] / В. Н. Холопова — М. : Советский композитор, 1983. — 281 с.
11. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття [Текст] / Олександра Цалай-Якименко. — Київ; Львів; Полтава: [б. и.], 2002. — 490 с. (Українознавча бібліотека НТШ. Число 16).
12. Шевчук Ол. Ю. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. [Текст] / Ол. Ю. Шевчук // Метроритм – 1. Колективна монографія / [Під ред. І. М. Юдіна]; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2002. — С. 35—40, дод. 146—148.

УДК 783.6:398.1

Игорь Сахно

ТРАДИЦИЯ И ОБЫЧАЙ В БОГОСЛУЖЕБНОМ ПЕНИИ

Спроба диференціювати поняття церковних традицій (зокрема, співочих) та звичаю.
 Попытка дифференцировать понятия церковных (в частности, певческих) традиции и обычая.
 An attempt to build up the concepts of the church tradition and the custom, especially in singing.

Уклад церковной жизни и богослужение сформировали несколько практических понятий, обозначающих разную степень принадлежности предмета Священному Церковному Преданию. Предание необходимо разуметь не только как основу вероучения Православной Церкви, но и как максимально проверенный временем, историей и преподобническим подвигом вселенский православный опыт богообщения и богопознания. Не все из таких понятий имеют чёткое определение в науке (в частности, и церковной).

Целью статьи является исследование возможности научного употребления понятий, обозначающих степень принадлежности (приближённости, либо удалённости) какого-то элемента богослужения (заведённого порядка, стиля изложения и пр.) Церковному Преданию, и привлечение внимания музыкально-исторической науки (так же как и церковного сообщества) к угасанию важных составляющих древнейшей традиции церковной музыкальной культуры.

Границы между понятиями Канон – Традиция – Обычай, о которых пойдёт речь, не всегда резко очерчены. В литературе, в частности, святоотеческой, понятия «канон», «традиция» и «обычай» используются в разных контекстах и смыслах, смещаются и переплетаются. Первое из них – канон – всегда отождествляется с чем-то проверенным, устоявшимся и утверждённым церковью документально.

Каноном (в широком смысле слова) называются все постановления церкви, как относящиеся к вероучению, так и касающиеся устройства церкви, её учреждений, дисциплины и религиозной жизни церковного общества,

а иногда и творения отдельных отцов церкви. После того, как церковь стала излагать своё вероучение в общецерковных символах, слово «канон» получило более специальное значение – постановление вселенского собора, относящееся к устройству церкви, её управлению, учреждениям, дисциплине и жизни. В этом значении слово «канон» окончательно узаконено 1-м и 2-м правилами Трулльского собора. Поэтому в сборниках церковных канонов хотя и находятся и символы, и догматы, но лишь настолько, насколько они входят в состав определений соборов [9, с. 673]. Таким образом, в понятие «канон» входит всякое проявление церковной жизни, документально утверждённое авторитетом вселенского и других соборов. Таковым является содержание книг Священного Писания и Книги Правил. Всё, что подходит под определение канона, зафиксировано в документах предания как догмат¹. Например, исхождение Св. Духа от Отца отражено в Символе Веры, сформированном в результате деятельности двух вселенских соборов², а также в Евангелии³. Канонические тексты и книги Священного Писания вследствие тщательного специального исследования признаны таковыми и утверждены поместными соборами: Лаодикийским (не полностью), Гиппонским, Карфагенским и Римским (IV—V вв.). Утверждённый сборник Библии также называется канонем.

Между тем, канон лишь указывает допустимые границы в разных областях церковной жизни и богослужения, оставляя определённую свободу практике. Есть вещи, и вовсе не ограниченные канонем, поскольку они либо не связаны напрямую с вероучительными догматами, либо в церковной практике ещё не возникало связанной с ними проблемы, для разрешения которой потребовалось бы возвести их в ранг канона. Например, с первых веков христианства, опираясь на соответствующие свидетельства Предания и Св. Писания, церковь широко употребляет изображения Спасителя, Его Пресвятой Матери, св. Ангелов, Апостолов и Мучеников. У первых христиан не было сомнения в том, что Образ способствует углублённой молитве и возведению ума к Первообразу. Ко времени Иоанна Дамаскина всё чаще начинают раздаваться голоса, подвергающие сомнению правомочность изображений в храме. Поскольку эти голоса в основном исходили от властей имущих, вскоре началось гонение на христиан, почитавших священные изображения. Верная Преданию и гонимая в то время церковь созвала по этому поводу Собор (Никейский 783—787 гг.), осудила иконоборчество как ересь и

¹ Догматы (греч. δoγματiζω – постановлять, утверждать; δoγμα – обязательное положение) – основные принципы вероучения, признаваемые в качестве непререкаемых, вечных и истинных Божественных установлений, обязательных для Церкви и всех верующих.

² Никейского (325 г.) и Константинопольского (381 г.) [2].

³ Иоанн: 15: 26.

оградила себя от иконоборцев канонем иконопочитания. С тех пор священное церковное изображение – один из догматов православной церкви.

Однако последний Вселенский⁴ Собор, установивший догмат иконопочитания, обошёл стороной образ написания, которым должны были исполняться изображения (т. е. стиль). Проблема стиля иконы в православной церкви возникла спустя десять веков после вышеупомянутых событий. Можно допустить, что стиль написания иконы второстепенен относительно факта признания иконы как душеспасительного догмата, но если бы святые отцы Седьмого Вселенского Собора провидели, по какому пути пойдёт храмовая живопись в русской (да и греческой) церкви в XVIII – XX вв., то непременно затронули бы и вопрос стиля. Если проблема стиля (или другая проблема, подобная ей по значению) в своё время приобретёт остроту, её можно будет преодолеть решением уже не вселенского, а поместного собора.

Упомянутая в Евангелии заповедь Евхаристии завещана Спасителем на все времена. Сам факт Евхаристии также является канонем. Тем не менее, форма её совершения в разное время и разных поместных церквях могла отличаться и дополняться. В этом усматривается практическая свобода, которую допускает канон. Евхаристия является кульминационным моментом основного богослужения суточного круга – Литургии. В первые века христианства в соседних областях могла совершаться своя традиционная литургия. В наше время церковная археология насчитывает более ста разных текстов литургии, т. е., ста разных традиций совершения Евхаристии. Составление новых текстов литургии не прекращалось и позже. В наши дни русская, греческая, грузинская и другие православные церкви используют в основном четыре авторские литургии⁵. Тексты, предваряющие и заключающие Евхаристию – богатейший цветник вдохновенной богословской поэзии Ветхого и Нового Заветов и христианского гимнотворчества. Таким образом, литургия состоит из канонического каркаса (Евхаристия, ветхо- и новозаветные тексты) и «заполняющей материи» – традиции (христианские гимны – сочинения святых песнотворцев, а также их веками сформированные мелодии, интонации речитации при чтении, экфонетические знаки, невменная нотопись и т. д.). Некоторые песнопения в «заполняющей» традиции настолько давно и крепко вошли в богослужение, что могли бы сравняться по важности и месту с каноническим каркасом. Например, песнь Единородный Сыне, сочинённая императором Юстинианом, неизменно воспевается на литургии с VI–VII в. Херувимская песнь введена в службу также с VI в. блаженным патриархом Иоанном Схоластиком. Уже много веков восточные (православные) христиане не мыслят литургию без этих песнопений. Более того, в

⁴ Т. е., такой, в котором участвуют представители по возможности всех поместных церквей.

⁵ Свв. ап. Иакова, Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Двоеслова.

кульминационном евхаристическом каноне тесно переплетены как канонические, так и традиционные тексты, по своему значению и смыслу равные каноническим. Это как раз одно из мест в службах суточного круга, где граница между Каноном и Традицией размыта.

Всё то, что не вмещает канон, но что по своему значению в церковной жизни может быть приближено к нему и названо каноническим условно, предлагаем именовать Традицией. **В понятие Традиции могут входить проявления и предметы церковной жизни, наделённые высоким авторитетом, рождённые и испытанные богослужением и преподобническим подвигом, освящённые древностью, утверждённые в молитве, но не имеющие догматического обоснования.** Хотя традиция по отношению к канону занимает более низкую ступень, она всегда является неотъемлемой частью вселенского православного, благодатно освящённого опыта – Предания.

Традиция в необходимом нам смысле слова обязательно должна подтверждаться исторически, документально и практически. Определение времени и места создания икон, невменных певческих рукописей, благодаря чему прослеживается родство и изменение распева во временном и географическом аспектах, сравнительный анализ исполнений живых носителей певческой традиции на большом географическом пространстве – необходимые условия для признания явления традицией.

Впрочем, в понимании традиции, как и канона, допустим определённый смысловой диапазон. Богослужбное пение, к примеру, часто упоминается не только в канонической Книге правил [1], но и в самом Священном Писании. Тем не менее, сам по себе предмет пения не является догматом, что даже позволяло древнейшим египетским отшельникам совершенно отказываться от «услаждения ихосами» (гласами). Таким образом, *сам факт пения на службе является условно(!) каноническим, а именно – традицией в широком смысле слова.* Поскольку же пение со времён египетских старцев изменилось до неузнаваемости, превратившись к XI в. в особый самостоятельный язык молитвы и образ аскетического служения (всенощные бдения, продлённые благодаря пению до 14 – 17 часов и т. д.), постольку необходимо изменение и канонического взгляда на богослужбное пение.

В своём развитии мелодический язык богослужения достиг уровня иконы (икона – богословие в краске, пение – богословие в звуке). Мелодия – тот же образ. Образ невидимый, созерцаемый не оком и не умом, как икона и церковная поэзия, а через слух направленный прямо в сердце. Именно по этой причине интонации тончайшего из языков молитвы – мелодического – рождаются и оттачиваются на протяжении всей истории пения лучшими её представителями, прославившимися не только и не столько в мелургическом творчестве, сколько в преподобническом подвиге. Во время певческой

молитвы, апеллирующей, минуя ум, прямо к сердцу (такова природа музыки вообще), наиболее важным моментом является восприятие интонации подвига чистой молитвы опытных преподобных. В противном случае существует опасность во время молитвы впустить, минуя ум, прямо в сердце несовершенные интонации человеческих страстей (гордости, блуда и т. д.), что неизбежно приводит к духовному заблуждению – прелести. Стало быть, богослужебный мелодический язык, вобравший молитвенный подвиг поколений святых мужей и жён, в полном праве именоваться традицией, но уже в более узком понимании, чем вообще пение в церкви.

По вполне понятным причинам и выше изложенным признакам к традиции можно отнести византийский и древнерусский стиль написания иконы. Стиль изложения богослужебных песней с преобладанием мелодического начала над гармоническим также относится к древнейшей и благословенной традиции как христианского востока, так и запада. Ей же (традиции) принадлежат и распевы. Традиционным является и их разграничение в православной церковно-певческой практике: *Столповой* (т. е. основной) *роспев*, *Демество* и *Путь*, первый из которых, исходя не только из названия, можно именовать условно каноническим, или уставным. Все они записываются знаками, (т. е., «знаменами»), отчего могут называться ещё «знаменными». Впрочем, это наименование со временем было присвоено одному лишь столповому роспеву. Также к традиции, по значимости максимально приближённой к канону, относится и сам богослужебный устав.

Таким образом, традиция, хотя и не имеет прямой принадлежности догматическим нормам, без которых, по церковному установлению, немислимо спасение, несомненно, ведёт ко спасению, оказывая благотворное влияние своей богословской глубиной, молитвенной сосредоточенностью и богатым, высокохудожественным раскрытием догматического смысла вероучения. Традиция не отвлечена от Канона и службы, не индифферентна по отношению к главной идее христианства, но, напротив, является активным двигателем её осуществления.

К какому же понятию отнести введённый в нашу церковь три века назад новый стиль храмовых изображений и образ пения, порождённые исключительно вторжением чуждых православию культур, не имеющих с исконными распевом и иконой ничего общего? Историческая седина этого явления побуждает назвать его традицией. Но будет ли это корректно по отношению к тем требованиям, которые выдвигает Предание к такому явлению, как традиция? Достаточно поверхностного исторического взгляда и сравнительного анализа документов, чтобы убедиться, что между иконой и картиной на библейский или житийный сюжет, как и между распевом и хоровым концертом, напрочь отсутствует какая-либо преемственная связь. Распев никогда не

эволюционировал в партес и икона в картину (как убеждали некоторые сторонники нового стиля). Новый стиль посредством политических манипуляций на государственном уровне⁶ вошёл в наше богослужение революционным способом, мгновенно парализовав исконно церковные формы искусства. Поскольку имела место революция (подразумевающая коренные изменения смысла предмета), постольку «новый стиль» уже не может называться традицией, несмотря на возраст.

Светские творцы и составители нового стиля как в пении, так и в изобразительном искусстве сменили преподобных. Каждый уважающий себя композитор получал замечательную возможность самовыразиться на «невозделанной» ниве богослужебных текстов. Канонические тексты подвергались перекраиванию (перестановка и многократное повторение слов, смешение смысловых акцентов, несоответствие музыкального материала смыслу и слогу текста и т. д.). При анализе некоторых произведений вызывает недоумение тот факт, что даже композиторы, назначенные тогдашним духовным начальством блюсти дело церковно-хорового искусства, порой не понимали смысла текста, на который писали свои сочинения. Иногда создаётся впечатление, что некий невидимый враг, используя беспечность композитора, нарочно водил его рукой, чтобы получилась нелепость, или кощунство. Например:

Дониконианский текст: *...не повем бо врагом Твоим тайны твоя...*

Новый текст: *...не бо врагом Твоим тайну повем...*

Ритмическое решение этого текста в сочинении одного из композиторов:



не бо вра - гом тво - им тай - ну по - вем

На слух это воспринимается не иначе, как: «Небо! Врагом твоим тайну повем...».

Другое часто встречающееся ритмическое решение у церковных композиторов:



Го - спо - дне есть спа - се - ни - е

Слышится: «Господь не есть спасение» (!)

Подобных казусов немало и в пореформенных церковнославянских переводах.

Уровень богослужебного пения с духовного переместился на порядок ниже и стал душевным. Ряд произведений нового периода в своих приёмах

⁶ Церковь, как известно, была в союзе с государством и даже на долгое время в церковных вопросах попала к нему в подчинение.

напоминают салонный романс, оперу Верди, военный марш, а иногда всё это в одном песнопении.

Правды ради надо отметить, что и среди композиторов всё же нашлись ревнители старины, которые на рубеже XIX—XX вв. создали новую композиторскую школу. Они вслушивались в родные интонации распева и, облекая их в новые гармонии, создали прекрасный, богатый музыкально-хоровой стиль, олицетворивший Синодальную школу церковных композиторов (в отличие от Петербургской школы). Тем не менее, дело богослужебного пения не поднялось больше с душевного уровня на духовный и по сей день. В частности, именно по этой причине даже лучшее композиторское творчество не может считаться богослужебной традицией.

Такие явления, как новый (XVIII – XX вв.)⁷ стиль церковного искусства, должны занять вполне конкретную понятийную нишу в церковной жизни. Предлагаем наименовать их Обычаем. Лёгкий нарицательный оттенок в этом слове не случаен. Ведь к обычаям должно отнести не только укоренившиеся проявления личного взгляда на церковную жизнь (такие, как стиль в богослужебном искусстве), но и сопутствующие всей церковной истории крайне негативные явления оязычивания христианства (обезличивание отношений с Богом, желание манипулировать Благодатью, разного рода языческие обряды, приспособленные к христианским праздникам и т. д.).

В понятие «обычай» можно включить и некоторые действия, к которым церковь изначально не относилась отрицательно, но которые не имеют столь важного значения, как традиция. Эти действия могут быть присущи определённой этнической группе или даже отдельной группе общин. Например, на Пасху у нас на Руси пекут куличи и обмениваются ими. Разговение (т. е., прекращение поста) после пасхальной службы начинается у нас именно с поедания кулича и пасхального яйца. Кулич считается в народе символической пасхальной трапезой, отчего он имеет ещё название «пасочка». Авторитет этого обычая настолько велик, что он в своё время повлёк за собой антипасхальный, вредный обычай непричащения на Пасху. Некоторыми малообразованными прихожанами поедание кулича и считается присоединением к пасхальному торжеству, причастности к Пасхе. В то время как Традиция и Предание указывают на Святое Тело Христово, как единственное средство причастия торжеству Воскресения Христова – Новой Пасхе. Удивительно, но факт, что в Греции символической пасхальной трапезой в народе считается не кулич, а запеченный ягнёнок (что имеет параллель в Ветхом Завете, в прообразе Христовой Пасхи – Пасхе ветхозаветной, в исхождении Израиля из египетского плена).

⁷ Первая дата соответствует повсеместному распространению нового стиля церковного искусства.

В сравнении с Традицией, активность обычая, сопряжённого с богослужением, по своему значению крайне мала. По отношению к идеям христианства обычай, как правило, индифферентен, а зачастую – вреден. К примеру, взять одно из песнопений литургии. В заключительной части службы в момент причащения священнослужителей в алтаре, а также во время последующего причащения мирян Устав даёт указание петь Причастен. Причастен – протяжённое, мелизматически насыщенное песнопение. Текст Причастна представляет собой, за редким исключением, одну фразу из Священного Писания, а именно – книги Псалмов Давидовых. Эта фраза своим пророческим смыслом должна соответствовать сути праздника⁸. Исключение составляют три Причастна, текст которых не взят из псалтири. Это Причастен Великого Четверга (день причащения апостолов на Тайной Вечери). В этот день, единственный раз в году, дабы усилить воспоминание о данном событии, вместо Причастна исполняется необычно длинное для Причастна песнопение, заменяющее в этот день и Херувимскую песнь, и постпричастный благодарственный гимн «Да исполнятся уста наша...». Песнопение это – «Вечери Твоя тайная днесь, Сыне Божий, причастника мя прими; не бо врагом Твоим тайну повем, ни лобзания Ти дам, яко Иуда, но яко разбойник исповедаю Тя: помяни мя, Господи, во Царствии Твоем» [3, с. 278] – гимнического происхождения и представляет собой молитву-прошение ко Господу о достойном причащении Святых Таин. В праздник Преполовления Пятидесятницы для Причастна устав выбрал текст из Нового Завета: «Ядый Мою Плоть и пийй Мою Кровь; во мне пребывает и Аз в нем – рече Господь» [4, с. 249].

⁸ Например:

Причастен Воздвижению (по сути, Знамению Креста): Знаменася на нас свет лица твоего, Господи (Все причастны заключает: Аллилуиа).

Рождеству Христову: Избавление посла Господь людям своим.

Богоявлению (Крещению): Явися благодать Божия спасительная всем человеком.

Лазаревой Субботы: Из уст младенец и с сущих совершил еси хвалу.

Входу Господню в Иерусалим: Благословен грядый во имя Господне (Бог Господь и явися нам).

Великой Субботы (положение во гроб): Воста, яко спя Господь и воскрес спасая нас.

Благовещению: Избра Господь Сиона и изволи его в жилище себе.

Вознесению: Взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне.

Пятидесятницы: Дух Твой благий наставит мя на землю праву.

Преображению: Во свете лица твоего, Господи, пойдемъ и о имени Твоемъ возрадуемся во веки.

Почти всем богородичным праздникам: Чашу спасения прииму и имя Господне призову.

Ангелам: Творяй ангелы Своя духи и слуги своя пламень огненный.

Апостолам: Во всю землю изыде вешание их и в концы вселенныя глаголы их.

Другим святым: Радуйтесь правнени о Господе, (правымъ подобает похвала).

Одному святому: В память вечную будетъ праведникъ, (от слуха зла не убоятся).

За упокой: Блажени, яже избрал и приял еси, Господи (и память их в род и род). [3].

В некоторых православных традициях взятое в скобки не поётся.

Но даже среди этих исключений особняком стоит самый необычный в своём значении и происхождении Причастен Пасхи. Устав предусматривает пение этого Причастана не только в сам праздник Воскресения Христова, но и во всю последующую неделю ежедневно, а также во все воскресенья в течение последующих сорока дней. Возможно, этот Причастен имеет древнее происхождение, уходя корнями в последние века гонений на христиан. По более поздней аналогии жизни тайных христиан в условиях османской империи можно предположить, что во все времена верующие считали своим долгом соединиться с Господом в Таинстве Евхаристии, прежде всего, именно в праздник, воспоминающий главное евангельское событие, являющее победу над смертью, — в Светлое Христово Воскресение. Недаром праздник Новой Пасхи стоит особняком и по традиции не входит в состав двенадцати великих годовичных праздников, за что и назван Праздником праздников. И тем сильнее звучит в эти дни церковный призыв, приглашающий христианский люд к причастию.

В историческом предании есть свидетельства, что только на Пасху, после ночной службы, священник носил Святые Дары даже тем, кто по болезни или другим причинам не смог посетить храм в эту спасительную ночь, чтобы никто не остался непричащённым славному Христову Воскресению⁹. Именно необходимость охватить причащением всех христиан и вызвала к жизни этот замечательный Причастен. Текст его не взят из псалтири и не является повторением какого-нибудь литургического песнопения; не цитирует он и новозаветных слов. Для особого праздника Предание оставило нам, хотя и краткий, но качественно новый гимнический призыв: *Тело Христово примите, источника безсмертнаго вкусите* [4, с. 244].

Именно ради Пасхи впервые в Причастен вводится имя Христа и в кратчайший текстовый объём вкладываются главные идеи христианства — жертва любви и бессмертие. Указано и необходимое действие для восхождения в бессмертие — «вкусите» — в параллель с пророческим у Давида: «Вкусите и видите, яко благ Господь» (Причастен литургии Преждеосвященных Даров). У превосходящего все другие, особенного праздника — особый, превосходящий все остальные, Причастен. Для службы в воспоминание Пасхи Христовой еженедельно (малая Пасха — воскресенье) текст Причастана традиционно был взят из книги псалмов: «Хвалите Господа с небес (хвалите Его в вышних)» [4, с. 262—278; 3, с. 52]. Это и естественно. Хотя воскресный день и самый торжественный среди дней недели, но всё же самобытность и первенство торжества он уступает Пасхе Великой. Более того, если с воскресеньем

⁹ Справка устава: Яко сицевый мясь и набелу принося не есть Пасха, ни же агнецъ. Пасха бо сам Христос есть... на олтаре в Безкровной жертве в Пречистыхъ Тайнахъ... и тому достойно причащающиеся истинную ядят Пасху [5, лист 464, оборот].

совпадает господский праздник из числа Двенадесятых (скажем, Рождество, Воздвижение или Преображение), устав ради этого праздника отменяет воскресные чтения и песнопения Октоиха. Малая Пасха полностью уступает место воспоминанию о других вехах земной жизни Спасителя.

Однако в установившуюся и вполне оправданную традицию вмешивается Обычай. Нет возможности сейчас исследовать предпосылки его появления, но факт тот, что в день малой Пасхи, равно, как и во все Двенадесятые, Великие¹⁰ и малые праздники (кроме Великого Четверга) во время причащения мирян начал петься Причастен Пасхи Великой – «Тело Христово...». Неизвестно, принёс ли этот обычай пользу, но благодаря ему «эксклюзивный» Причастен стал вполне привычным и обыденным. В результате при исполнении в праздник Великой Пасхи он не имеет уже той эмоциональной окраски, того подъёма, которым обладал до введения этого обычая.

Наряду с этим вошёл в обиход и вовсе внецерковный обычай непричащения мирян на Пасху (иногда и на Рождество). На фоне всеобщего воодушевления в ожидании причащения на Пасху в истинной традиции обычай этот уже не кажется простым обидным недоразумением.

Интересно, что большинство обычаев, не имея большого значения в церковной и богослужбной жизни, крепко-накрепко привязывается к сознанию представителей тех слоёв общества, которые, помышляя себя православными христианами, не обладают необходимым уровнем христианского образования. Обычай часто воспринимается ими как нечто более важное, чем устав, истинная традиция и канон. Это свидетельствует и о плохой просветительской деятельности со стороны тех кругов общества, которые вполне церковны и образованы, т. е., о некоей церковной пассивности. По этим причинам на постсоветском пространстве в народе считается крайне важным освятить куличи на Пасху, фрукты на Преображение, мак на праздник ветхозаветных мучеников Маккавеев и т. д., в ущерб участию в службе и Евхаристии.

Пример обычая, пришедшего из язычества, но *преображённого христианским переосмыслением* – хождение со звездой по домам и пение колядок на Рождество. К богослужбной практике этот обычай не имеет отношения, но и, кажется, не вредит церковному сознанию. При качественном исполнении колядок он способен доставить чистую душевную радость. Наряду с этим, к светлому празднику Рождества Христова в народном сознании присоседились и перешедшие *непреображёнными* из язычества обычаи гадать и поминать нечистую силу. И, если бы не насущная необходимость всестороннего ознакомления с таким явлением, как обычай, данное соседство с праздником

¹⁰ Здесь – Великие праздники и праздники великих святых.

Рождества и вовсе не заслуживало бы упоминания, как явление антихристианское.

Таким образом, определяющее название – **Обычай** – подразумевает явления и предметы, бытующие как в среде церковных людей, так и за пределами богослужебной жизни, не имеющие твёрдого основания в Предании и зачастую не соответствующие его духу. По святоотеческим оценкам, эти явления и предметы *индифферентны относительно богослужения, молитвы, церкви и спасения души*. Они могут быть чужды и даже враждебны им.

Выводы. Из примеров ясно видно, что Канон и Традиция давно и крепко спаяны, в то время, как Обычай находится от них на некоей дистанции. Несмотря на частичную размытость определений, совершенно очевидно, что явления церковно-богослужебного (и околоцерковного) порядка вполне определённые по своему качеству и значению, и могут подразделяться на три основных типа: Канон – Традиция – Обычай.

Разграничение понятий *Канона, Традиции и Обычая* в церковной жизни и церковно-певческой практике может дать немалые результаты не только в правильном воспитании духа в контексте возрождающейся потребности внутреннего совершенствования, но и принести пользу в области частных исследований церковно-поэтических жанров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Книга Правил святых апостол, святых соборов вселенских и поместных, и святых отец [Текст]. — [Б. г.] : Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. — 482 с.
2. Настольная Книга для священно-церковно-служителей [Текст]. — Харьков : [Б. и.], 1900. — 1528 с.
3. Православный богослужебный сборник [Текст]. — М. : Изд-во Московской Патриархии, 1991. — [С издания 1976]. — 35 с.
4. Псалтир [Текст]. — София : Синодально изд-во, 1992. — 302 с.
5. Типикон, сиесть Устав [Текст]. — [Б. г.] : Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. — [1156 с.]. — [Репринт. изд. : Москва, синодальная типография, 1906]. — 578 листов.
6. Филарет (Гумилевский Д. Г.), архиепископ. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви [Текст]. — СПб : Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1995. — [Репринт. изд., 1902]. — 400 с.
7. Христианство. Энциклопедический словарь [Текст] : в 3-х тт. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1993—1995. — 2013 с.

**ИДЕЯ ВСЕЕДИНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. СКРЯБИНА И
КОМПОЗИТОРОВ-АВАНГАРДИСТОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

На конкретных прикладах простежено реалізацію ідеї всеєдності в творчості О. М. Скрябіна і композиторів другої половини XX століття.

На конкретных примерах прослежено претворение идеи всеединства в творчестве А. Н. Скрябина и композиторов второй половины XX века.

On concrete examples the idea of universal unity is traced in creation of Skryabin and composers of the second half of XX age.

Идея всеединства, вызревшая в русской философской мысли и своеобразно преломленная в эстетике А. Н. Скрябина, многими нитями связала его с творческими поисками композиторов второй половины XX в. Не механистическое следование этой идее, но внутреннее её приятие способствовало радикальному переосмыслению взглядов композиторов «пост-скрябинской» эпохи как на отдельные элементы музыкального языка, так и на музыку в целом. В частности, идея всеединства (и «всеискусства» как практического способа её реализации) способствовала необычайному расширению сферы действия музыкальных законов и экстраполяции их на другие виды искусства. Именно у А. Н. Скрябина, намеревавшегося использовать в «Мистерии» звуки, не считавшиеся музыкальными (шепоты, декламацию вне звуковысотности и т. п.), появилось понимание того, что собственно «немзыкального» – будь то звук, или геометрическая фигура, или какое-либо явление природы – более не существует, и всё бытие «само в себе музыкально»¹.

Концепция всеединства неоднократно освещалась в научных исследованиях, касающихся, в частности, творческого наследия А. Н. Скрябина [3]. Всё же *систематическое* и *комплексное* рассмотрение этой проблемы в научной литературе на сегодняшний день отсутствует.

Многоаспектность заявленной темы потребовала привлечения самого широкого круга источников. Особо следует отметить работы, содержание которых послужило чрезвычайно ценным фактологическим и методологическим подспорьем в нашем исследовании. Это – обстоятельные статьи о творчестве К. Штокхаузена А. Крицкой [12] и С. Савенко [19], о новейшей музыке – Ю. Холопова [21] и В. Задерацкого [11], музыковедческие работы, принадлежащие композиторам-авангардистам [1; 26]; письма и мемуары [17; 18].

¹ Выражение композитора [цит. по: 20, с. 384].

Объект настоящего исследования – черты художественно-философского наследия А. Н. Скрябина, оказавшие влияние на музыку второй половины XX в. **Предмет** – претворение в творчестве А. Н. Скрябина и композиторов послевоенного авангарда идеи всеединства.

Цель исследования – на конкретных примерах проследить реализацию идеи всеединства в композиторской практике XX в.

А. Н. Скрябин – композитор, оказавший огромное влияние на авангардную музыку второй половины XX в. и предвосхитивший многие сущностные закономерности звуковой, временной и пространственной её организации. От А. Скрябина могут быть проведены параллели, ведущие к И. Вышнеградскому, Э. Артемьеву, А. Штитке, П. Булезу, К. Штокхаузену, Я. Ксенакису – столь, казалось бы, различным по мировоззрению и неповторимым по стилю композиторам. Правомерность этих параллелей объясняется наличием в ядре художественно-философской концепции А. Н. Скрябина нескольких ключевых идей, ставших *определяющими* для авангардного искусства.

В центре космологии композитора-философа находится положение о всеединстве как проявлении духа соборности. Принцип всеединства распространяется А. Н. Скрябиным абсолютно на все сферы бытия: 1) всеединство, воссоединяющее различные области человеческого познания (т. е. стирающее грани между искусством, наукой и религией); 2) всеединство синестетическое (на этой основе должны были базироваться «модуляции» в «Мистерии» из одного вида искусства в другие²); 3) внутримызыкальное всеединство (применительно к музыке А. Н. Скрябина – сращение элементов музыкального языка в нерасторжимые комплексы – «гармониемелодию», «гармониетемб», «темброритм»).

В одной из статей нами обосновывалась принципиальная невозможность адекватного анализа ритмики А. Н. Скрябина вне его исполнительской поэтики (в частности, ввиду сращенности ритма с тембром) [10]. С этой точки зрения очевидны соприкосновения его творческих принципов с позициями А. Веберна и П. Булеза. Последний высказывает о произведениях А. Веберна и композиторов 50-х гг. XX в., в том числе и о собственных сочинениях, следующее суждение. «Слышимый результат зависит уже не столько от записи, сколько от различных критериев восприятия. “Придуманые” соотношения неизбежно остаются потенциальными, даже если их распознают и анализируют, и, напротив, складываются реальные, “результатирующие” соотношения, скрывающие структурную основу» [1, с. 72]. Этот механизм касательно творчества А. Веберна более подробно объясняют Ю. Н. и В. Н. Холоповы. «Благодаря стереофоническому расслоению пространства, – пишут

² Например, мелодия, начавшаяся в звуке, могла продолжиться в пластическом жесте и т. д.

исследователи, – находящиеся в различных слоях глубинной перспективы звуковые элементы утрачивают свой видимый в нотах ритм и вступают в иные временные отношения на правах самостоятельных точечных единиц структуры» [24, с. 266].

Отметим, тем не менее, важное отличие между А. Скрябиным, с одной стороны, и А. Веберном, О. Мессианом и П. Булезом, с другой. Несовпадение «видимой» и «слышимой» структурной основы, которое у П. Булеза, а также у его учителя, О. Мессиаана, обозначено явственно и предпосылки которого заложены собственно в нотном тексте (то есть на уровне композиции), у А. Скрябина в большей степени реализовано на интуитивно-исполнительском уровне.

В этом отношении особенно показательно различие в подходе к нотированию ритмики у А. Скрябина и у О. Мессиаана. Так, Ю. Холопов, рассматривая специфику ритмической нотации выдающегося французского композитора, отмечает: «Действие добавочных длительностей [в музыке О. Мессиаана] иногда можно сравнить с агогикой: мелкие добавочные длительности и удлиненные точками подобны выписанным и строго ритмизированным изменениям темпа (ускорениям и замедлениям)» [22, с. 258]. В то же время, ритмический анализ исполнений А. Скрябиным собственных сочинений, проведенный Н. Зиминным [4], показал крайнюю степень «рубатности» ритмики, хотя собственно в нотах никаких указаний на *rubato* нет. Разумеется, последнее в немалой степени обусловлено необходимостью «дления», постоянных «разрастаний» и «угасаний» гармонистембрового комплекса, то есть собственно *зависимостью* ритма от тембра, которая у О. Мессиаана не так ярко выражена, как у А. Скрябина.

Если П. Булез указывает [1], что в основе многих его произведений лежит несложная структурная основа, которую он различными «ухищрениями» стремится скрыть, то К. Штокхаузен, напротив, всячески пытается помочь слушателю понять способы технической реализации его композиций. И в этом последний, несомненно, близок А. Веберну, считавшему, что «музыкальная мысль должна быть выражена предельно ясно, просто. Другое дело, если сама мысль сложна» [цит. по: 6]. Как и П. Булез, К. Штокхаузен усвоил от О. Мессиаана идею разнопараметрового слышания. Правда, у О. Мессиаана она воплощается, в основном, лишь в ритмической (куда композитор переносит приемы мелодического контрапунктирования [13, с. 98]) и звуковысотной сторонах организации его сочинений.

«Наглядность», «слышимость» техники композиции К. Штокхаузена во многом объясняется тем, что у него происходит не столько «балансирование между порядком и хаосом» (по П. Булезу), сколько постепенное, порою несколько демонстративное, превращение – на некой *единой* логической

основе – одного качества в другое. Так, согласно мнению А. Крицкой, у К. Штокхаузена «идея серии трансформируется в идею шкалы» [12], т. е., равномерных градаций между полярными качествами – не только звуковыми, но и стиливыми, жанровыми и т. п. При этом нотная партитура, как правило, может дать довольно полное представление о реальном слышимом результате.

Показателен в этом отношении фрагмент электронной композиции «Контакты» (1960) К. Штокхаузена, в котором экспонирующийся звук, состоящий из кратких дискретных «вспышек», сливающихся поначалу в единое темброритмическое звучание, несколько позднее, благодаря постепенному удлинению пауз между «вспышками», проходит стадию, где ощущение единства темброритма разрушается. Слушатель начинает воспринимать отдельные, очень краткие звуки, незначительное временное расстояние между которыми ранее делало их единым пульсирующим звуковым образованием. Позже эти кратчайшие отдельные звуки, в свою очередь, начинают удлиняться, подготавливая почву для дальнейших преобразований, и т. д.

Таким образом, К. Штокхаузен, в отличие от П. Булеза и О. Мессиана, стремится к совпадению «видимого» в нотах и «слышимого» результатов. Его *техника постепенных превращений* хорошо прослушивается. Отметим, что у К. Штокхаузена, как и у А. Скрябина, широкое применение темброритмов является одной из устойчивых компонент стиля. Относительно же О. Мессиана и, несколько ранее, К. Дебюсси, следует говорить скорее о фактурном фонизме, чаще всего – вне темброритмической организации сочинения³.

А. Н. Скрябин никогда не превращает показ чисто *технической* работы над звуком в некую *самоценность*. Поэтому у него редко можно обнаружить типичные для К. Штокхаузена несколько прямолинейные, обусловленные своеобразной «умозрительной диалектикой» изменения, при которых постепенное количественное накопление в одном из параметров музыкального целого приводит к столь радикальному его преобразованию, что, по существу, разрушает его и переводит в новое качество. (Хотя, разумеется, подобные примеры в творчестве А. Н. Скрябина и есть – показательна в этом отношении 9-я соната композитора).

Но сравнение эстетических позиций Скрябина и Штокхаузена будет неполным, если не провести параллелей между «Предварительным действием», «Мистерией» и оперным циклом «Свет» (1977 – 2003).

На вопрос, есть ли у «Света» исторические предшественники, К. Штокхаузен ответил, что, пожалуй, нет [7, с. 67]. Тем не менее, пересечения ряда концептуальных положений немецкого и русского композиторов, вольные

³ О роли фактурного фонизма в оркестровых произведениях К. Дебюсси см., в частности, [25].

либо невольные, столь значительны, что заслуживают специального рассмотрения⁴.

Краткое содержание космогонии А. Н. Скрябина сводится к следующему: «дух бессмертный, смертной плотию ставший», стремится через погружение в материю раскрывать себя во все более совершенных формах. Постепенно, «созида[я] формы и миры», познавая «глубины отрицания», он, таким образом, «являет себя полнее и чище». Завершение пути духа возможно лишь при *полноте* познания *отрицания* (которое сопряжено с раздробленностью, разделенностью, материализацией). Лишь после этого возможен приход ко всеобщему единству и целостности.

Обратим внимание, что в «Свете» К. Штокхаузена один из трех главных героев – ангел-творец нашей Вселенной Михаил – также должен пройти инкарнацию в материальную оболочку. «Для него, – пишет Д. Годвин, – весь сложный процесс соединения и разъединения духа и тела, а также колесо рождения и перерождения имеют неопределимое значение, а опыт бытия человеческого существа <...> необходим» [5]. Исследователь обращает внимание и на то, что «начать повторный процесс внутренней работы и усовершенствования становится возможным только тогда, когда *полнота* уже достигнута» [5]. Однако, если у А. Скрябина и И. Вышнеградского силы отрицания, раздробленность и разделенность Вселенной осознавались как *необходимый этап на пути самопознания божественного духа*, то у К. Штокхаузена разъединенность всего со всем является следствием сатанинского восстания [5]. При этом, как отмечает Д. Годвин, Люцифер – сила, противостоящая Михаилу, – репрезентирует *альтернативный* способ существования, заключающийся в отказе от воплощения духа в материи, в отказе от собственно *становления*, неизбежно связанного с дисгармоничностью и необходимостью специальных усилий для гармонизации [5].

Показательно, что и А. Скрябин, и К. Штокхаузен были уверены в магическом потенциале музыки. Так, по утверждению Д. Годвин, «Штокхаузен задумал “Реквием Люцифера” [вторая сцена оперы *Samtag* – соло для флейты на фоне перкуссии] как практическую помощь для души умершего». Остановимся на другом произведении К. Штокхаузена – «Гимны». «Музыка в “Гимнах” рождается из хаоса», композитор приписывает ей «космическое» воздействие на судьбы человечества, – пишет

⁴ В целях краткости и доступности изложения при анализе основных философских концептов А. Н. Скрябина мы будем ссылаться не на текст его «Предварительного действия», изобилующий метафорами и аллегориями, а на текст «Дня бытия» И. Вышнеградского – произведения, в котором композитор-«скрябинист» воспроизводит все философские идеи своего кумира чуть ли не буквально, однако в более простой и лаконичной форме. «День бытия» был написан в 1917 г., однако и в последующие десятилетия И. Вышнеградский неоднократно к нему возвращался, дорабатывая и перерабатывая.

С. Павлишин [16, с. 140]. Рождение из «первичного хаоса», некое «космическое» действо, согласно воспоминаниям Л. Сабанеева, воссоздает и А. Скрябин в своем «Прометее» [18, с. 66].

Как А. Н. Скрябин, так и К. Штокхаузен ищут «музыкальные эквиваленты» основным и всеобщим законам, управляющим мирозданием. Гениальный русский композитор, как, впоследствии, и К. Штокхаузен, так же искренне веривший в Единое, «не на временном, но на глубинном, логическом уровне» стремится привести к единству «разноуровневые и одновременные процессы» [12]. В этой связи нельзя еще раз не отметить схожесть собственно композиционных решений во многих произведениях К. Штокхаузена и А. Скрябина. Это, прежде всего, широкое использование гармониембров и темброритмов, необычных «модуляций» – согласно К. Штокхаузену, «медиаций», т. е. плавных взаимопереходов, позволяющих, по словам композитора, «превратить мышь в стакан» [цит. по: 12].

В свете сказанного открывается парадоксальная, казалось бы, связь между К. Штокхаузенем и А. Шнитке. Многие *concerti grossi* и симфонии А. Шнитке – не что иное, как демонстрация возможностей плавных «модуляций» музыкальных тем из одних эпох в другие, при которых сама сущность, главная идея, лежит, по признанию самого А. Шнитке, «вне материала и выше материала» [26, с. 67]. Вспомним вторую часть Третьей симфонии (воплощающей идею единства австро-немецкой культуры) [23, с. 173], Четвертую симфонию (приведение к единству религиозного плюрализма) [26, с. 71], *Concerto grosso* № 1, в 5-й части которого «барочная» тема подвергается разработке, «перемещающей» её во вторую половину XX в.

А. Скрябин был, прежде всего, мастером образно-эмоциональных модуляций – как на макро-, так и на микроуровне. На это были направлены все средства его исполнительской поэтики и, прежде всего, крайняя степень свободы агогики (*rubati*) при сохранении в сознании противостоящей ей четкой метрической сетки. Сохранились свидетельства того, что А. Скрябин на определенном этапе пришел к осознанию возможности «модуляций» (путем накопления количественных изменений и перехода их в новое качество) из одной исторической эпохи в другие, в духе А. Шнитке, как это можно оценить с сегодняшних позиций. М. Гнесин вспоминает об одной незаписанной пьесе А. Скрябина: «Это была как бы история музыки под скрябинским углом зрения, воплощенная в музыкальном произведении. Начинался этот довольно значительный фрагмент музыкой, близкой к Моцарту, хотя и шопенизированной. Дальше музыка приобретала некоторые бетховенские черты. Позже появлялись диссонансы вагнеро-листовского склада. Музыка все более и более “отравлялась” или, по мнению Скрябина, просветлялась, пока не появились,

наконец, торжествующие гармонии самого Скрябина (с ундецим- и терцдецимаккордами)» [20, с. 425].

Показательно, что идея всеединства в XX в. актуализировалась не только в искусстве, но и в науке. Фундаментальное проявление этой идеи можно проследить, например, в физике, теории которой, пытаясь создать единую теорию поля, предсказывают, что при высоких энергиях четыре фундаментальных физических взаимодействия – сильное, слабое, электромагнитное и гравитационное – сливаются в одно. Очевидно проявление идеи всеединства и в междисциплинарных взаимосвязях – например, психологии и кибернетики. При этом мышление человека рассматривается сквозь призму «компьютерных» категорий – «оперативная память», «пропускная способность», «сканирование», не говоря уже о «нейролингвистическом программировании», – с одной стороны, и вызревание концепции компьютерных нейронных сетей как математического «аналога» структуры человеческого мозга, с другой. Бросается в глаза и схожесть терминологического аппарата многих наук, обусловленная сходством «наглядной» компоненты методологии исследований – генетические маркеры (генетика) и маркированные наречия (психолингвистика) и т. п. Более того, в связи с кризисом наглядности в науке [9], на новом уровне актуализируются исследования связей науки и искусства.

Выводы. Таким образом, идея всеединства, в специфически скрябинском ее преломлении, оказалась весьма плодотворной. Естественно, что любое художественное произведение есть «единство во множестве», однако новации XX ст. заключаются в том, что эта идея начинает оказывать влияние одновременно и на философскую подоснову композиторского творчества, и на сюжетно-программную слагаемую музыкальных произведений, и на конкретное воплощение деталей. Так, на микроуровне осознается единство всех параметров музыкального языка, что приводит к широкому применению сращенных музыкальных комплексов. На макроуровне все параметры микроуровня начинают контролироваться некоей формулой, составляющей основу всего произведения.

Данный процесс, равно как и его осмысление в музыковедческой литературе, как представляется, далеко не завершен, что и обуславливает дальнейшие перспективы его исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булез П. *Между порядком и хаосом [Текст]* / П. Булез // Советская музыка. — 1991. — № 9. — С. 70—75.
2. Виеру Н. *Скрябин и тенденции современного искусства [Текст]* // А. Н. Скрябин : Сб. ст. : К столетию со дня рождения (1872—1972). — М. : Советский композитор, 1973. — С. 320—343.

3. Вольтер Н. Символика «Прометей» [Текст] / Н. Вольтер // А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. — М.—Л. : 1940. — С. 116—144.
4. ГИМН. Государственный институт музыкальной науки (1921—1926) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.thereimin.ru/center/gimn.htm>
5. Годвин Дж. Карлхайнц Штокхаузен и гностицизм [Электронный ресурс] / Дж. Годвин. — Режим доступа : <http://biblia.org.ua/apokrif/study/shtokh.shtml.htm>
6. Гофман Л. Д-р Антон Веберн [Электронный ресурс] / Л. Гофман. — Режим доступа : <http://leonidhoffman.kulichkin.ru/artic/webernruis>
7. Грабовский Л. Подобно свободной естественной науке... [Текст] : [беседа с Карлхайнцем Штокхаузенем] / Л. Грабовский // Советская музыка. — 1990. — № 10. — С. 65—68.
8. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века [Текст] / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 11—38.
9. Драгулян В. Кризис наглядности в науке и музыкальная поэтика А. Н. Скрябина [Текст] / В. Драгулян // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 20. — Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — С. 68—79.
10. Драгулян В. Сутнісні риси ритміки О. М. Скрябіна: теоретичний та виконавський аспекти [Текст] / В. Драгулян // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 19. — Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — С. 260—270.
11. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция [Текст] / В. Задерацкий // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 77—89.
12. Крицкая А. К 80-летию Карлхайнца Штокхаузена [Электронный ресурс] / А. Крицкая. — Режим доступа: http://www.kulturna.az/articles.php?uitem_id=20080827020259921&sec_id=3
13. Куницкая Р. Французские композиторы XX века [Текст] / Р. Куницкая. — М. : Советский композитор, 1990. — 208 с.
14. Никольская И. Самый лучезарный из творцов [Текст] / И. Никольская // Музыкальная академия. — 1993. — № 4. — С. 168—175.
15. Онеггер А. Я — композитор [Текст] / А. Онеггер // Онеггер А. О музыкальном искусстве. — Л. : Музыка, 1979. — С. 85—188.
16. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции [Текст] / С. Павлишин. — К. : Музична Україна, 1980. — 212 с.
17. С той же верой в будущее (из писем И. Вышнеградского Г. М. Римскому-Корсакову) [Текст] : [вступительная статья, публикация и комментарии Е. Польдяевой] // Музыкальная академия. — 1992. — № 2. — С. 142—150.
18. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине [Текст] / Л. Сабанеев. — М. : Классика-XXI, 2000. — 400 с.
19. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен [Текст] / С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. — М. : Музыка, 1995. — Вип. 1. — С. 11—36.
20. Федякин С. Р. Скрябин [Текст] / С. Р. Федякин. — М. : Молодая гвардия, 2004. — 557 [3] с. — (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вип. 909).
21. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] /Ю. Холопов. — Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
22. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии [Текст] /Ю. Холопов // Музыка и современность. — Вип. 4. — М. : Музыка, 1966. — С. 216—329.
23. Холопова В. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества [Текст] / В. Н. Холопова, Е. И. Чigareва. — М. : Советский композитор, 1990. — 350 с.
24. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн [Текст] / В. Холопова, Ю. Холопов. — М. : Советский композитор, 1984. — 320 с.

25. Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси [Текст] / В. Цытович // Дебюсси и музыка XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 64— 90.
26. Шнитке А. Беседы, выступления, статьи [Текст] / А. Шнитке // А. В. Ивашкин. Сост., беседы, интервью. — М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.

УДК 785 (470+571) (09)

Наталья Фомина

М. ШМИДТГОФ – АДРЕСАТ МУЗЫКИ ПРОКОФЬЕВА

Звертається увага на важливість вивчення «заголовкового комплексу» композиторських творів. Розкриваються перипетії трагічної долі М. Шмидтгофа, якому присвячені фортепіанні сонати №№ 2, 4 та Другий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва.

Привлекается внимание к необходимости изучения «заголовочного комплекса» музыкальных произведений. Раскрываются перипетии трагической судьбы М. Шмидтгофа, которому посвящены фортепианные сонаты №№ 2, 4 и Второй фортепианный концерт С. Прокофьева.

The article draws attention to the importance of studying a “title complex” of musical compositions. Various circumstances of the tragic destiny of M. Schmidthof, to which Serge Prokofiev dedicated his piano sonatas No.2 and No.4 and the Second piano concerto, are revealed.

Изучение посвящений позволяет уточнить так называемый «заголовочный комплекс» – всё то, что предвещает произведение: заголовок, эпиграф, посвящение, послание, оглавление и др.

Актуальность данной статьи состоит в неизученности этого аспекта относительно музыкальных произведений. В настоящее время посвящения изучаются литературоведением, чаще всего, на материале 17 – 18 вв. Основными адресатами в это время были знатные патроны, от которых зависела судьба того или иного произведения и даже автора. С течением времени менялись и адресаты. Постепенно прямая зависимость автора от определенных людей становится меньше, и в 19 в. произведения все чаще посвящаются близким людям, например, «преподносятся в дар», дамам сердца.

В музыкальной науке проблема авторских посвящений лишь в последнее время начинает разрабатываться в связи с произведениями композиторов-романтиков. Появился ряд статей, посвященных фортепианным произведениям Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, обменивавшихся друг с другом «музыкальными приношениями». В XX в. посвящения занимают значительно более скромное место по сравнению с предшествующими эпохами. Часто посвящения связаны с первыми исполнениями. Сочинение может быть приурочено и к историческому событию, как, например, Вторая симфония Д. Шостаковича («Посвящена Октябрю»).

Всё же, и в XX в. адресатами произведений являются отдельные лица, сыгравшие определенную роль в судьбе автора, и изучение посвящений позволяет выявить, в первую очередь, биографический контекст сочинения. Уточнение адресата того или иного произведения помогает глубже проникнуть в замысел автора, как бы «прочитать его намерения», которые должен был понять человек, к которому обращается композитор. Полученная информация зачастую позволяет найти новый ракурс в изучении музыкального произведения, рассмотреть его не только в жанровом, стилевом аспектах, но и осмыслить его прагматику. Это особенно важно в отношении невербальных искусств, таких, как музыка. Уточнение адресата в этом случае делает произведение конкретным, придает музыке некую достоверность – ведь чаще всего произведения автобиографически окрашены.

Цель данной статьи – проследить влияние на некоторые произведения Сергея Прокофьева личных отношений композитора с его близким другом Максом Шмидтгофом.

Множество издателей произведений Прокофьева не считают необходимым вносить в издание весь заголовочный комплекс и очень часто опускают посвящение, или кратко, «списком», оговаривают его существование в предисловии, как, например, в издании фортепианных сонат Прокофьева за 1982 г. Тем самым проявляется недостаточное внимание к изложенным выше аспектам. В отношении прокофьевской музыки это недопустимо. Хорошо известно, что С. Прокофьев был человеком невероятно общительным, вел широкую переписку, позволяющую понять его отношения с конкретными людьми, их роль в жизни композитора. Некоторым из них он посвящал не одно произведение, а несколько. Адресатами С. Прокофьева были как частные лица, так и всемирно известные музыканты. Условно круг адресатов композитора можно разделить на такие группы: а) самых близких (родных); б) учителей; в) соучеников; г) коллег.

Адресовать свои произведения С. Прокофьев начал ещё в детские годы. Наиболее ранняя из сохранившихся пьес с посвящением – пьеса в четыре руки без названия, на первой странице которой – надпись: «Дорогой и милой мамочке от Сережи Прокофьева в 1899 году» [3; с. 536]. Несколькими годами позже создана пьеса для скрипки и фортепиано, *lento*, *d-moll*, сохранившаяся в архиве композитора в виде карандашного эскиза с надписью: «Песенка со скрипкой. 1903 г. 8 июля. Посвящается дорогому папочке» [3; с. 539]. Тем же годом датируется романс «Уж я не тот» на слова А. С. Пушкина, с надписью: «Посвящается дорогой мамочке, 1903 г. 25 декабря» [3; с. 540]. Также «дорогому папочке» посвящены две пьесы 1904 г. – марш № 3 и «Vivo» [3; с. 542].

Первым «адресатом» С. Прокофьева вне семьи стал Р. М. Глиэр, с которым С. Прокофьев занимался гармонией и композицией летом 1902 г. Под его руководством произошло знакомство с оркестровкой, были написаны многочисленные «песенки» и первая симфония в четырехручном изложении для фортепиано. Осенью 1902 г. Прокофьев с матерью поехал в Москву, где на следующий же день произошла встреча с Глиэром. «Сыграли в четыре руки симфонию, на которой красовалось: «посвящается Р. М. Глиэру». Глиэр пожалел, что не готова оркестровая партитура, но клавир похвалил: ясно и играть удобно» — писал Прокофьев отцу в Сонцовку 17 ноября 1902 г. [3; с. 98].

С поступлением в консерваторию круг друзей и знакомых С. Прокофьева значительно расширяется. Среди них композитор также выделяет самых близких, к которым относятся учителя, друзья и первые сердечные увлечения. Показательны в этом смысле десять пьес ор. 12: «Юмористическое скерцо» посвящено «профессору Черепнину», «Марш» — «Васюше Моролеву», «Скерцо» a-moll — «Володе Дешевову», «Гавот» — «Борюсе» (пианисту Б. Захарову), «Мазурка» — «Колечке Мясковскому», «Ригодон» — Нине Мещерской, Прелюд — юной арфистке, ученице консерватории Элеоноре Дамской [2; с. 94]. Один из адресатов десяти пьес — Максимилиан Шмидтгоф, консерваторский друг Прокофьева — ему посвящена «Аллеманда». Об их тёплых доверительных взаимоотношениях свидетельствуют и другие посвящения М. А. Шмидтгофу (Вторая и Четвёртая Сонаты для фортепиано, Второй фортепианный концерт).

Кроме того, что эта музыка — фортепианная (посвященная пианисту, возможно, с мыслью о том, *как бы он её исполнил*), М. Шмидтгофу «отданы» целых две сонаты — произведения камерные и личные. Разъясняя в 1925 г. смысл своих сонатных посвящений музыкальному критику и политическому публицисту П. Сувчинскому¹, С. Прокофьев утверждал: «Сонатное посвящение выше симфонического, ибо сонатный орден есть древнейший, <мой> опус первый был сонатой. В сонатопосцы посвящаются лишь ближайшие личные друзья» [1].

Для современного прокофьеведения М. Шмидтгоф остается фигурой загадочной — встречаем лишь отрывочные сведения о нём, большинство же исследователей вскользь упоминают М. Шмидтгофа только как адресата произведений Прокофьева, без уточнения данных.

«Студент Консерватории, шахматист, всерьёз интересовавшийся философией и литературой, Максимилиан Иванович (Александрович) Лавров или, как он сам себя именовал, Максимилиан Анатольевич Шмидтгоф (1892—1913), незаконнорожденный сын дворянина Анатолия Шмидтгофа. Не вносит ясности и сохранившееся в архивах Консерватории личное дело

¹ Которому, кстати, посвящена Пятая фортепианная соната.

Максимилиана Шмидтгофа-Лаврова. Там не указано его отчества, однако мать Макса именует его “сыном артиста СПб имп[ераторских] театров”. (Если Алперс ничего не путает, то можно предположить, что речь шла об усыновлении незаконнорожденного племянника – практике в те годы далеко не единичной.) По документам записанный на фамилию матери Александры Николаевны Лавровой и принуждённый скрывать как официальное имя, так и подлинный, часто невыносимо унижительный для юношеской гордости быт предельно стеснённой в средствах семьи, он из жизни своей сотворил феерический роман, точнее, фантастическую шахматную партию с трагедийным концом» [1].

Общение с новым другом часто напоминало, по выражению С. Прокофьева, «драку двух петушков». «Во время прогулок с Максимилианом Анатольевичем Шмидтгофом (таково было его полное имя) мы много и очень подробно пикировались: он был остроумен и обожал придирается к словам; я, с моей стороны, любил нападать и искал для словесной битвы какие-нибудь поля, на которых он был слабее. Таким полем часто оказывалась музыка: хотя Макс был музыкален и обладал прекрасной памятью, я знал в этой области больше него; со своей стороны, если я неудачно строил фразу, он немедленно впивался в мою ошибку и не отпускал, пока было можно» [3; с. 449]. Эти прогулки на природе остались привычкой Прокофьева на долгие годы, о чём он пишет в дневнике (1919): «у меня весною тяга из города существовала всегда, ещё со времён Макса Шмидтгофа» [4; с. 29].

За этим последовала такая же колкая юношеская переписка летом 1909 г. Но впоследствии дружеские отношения наладились, и год от года улучшались и крепились. Потребность Прокофьева в общении со Шмидтгофом частично может быть объяснена отсутствием товарищей «по возрасту», ведь ближайший друг – Мяковский – старше на 10 лет и имеет несравненно больший жизненный опыт, что в 18 лет воспринимается как огромная разница. В 1912–1913 гг. Прокофьев со Шмидтгофом становятся близкими друзьями, проводят вместе массу времени и совершают совместную поездку в Крым зимой 1913 г. Прокофьев очень ценит эту дружбу: «С Максом мы незаменимо подходим друг другу и прекрасно спелись. Редко бывает, когда два сходных человека найдут один другого. Мы нашли» [5; с. 216].

В 1912 г. была написана Вторая фортепианная соната op. 14 (начата в марте, окончена 28 августа). Соната состоит из 4-х частей (Allegro ma non troppo; Скерцо Allegro marcato; Andante; Vivace), которые резко отличны по характеру и настроению, но связаны цельностью замысла, «общим порывом» эмоционального человека, его меняющимися, но одинаково страстными настроениями.

Мятушаяся, напряженная тема главной партии первой части – тревожная, с беспокойным триольным аккомпанементом и упорно поступенно идущей четкими дуолями темой. Здесь же – 10 тактов настойчивого, долбящего оstinato, буквально изображающего неумолимый бой часов. Растерянная, смятенная связующая партия с секундовыми интонациями предваряет появление широкой «русской» побочной, постепенно обрастающей беспокойными фигурациями аккомпанемента. В центре разработки дано полифоническое соединение трёх элементов – темы побочной партии, «темы часов» из среднего раздела главной партии и ниспадающей фигуры из связующей. Первая часть заканчивается целеустремленной темой главной партии. Торжествует действенное начало.

Тема энергичной, колючей второй части (герой в действии) написана еще в 1908 – 1909 гг. в классе А. К. Лядова. Время её создания совпадает со временем знакомства С. Прокофьева и М. Шмидтгофа, которое состоялось в апреле 1909 г. на публичном ученическом вечере в Консерватории, где М. Шмидтгоф переворачивал страницы ученицам Веры Алперс. С. Прокофьев пишет в автобиографии: «С двумя ее ученицами на эстраду вышел юноша лет шестнадцати и, сев между той и другой, стал переворачивать страницы то одной, то другой, то направо, то налево (ученицы играли чью-то сюиту для двух фортепиано и потому по нотам). Юноша заинтересовал меня своей внешностью: у него был огромный четырёхугольный лоб, довольно красивое, хотя и несколько плоскодонное лицо и совершенно независимые манеры» [3; с. 448—449]. После концерта «я сам подошел к нему и сказал, правда, с лёгкой, хотя и любезной усмешечкой:

– Артистически переворачивали страницы...

– Чево-с? – спросил он. – Ах, да. Как мог. Благодарю Вас.

Я не помню, как развивалось это знакомство, но с началом весны, навстречу солнечной погоде, мы втроем – Алперс, он и я – стали совершать небольшие прогулки по городу» [3; с. 449].

Никаких намеков на недавние сомнения, крепкая энергия *perpetuum mobile* первой темы сменяется танцевальной, игривой второй. Именно здесь слышны «колючки», столь характерные для общения Прокофьева и Шмидтгофа. Подобная тема встречается в более позднем произведении Прокофьева – третьей части (*Precipitate*) Седьмой фортепианной сонаты, где такое же чёткое колючее движение и настойчивое, даже назойливое повторение трёхзвучной фигуры в басу создает образ почти первобытной энергии. Та же энергия, несколько «окультуренная», но столь же безудержная, представлена во Второй сонате.

Третья часть – сумрачное *Andante*, местами таинственное, разворачивающееся от спокойных раздумий до трагического пафоса (по И. Нестьеву [2]).

Интересно интонационное родство темы Andante с поступенной темой главной партии 1-й части.

Бегущая, неукротимая четвертая часть Vivace в ритме тарантеллы, опять же, с «колючками» – как будто случайными резко акцентированными нотами, видимо, адресованными другу, и, возможно, как вызов исполнить технически непростую часть².

Ещё два произведения, посвящённые С. Прокофьевым М. Шмидтгофу, отделяет от предыдущих событие, которое потрясло композитора. «М. А. Шмидтгоф ранним утром 27 апреля 1913 года покончил с собой, застрелившись в лесу неподалеку от Териок. В этот же день С. С. Прокофьев получил письмо следующего содержания: “Дорогой Сережа, сообщая тебе последнюю новость – я застрелился. Не огорчайся особенно, а отнесись к этому равнодушно, право, большего это и не заслуживает. Прощай. Макс. Причины неважны”. Письмо без даты, написано, по-видимому, 26 апреля, накануне самоубийства; почтовый штампелль получения письма – “27.IV.13. – 8”, штампелль отправления финского почтового отделения (название неразборчиво) “9.V.13” (по новому стилю), что соответствует 26 апреля (оп. 1, ед. хр. 747)» [3; с. 544].

Вскоре выяснились и причины произошедшего. Стеснённый материально, М. Шмидтгоф всё же пытался жить так же «шикарно», на широкую ногу, как довольно благополучный в этом отношении С. Прокофьев. Когда же планировалось летнее времяпровождение, он понял свою полную финансовую несостоятельность. Впоследствии С. Прокофьев записал в дневнике: «Приближалось время отъезда в путешествие по Волге, Кавказу, Чёрному морю и Крыму, путешествие, о котором мы толковали всю зиму. Начиналась летняя обмундировка, пора было делать дорогие костюмные покупки, а затем и брать билеты. <...> Макс был прижат к стене. Взять денег негде, а объявить свою несостоятельность – какой скандал, какой позор, какое падение» [5; с. 271]. И далее: «А избавиться от этого так просто, так легко, всего лишь застрелиться. А если обставить смерть таинственностью, если просмаковать дикую красоту этого акта, Боже, как “страшно шикарно” закончит он свою поэму!...» [5; с. 272]. Это событие потрясло молодого

² В переписке 1909 г. читаем:

«Я – Шмидтгофу в Пушкино.

Сонцовка, 26 июля (8 августа) 1909.

Да, Макс, грозную Меркен я выучил, и, сверкая кристальной чистотой, она блещет из-под моих пальцев. Анечка восхитится до умопомрачения... А Вы? Вы выучили второй этюд Шопена? Бог мой, Вы уж так кричите, что мне даже сюда слышно. <Узнал, вероятно, через Алперс, а в общем, такой стиль, что действительно: хотели переписываться два музыканта, а вместо того полетела куча перьев от драки двух петушков.> Только – жаль – самого этюда не слышно. Но что в полтема Вы его уже играете (эдак... I = 132), – в этом я ни минуты не позволю себе сомневаться» [3; с. 475].

композитора. В дневнике он часто вспоминает М. Шмидтгофа, их разговоры о музыке и философии, места, где они бывали вместе.

Четвертая соната закончена до трагического события, но позднее была посвящена «Памяти М. А. Шмидтгофа». Разница между посвящением живым и умершим состоит в том, что, в отличие от посвящения живым, цель «посвящения памяти...» – отдать долг; это, своего рода, «ритуал освобождения». Стоит отметить, что во многих источниках, например, в комментариях к «Автобиографии», изданной в 1982 г., все четыре произведения с посвящениями М. Шмидтгофу позиционируются, как «посвященные памяти М. А. Шмидтгофа», что неверно, и лишний раз говорит о невнимании к этому аспекту. Памяти М. А. Шмидтгофа посвящены фортепианная Соната № 4 и Второй фортепианный концерт.

Характер Четвёртой Сонаты отвечает «мемориальному» замыслу произведения. В её основу легли материалы юношеской сонаты № 5, с использованием в средней части материала Анданте из симфонии e-moll (оба произведения были написаны еще в 1908 г.) [2; с. 50]. Главная партия первой части (*Allegro molto sostenuto*) – тревожная, большей частью минорная – создаёт впечатление неспешных, весьма нерадостных раздумий. Связующая – с характерными форшлагами-каплями и аккомпанементом-покачиванием – словно символ вечной стихии воды. Октавные нисходящие ходы, впоследствии активно развивающиеся в разработке, составляют основу побочной. За исключением нескольких эмоциональных всплесков и недолгого просветления (побочная партия), вся первая часть имеет характер неспешно-тревожной, если так можно выразиться, «осмысленной» скорби – в отличие от бурной, действительно «юношеской», 1-й части Второй сонаты.

Тяжело, по полутонам взбирающаяся тема второй части, монументальная в её начале, постепенно обрастает фигурациями аккомпанемента. Общий эмоциональный тон музыки всё время меняется от напряженно бурлящего к почти мечтательному. Каноническая имитация в изложении темы символизирует жизнь как непрерывность.

Лишь третья часть – характерный прокофьевский галоп, светлый, брызжащий энергией.

Несколькими годами позже Четвёртой сонаты был написан первый вариант Второго фортепианного концерта. Начат он был в конце 1912 г., и уже в начале апреля 1913 г. Н. Мяковский сообщал в Москву: «Серж Прокофьев кончает 2-й концерт для фортепиано в 4-х частях, очень свежий и интересный; более интимный по складу, нежели 1-й, но и ещё более трудный. Он мне наигрывал кусками <...> – попадаютя прямо замечательные штуки, совсем небывалые и преоборужительные» (Письмо к В. Держановскому от 3 апреля 1913 г.) [2; с. 84].

Время завершения С. Прокофьевым работы над сочинением Второго концерта прямо совпадает с самоубийством М. Шмидтгофа. Именно в канун Первой мировой войны в русском искусстве усилились настроения пессимизма, отчаяния. Эти мотивы звучали в стихах поэтов-символистов, в некоторых партитурах С. Рахманинова, Н. Мясковского. «У меня последнее время такая ипохондрия, что, если бы не работа <...> – повесился бы», – восклицает в одном из писем 1913 г. Н. Мясковский [2; с. 87]. В день похорон Макса, на которые Прокофьев не поехал по причине занятости в консерватории, композитор «написал на Втором концерте: «Памяти Максимилиана Анатольевича Шмидтгоф» [5; с. 282]. В 1923 г., когда С. Прокофьев работал над новой редакцией концерта, он также оставил посвящение «Памяти Максимилиана Анатольевича Шмидтгофа». Это, видимо, связано с тем, что образ трагического спутника продолжал тревожить, не отпускал Прокофьева очень долго. Ему потребовался почти год, чтобы найти в себе силы прийти, наконец, на могилу Шмидтгофа.

«Сторож привёл меня на могилу Макса, которая находилась на финском кладбище, рядом с православным. Ряд бедных могил, белый деревянный крест, окружённый снегом, и на кресте карандашная надпись: «Максимилиан Шмидтгоф». Дав сторожу несколько марок, чтобы он привёл в порядок могилу, когда стает снег, я остался один и долго простоял, глядя на крест и думая всякие думы. Была умная, удивительная голова, был шикарный Макс, был эффектный, художественно задуманный конец – и остался скромный белый крест. Я стоял у креста – и вместе с печалью на душе было какое-то тепло, приятное чувство, что я попал на эту могилу, как будто сама могила была другом. Ослепительно ясный солнечный день, аккуратные ряды могил и шумные манёвры поездов товарной станции, которая лежала внизу пригорка, на склоне которого расположено кладбище – всё это спасало могилу от вида запустения...» [1].

Выводы. В искусствоведческой литературе С. Прокофьев представлен как исключительно солнечный, жизнерадостный композитор, но в его жизни, как и в жизни любого человека, было много теневых моментов. Рассмотренные выше произведения, посвященные одному человеку, «иллюстрируют» именно такое событие, хотя в них и не стоит искать конкретных следов трагических жизненных перипетий. Изучение прагматики музыки С. Прокофьева только начинается, разумеется, многое ещё предстоит уточнить, но такой подход позволяет по-иному осмыслить хрестоматийные музыкальные тексты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев, документальное повествование в трех книгах. Книга первая. Лицом на восток. 1891 – 1927. [Электронный ресурс] /

- Игорь Вишневецкий // Литературно-философский журнал «Топос». — 9 сентября 2008. — Режим доступа : <http://topos.ru/article/6425>.
2. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева [Текст] /И. Нестьев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1973. — 661 с.
 3. Прокофьев С. Автобиография [Текст] / С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 703 с.
 4. Прокофьев. Дневник. 1907 — 1933. [Текст] : в 3-х кн. Часть вторая. — Франция : DIAKOM, 2002. — 895 с.
 5. Прокофьев. Дневник. 1907 — 1933. [Текст] : в 3-х кн. — Часть первая (1907—1918). — Франция : DIAKOM, 2002. — 815 с.

УДК 78.071.1:78.01

Ольга Крипак

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА СТИЛЯ А. КАРАМАНОВА: ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ОСЬ СООТНОШЕНИЯ

Стильові парадигми творчості Алемдара Караманова розглядаються на рівні співвідношення етичних та естетичних світопоглядальних норм як єдності «духовно-релігійного» та «художнього».

Стилевые парадигмы творчества Алемдара Караманова рассматриваются на уровне соотношения этических и эстетических мировоззренческих норм как единства «духовно-религиозного» и «художественного».

The article is dedicated to study of key fundamentals of the artistic and creative style of Alemdar Karamanov. The paradigm of this composer's works are distinguished by ethics and aesthetics of the outlook standard – as a unity of spiritual-religious, and artistical.

Размышляя о стиле в искусстве, А. Лосев с философской позиции умозаключает: «Стиль диалектически необходим; и в нём – последняя реальность художественного лика [19, с. 512]. То есть, стиль реален и воплощен в материале произведения вне зависимости от того, что сам художник предполагал в замысле («ноумене»). Ведь, согласно Гёте, «мысль изреченная есть ложь», – а материал, в свою очередь, должен содержать в себе свойства замысла [10, с. 108].

Подобная диалектика неизбежна при воплощении того или иного художественного замысла, творческой идеи в «термины языка» конкретного вида искусства. Отсюда – сложность постижения тех мировоззренческих установок – философских, этических, религиозных, научных, эстетических, которыми руководствовался художник, создавая идеальный образ своего творения.

Однако, несомненно и другое: «ноуменальное» и «феноменальное» соотносятся, составляя две стороны целостного «лика стиля». Нахождение принципов и характера этого соотношения необходимо не только теоретически, но и практически. Ведь те же исполнительская и слушательская интерпретации

музыкального произведения являются именно практическим освоением стиля автора. Практика стиля актуализируется в свете глобальной проблемы «художник и Время». Размышляя на эту тему, Г. Шохман отмечает, что, говоря о музыкально-исполнительском искусстве, следует иметь в виду его суть, которая заключается во «взаимодействии времен и личностей, сформированных этими временами» [29, с. 8]. Познание стиля – «это проникновение в иное время – прошлое, – и в мир художника, жившего в том прошлом» [там же]. Если же речь идёт о настоящем, то «иное время может заменяться сегодняшним пространством, географическим, либо духовным (если имеешь дело с музыкой своих современников), но в любом случае, дело должно идти о взаимодействии, и, чем ярче личности, тем интересней и значительнее (хотя и не обязательно бесспорнее) должны бы быть результаты» [там же].

С таких позиций, как представляется, следует оценивать и творчество столь крупного и неординарного композитора современности, как Алемдар Караманов. Сразу отметим, что созданная им музыка имеет некий этапно-результатирующий характер, несмотря на небольшую временную ретроспективу (композитор умер в 2007 г.). Музыка А. Караманова адекватна контексту времени, если иметь в виду прошедшие два с лишним десятилетия – 80-е – 2000-е гг. Духовное пространство карамановского творчества, как и сам его стиль, – интерпретационны. Речь идет о соотношении опыта и творческого факта, что отражается и в целостной концепции композиторского стиля.

Целью настоящей статьи является не системная характеристика «норм-признаков» (Б. Асафьев) стиля А. Караманова по параметрам отраслей музыкознания. Рассматриваются глубинные гносеологические основания стиля крупнейшего современного автора, музыка которого содержит ответы на ряд ключевых вопросов музыкального творчества в особом, типологизированном, универсализированном виде.

К настоящему времени по творчеству А. Караманова уже накоплен достаточно большой объем фактологического и исследовательского материала – ноты и записи его сочинений, статьи, записи бесед с композитором, интервью, рецензии, воспоминания, радиопередачи и др. Большинство материалов (кроме нотных и дискографических) собрано в одной книге [17]. Среди наиболее крупных и проблемных работ в научном жанре по творчеству А. Караманова следует назвать монографию и отдельные статьи Е. Ключковой [11, 13], статьи Ю. Холопова [27], М. Подскокий [22], Г. Заднепровской [7].

Имеющийся материал (как музыкальный, так и научный) по творчеству А. Караманова заставляет обратиться к основополагающему для него вопросу о соотношении «духовного» (ноуменального, философского, религиозного) и «художественного» (эстетического, стиливого, феноменального). Эти начала предстают как этико-эстетические парадигмы стиля композитора и

распространяются на весь спектр его творчества, составляя основу художественной коммуникации его индивидуального стиля. Выявление содержания этих парадигм существенно и для исполнителей карамановской музыки, и для её слушательского восприятия. В двухавторской концепции «произведение – исполнение» данные парадигмы имеют глубокий интерпретационный смысл. Их осознание «снимает» вторичность исполнительского акта. Ведь «интерпретация – разъяснение смысла объективно уже сущего» [21, с. 64]. А «интерпретатор – это музыкант, в большей или меньшей степени «постигающий смысл уже сотворенного» [там же].

Смысл исполнения – в духовном и художественном единении с музыкой, открытие в ней своего отношения к автору и Времени. «Среди музыкальных терминов нет более неудачного, чем исполнитель», – считает Г. Орджоникидзе [там же]. Даже термин «интерпретация» не полностью закрывает вопрос об исполнении как о разъяснении смысла объективно уже сущего. Представляется, однако, что имеющаяся здесь дистанция может быть сокращена за счет постижения исполнителями духовно-этических и художественно-эстетических смыслов. На их основе рождается исполнительский замысел в такой же мере концептуальный, как и замысел автора.

К этому и направлена идея стилевых парадигм, избираемая в данной статье как ключевая для постижения музыки А. Караманова. Каким же способом музыкально-стилевой фактор связан с этико-эстетической основой творчества А. Караманова? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к категории стиля в музыке.

Перефразируя крылатое выражение Жоржа Бюффона «стиль – это человек», Е. Назайкинский предлагает функциональную дефиницию музыкального стиля: «Стиль в музыке – это личность, воплощенная в музыкальных звуках» [20, с. 10]. Личностное начало как основа стиля не только создает неповторимый и индивидуальный «клик» (А. Лосев) музыки А. Караманова, но и позволяет дифференцированно подойти к анализу глубинных стилевых качеств его музыки. Наиболее общие и устойчивые из этих качеств относятся к разряду этических и эстетических парадигм.

Термин «парадигма» сравнительно недавно вошел в музыковедческий обиход. Его происхождение обычно связывают с номонологией – учением о науке, которое выступает как часть философской гносеологии. Автором, применившим впервые парадигматический подход к изучению явлений науки, считается Т. Кун [18]. Однако ещё у Аристотеля используется понятие парадигмы (гр. *Para'd eigma* – пример, образец), под которой понимается «форма логического “мышления по аналогии”» [16, с. 31]. Т. Кун, таким образом, через шестнадцать столетий возрождает аристотелевское понятие, открывая тем самым, по выражению И. Котляревского, «новую историю

парадигмы» [там же]. По Т. Куну, под парадигмой в науке понимаются «признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений» [18, с. 11—12].

Как отмечает И. Котляревский, несмотря на то, что наука давно пользуется принципом мышления по аналогии, к искусствоведению, в частности, музыковедению, это понятие и сам парадигматический метод были адаптированы лишь недавно. Более того, данный подход по-разному применяется к анализу творческих процессов в искусстве: в одном случае «парадигмами становятся художественные каноны в искусстве <...>, в других случаях «возможно введение парадигмы в сферу самих объектов, т. е. изучение тех или иных явлений как парадигм» [16, с. 31]. Парадигмы позволяют обобщить в разной степени контрастные явления, системно определить их общие свойства и отношения: «Они [эти отношения – О. К.] располагаются на парадигматической оси, исходным моментом которой выступает некий виртуальный объект, который непротиворечиво входит в эту множественность» [там же, с. 31—32].

В наиболее широком искусствоведческом значении парадигма может быть представлена в качестве кода определенного вида культуры, в котором фиксируется наиболее значимая его особенность. В таком «инструментальном» значении парадигма применяется в исследованиях Н. Герасимовой-Персидской [3], С. Грицы [6], Н. Горюхиной [4; 5], если обратиться только к наиболее крупным работам украинских ученых последних десятилетий. И. Котляревский предлагает более широкую понятийную трактовку парадигмы «как совокупности практического и духовного опыта, который накапливается индивидуумом или обществом в процессе коммуникации с тем или иным явлением» [16, с. 32]. Называя это понятийной парадигмой, автор подчеркивает ее имманентную двойственность в виде наличия двух парадигматических осей – объектной и теоретической, которые образуют неразрывное единство.

Понятийная парадигма как сплав объектных и теоретико-субъектных констант может быть использована и для анализа стиля композитора. Одним из примеров может служить статья Г. Игнатченко о творчестве В. Золотухина [9]. Автор выделяет пять стилевых парадигм: эстетико-философскую, этическую, «театральную», коммуникативную и инвенциональную. Такой выбор определяется объектом – творческим стилем В. Золотухина и характеризует именно его стиль.

Как представляется, ключевые аспекты стилевой парадигматики, правда, без употребления термина «парадигма», определены В. Холоповой в предложенной ею концепции «широкой теории музыки», включающей три разных блока понятийных парадигм: 1) музыкальная эстетика, философия,

психология, культурология, социология; 2) теория музыкального содержания; 3) музыкально-композиционные теории, музыкально-исполнительские теории [25, с. 35].

Собственно стилевые парадигмы разных уровней иерархии рождаются здесь на пересечении блоков, образуя комплексное единство по принципу аналогий. Так, если говорить об индивидуальном стиле, то его объектная сторона должна соответствовать технологической и содержательной. Это – первая аналогия. Дальнейшие процедуры аналогизации будут заключаться в применении общего («верхний» блок) к особенному («средний» блок) и конкретному («нижний» блок), что в целом соответствует иерархической природе стиля в музыке. Парадигмы стиля, таким образом, размещаются на всех «осях» теоретических методов его изучения, что соответствует отмечаемой И. Котляревским сути парадигмы как объектно-теоретического единства.

В основе *стилевого комплекса творчества А. Караманова* лежат ключевые *парадигмы* мировоззренческого уровня, которые можно определить как *этическую и эстетическую*. Весь его стиль сконцентрирован вокруг универсума этих двух начал – этоса и эстетизиса. Содержание этого универсума вытекает из этимологии самих этих слов: этика – ethika – от гр. Ethos, – обычай, характер; эстетика – aistetikos, относящийся к чувственному восприятию.

В своем исследовании об И. С. Бахе А. Швейцер [28] не случайно подчеркивает мысль о неразрывной связи этих понятий в искусстве, называя этику и эстетику «родными сёстрами». Ведь в музыкальном творчестве профессиональной традиции этико-эстетическая линия генетически связана с истоками музыкальной культуры Европы. Несмотря на последующую секуляризацию и бурный расцвет светских жанров, академический пласт никогда не утрачивал духовной связи с религиозной основой. Об этом пишет В. Конен [15], характеризуя европейскую музыку профессиональной традиции как единую монолитную систему, в которой постоянно сохранялось этико-эстетическое единство возвышенного и духовного, духовного и художественного. В этом смысле полифоническое искусство средневековой церкви и современная додекафония – «родственники по-прямой» [15, с. 76].

Это – понятийная парадигма этоса, обычая, традиции, в русле которой следует понимать и творчество такого крупного художника современности, как А. Караманов. Сам композитор, хотя он и считал свое творчество автономным, прямо не связанным с каким-либо «прошлым» стилем (по крайней мере, творчество так называемого «религиозного» периода), неоднократно высказывался по поводу ассимиляции традиций в своей музыке. Он полагал, что «она взяла всё, что есть на Западе <...>, что «для нас сейчас есть Рахманинов. Скрябин, Шостакович, Прокофьев, а дальше мы сразу переходим в

модернизм». И далее «<...> признаюсь, я считаю себя живым наследником этой старой настоящей мировой культуры» [17, с. 218].

Говоря о сугубо церковных произведениях, написанных им для католического богослужения, А. Караманов подчеркивал, «что в католицизме есть такие древние тестаменты [тракуемые как жанровые парадигмы – *О. К.*], как Реквием, как *Stabat Mater*, как Месса, которые подлежат музыкальному осмыслению» [17, с. 234]. И далее: «все это уже писалось в симфонической манере. Но мой симфонизм – это гораздо более высокий симфонизм <...>, который все это объединяет. Он только берет начало от классического симфонизма и показывает в совершенно новом плане, что это чисто симфонические произведения и, в то же время, что это – *Stabat Mater*, Реквием, Месса...» [там же]. Как видим, композитор сам в нескольких словах обозначает идею единства религиозно-этического (тестаменты католических жанров) и эстетически-художественного (симфонизм).

В рамках религиозно-музыкальной концепции, которой придерживался А. Караманов, эстетическое (чувственное, светское) выступает как коммуникатор этоса, способ трансляции его идей в сознание слушателей. Вместе с тем, в ортодоксальной богослужебной практике вопрос об этом – соотношении эмоционального и культового – решается далеко не однозначно. В культовой науке до сих пор существует установка на непризнание за искусством, в том числе и музыкальным, права на выражение чувств. Сама по себе богослужебная музыкальная традиция допускает музыку лишь в строго определённых рамках церковного чина, а, следовательно, – в рамках жанрового канона литургии [24]. Сам А. Караманов меру соотношения этического и эстетического в религиозной музыке своеобразно формулирует в афористической фразе: «Пусть попы станут немножко образованнее, а музыканты – немножко смиреннее» [17, с. 221–226]. В подтексте этого высказывания А. Караманова звучит всё та же мысль о единстве этического и художественного – «духовного» в двух ипостасях.

На философском уровне, с позиций теологии, аналогичную мысль подчеркивает Н. Бердяев. Его учение о смысле творчества стало базой для отечественных композиторов, пишущих духовную музыку или музыку, так или иначе связанную с религиозной тематикой. Суть философии Н. Бердяева заключена в формуле: «Творчество <...> продолжает дело Творения». Этот мировоззренческий постулат можно рассматривать как основополагающий и для стиля А. Караманова. Именно Н. Бердяев, «преодолевший в себе христианскую ортодоксию, внес в старое учение истинно гуманистический тезис, который <...> можно назвать великим» [26, с. 11]. По мысли Н. Бердяева, идущее от Платона «учение о том, что все человечество и весь космос предвечно завершены на небе, в идеях Божьих, превращает мировой процесс в

комедию и лишает человека реальной активности и реальной свободы. Человек есть прибыльное откровение в Боге» [1, с. 331].

Идея творчества как реальной активности и воли, как акта приобщения творца к Творцу, составляет ключевую этико-эстетическую парадигму, точку опоры для творчества А. Караманова. Композитор, вслед за близким ему по духу А. Шнитке, сказавшим знаменитую фразу – «не я пишу, мною пишут» – мог бы полностью опереться на бердяевские идеи. И хотя в своих высказываниях он нигде прямо не упоминал о Н. Бердяеве, суть концепции «творчество – Творение» составляет идеологическую основу его стиля.

При этом А. Караманов гораздо ближе, чем А. Шнитке, стоял к истокам собственно духовной религиозной музыки. Поэтому необходимо остановиться еще на одном вопросе, связанном с тем материалом, который реализован в его «Библейских симфониях» [12]. «Перевод» библейского священного текста на оркестрово-симфонический язык – уникальная и ответственная задача, решающаяся композитором. В данной статье можно затронуть лишь отдельные аспекты этой самостоятельной исследовательской темы, где также преломляются парадигмы «духовного» и «художественного», связанные контекстно с парой «этнос-эстетизм».

Двуединство этой пары отражает двуединство объектной и теоретической осей понятийной парадигмы (И. Котляревский). Для творчества А. Караманова в высшей степени показателен и еще один тезис из «Смысла творчества» Н. Бердяева – о Большом человеке, Богочеловеке, Космическом человеке. Смысл этого тезиса раскрывается по двум координатам (по двум осям единой парадигмы) – «причастности к высокой музыке вообще и особенностей образного ряда крупнейших <...> сочинений» [26, с. 12]. Как отмечает В. Холопова, «качество высоты высокой серьезной музыки [а к ней, безусловно, относятся лучшие сочинения А. Караманова – *О. К.*] невероятно мало исследовано» [там же]. Это «качество высоты» определяется у А. Караманова идеей избранности свободного художника, внутренним героем сочинений которого является он сам. С позиций стиля карамановские образные ряды ближе барочной концепции баховского богочеловека. Бетховенский человекобог, олицетворяющий первичность творческого эстетизма по отношению к этосу, А. Караманову практически не свойственен.

Его творчество «религиозного» периода исходит из обобщенной этической идеи синергии. Рассматривая концепцию человека на примере песнопений греческой службы, В. Зайцева цитирует о. Павла Флоренского: «Православие помогает стяжанию благодати актуальным соединением тварных энергий человека и нетварной божественной энергии. Единое согласное действие обеих энергий, их взаимная со-действенность, «со-энергийность» соответствует греческому термину *org-erueia*. Синергия, со-

работничество Божественной и человеческой энергии. Соединение двух энергий означает их встречу и требует существования “места встречи”» [8, с. 101].

Идея богослужебного единения энергий у А. Караманова распространяется по обеим осям парадигмы. Ведь этическое и эстетическое, а именно так можно трактовать со-энергичность православной литургии, приводит к образованию особого типа драматургического пространства в музыке композитора. Теоретически, по В. Бобровскому [2], – это так называемая парная драматургия. Но, как отмечает В. Зайцева по поводу собственно культовой, прикладной музыки, парность «предполагает некую двойственность» [8, с. 101]. У Караманова такая двойственность отсутствует. Его стилевая парадигма целостна, со-энергична по принципу, почерпнутому из самих божественных источников. «Местом встречи» энергий у Караманова является симфонизм как эстетическая парадигма, отражающая божественное начало в высокой «серьезной» музыке. В этом и состоит диалектика, «идеология» карамановского музыкального стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев Н. А. *Философия свободы; Смысл творчества* [Текст]: [сб. ст.] / Н. А. Бердяев. — М.: Правда, 1989. — 607 с. — (Из истории отечественной философской мысли).
2. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы* [Текст]: Исследование / В. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
3. Герасимова-Персидская Н. *Русская музыка XVII века — встреча двух эпох* [Текст] / Н. Герасимова-Персидская. — М.: Музыка, 1994. — 105 с.
4. Горюхина Н. *Эволюція періоду* [Текст] / Н. Горюхіна. — К.: Муз Україна, 1994. — 105 с.
5. Горюхина Н. *Эволюция сонатной формы* [Текст] / Н. Горюхина. — К.: Муз. Україна, 1970. — 314 с.
6. Грица С. *Украинская песенная этика* [Текст] / С. Грица. — М.: Муз. Україна, 1990. — 123 с.
7. Заднепровский Г. *Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова)* [Текст] / Г. Заднепровский // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 248—254.
8. Зайцева В. *Религиозные концепции человека: на примере песнопений греческой службы* [Текст] / В. Зайцева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Київ: Наук. світ, 2002. — Вип. 8. — С. 98—104.
9. Ігнатченко Г. І. *Парадигми творчості композитора* [Текст] / Г. І. Ігнатченко // Музика. — Березень-квітень. — № 2. — 2006 — С. 6—9.
10. Ігнатченко Г. *Творчий процес художника* [Текст] / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство (Респуб. міжвід. наук.-метод. зб.). — К., 1990. — Вип. 25. — С. 108—115.
11. Ключкова Е. В. *Алемдар Караманов. Симфонический цикл «Быть» по Апокалипсису (к проблеме влияния религиозного источника на симфоническое мышление композитора)*

- [Текст] / Е. В. Ключкова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / РГК ; Ин-т «Открытое общество» (фонд Сороса) — Ростов н/Д., 2001 — С. 465—472.
12. Ключкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова [Текст] / Е. В. Ключкова. — М. : Классика-XXI, 2005. — 184 с.
 13. Ключкова Е. В. Тема апокалипсиса в творчестве Алемдара Караманова. Музыка, жизнь, судьба [Текст] : Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Е. В. Ключкова. — М. : Классика-XXI, 2005. — С. 177—186.
 14. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] : монография / В. Д. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 198 с.
 15. Конен В. Третий пласт [Текст] / В. Конен // Сов. музыка. — 1990. — № 4. — С. 75—83.
 16. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства [Текст] / І. Котляревський // Науковий вісник : зб. наук. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1998 — Вип. 7 : Музикознавство — з XX у XXI століття. — С. 31—34.
 17. Крылатова С. С. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба [Текст] : Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. — М. : Классика-XXI, 2005. — 364 с.
 18. Кук Т. Структура научных революций [Текст] / Т. Кук. — М. : Ермак, 2003. — 265 с.
 19. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение [Текст] / А. Лосев. — М. : Мысль, 1995. — 944 с.
 20. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учеб. пособие для вузов).
 21. Орджоникидзе Г. Место исполнения в музыкальной культуре [Текст] / Г. Орджоникидзе // Сов. музыка. — 1978. — № 8. — С. 63—75.
 22. Подскокий М. Творчество Алемдара Караманова: опыт характеристики [Текст] / М. Подскокий // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. — М. : Классика-XXI, 2005. — С. 248—254.
 23. Польдяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова [Текст] / Е. Польдяева // Муз. академия. — 1996. — № 2. — С. 1—15.
 24. Середа Н. В. Ієрархічна структура жанрового канону літургії (на прикладі творчості П. І. Чайковського) [Текст] / Н. В. Середа // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; упоряд. В. А. Омельченко ; за ред. Н. Є. Гребенюк. — Київ : Наук. світ, 2002. — Вип. 9. — С. 169—183.
 25. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика [Текст] / В. Холопова // Музыкальная академия. — 2002 — № 2. — С. 34—41.
 26. Холопова В. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части вселенной. Опыт философского составления [Текст] / В. Холопова // Советская музыка. — 1991. — № 10. — С. 11—15.
 27. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов [Текст] / Ю. Холопов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 76—95.
 28. Швейцер А. Иоанн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина. — М. : Музыка, 1964. — 525 с.
 29. Шохман Г. Размышления о стиле [Текст] / Г. Шохман // Советская музыка. — 1987. — № 8. — С. 8—12.

МОДЕРНИЗМ КАК ФАНТОМ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Про використання терміну «модернізм» в радянській музичній науці та необхідність концептуалізації відповідного явища українським музикознавством.

О термине «модернизм» в советской музыкальной науке и необходимости концептуализации соответствующего явления украинским музыковедением.

About usage of the term "modernism" in the Soviet musical science and the need of conceptualization of the corresponding phenomena by Ukrainian musicology.

Нет слова более несносного, чем «модернизм».

В. Дукельский

Вряд ли Владимир Дукельский¹ заботился о строгости научной терминологии, приписывая *слову* качества *явления*, которому посвящен пафос его статьи с парадоксальным названием «Модернизм против современности» (1929) [6, с. 388]. Под «модернизмом» в ней подразумевался, прежде всего, музыкальный «эксперимент для эксперимента». Предполагал ли композитор, в полемическом задоре наделяя слово самостоятельным бытием, что через полвека оно останется столь же чуждым иной, социалистической, современности той самой страны, которую он навсегда покинул?

Сегодня больше нет ни коммунистической державы, ни мощного идеологического фундамента, удерживавшего на себе здание советской музыкальной науки и заставлявшего делить музыкальный мир на «белый» и «чёрный». Нет и марксистско-ленинской методологии, которой можно было надёжно прикрыться в сложных случаях, записав неудобные явления, в частности, модернизм, на счет «упадочнической и гнивающей буржуазной культуры». Есть наследие исторической эпохи, доставшееся постсоветскому музыковедению – *расплывчатость и неопределённость смыслового наполнения термина «модернизм»* – результат тенденциозности, замалчиваний и отсутствия нужной информации в нужное время. Неопределённость сохраняется и по сей день, как будто пресловутый «железный занавес», тормозивший естественный ход событий в музыкальной науке, всё ещё продолжает нависать над «запретной зоной» музыкального модернизма.

Целью настоящей статьи является анализ ситуации, связанной с употреблением термина «модернизм» в советской музыкальной науке и украинском музыковедении как одном из её «правопреемников». Текстовый

¹ Прославившийся под псевдонимом Вернон Дюк (Vernon Duke) и гораздо более известный публике бродвейской и парижской, нежели отечественной; уроженец Белоруссии, воспитанник Киевской консерватории, в конце 1919 г. эмигрировавший из революционной России.

модус предлагаемого анализа включает стилистический приём языковой игры, который можно назвать приёмом формальной аналогии, когда лексика того, *что* критикуется, становится лексикой самой критики.

С 20-х гг. XX ст. партия большевиков проводит жесткую политику, формируя искусство, отвечающее потребностям массового производства строителей коммунизма. Диктатура пролетариата не совмещалась с плюрализмом художественной жизни того времени, её стилистической пестротой, многообразием творческих методов и новаторских устремлений. Целый ряд директивных партийных документов был направлен на то, чтобы навсегда покончить с практикой инакомыслия. Многочисленные авангардно-футуристические движения обвиняются в формализме (письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах», 1920), романтико-символистское направление – в декадентстве и мещанстве как пережитках буржуазно-нэпманского прошлого (постановление ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18.06.1925). Постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. все творческие объединения, не отвечающие партийным критериям, были распущены. Взамен множества разнородных художественных организаций для каждой из областей творчества создаётся единый орган контроля правильности воплощения в жизнь официальных установок – соответствующий Союз (писателей, архитекторов, художников, композиторов). К середине 50-х гг. идеологи пролетарской культурной революции провозглашают *единственным* творческим методом советского искусства социалистический реализм [17, с. 11–12].

Невосполнимой потерей для музыкальной демократии стал распад авангардистски ориентированной Ассоциации Современной Музыки (1924–1931), раздавленной идеологическим прессом². В ней состояли многие из крупных композиторов и музыкальных критиков: Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мяковский, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Н. Рославец, А. Мосолов, Л. Сабанеев. В. Держановский, Б. Асафьев, А. Лурье и др. Продолжая линию дореволюционного русского «современничества»³, АСМ занималась активной пропагандой сочинений своих членов, а также выполняла посреднические функции в зарубежных контактах советской культуры, знакомя музыкальную общественность страны с произведениями И. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга, Э. Кшенека, Б. Бартока, П. Хиндемита. По официальной

² Значительную роль в этом процессе сыграли нападки со стороны РАПМа – Российской ассоциации пролетарских музыкантов, видевших основу нового социалистического искусства в массовых жанрах – песне и марше.

³ Культурного движения, развивавшегося с начала 1910-х гг. («Вечера современной музыки» в Москве и Петербурге) и ставившего своей целью пропаганду музыкальных новинок. В числе его идеологов – Л. В. Сабанеев, Н. Я. Мяковский, Н. А. Рославец, В. В. Держановский, В. П. Каратыгин, И. И. Крыжановский, А. Н. Нурок и др.

версии – стремилась «превратить советскую музыку в некую провинцию буржуазного модернизма» [5].

Впрочем, «модернизм» как «несносное», уничижительное слово в адрес творчества современных композиторов – достояние партийного лексикона более позднего времени (40-е гг.). «Самоназвание» пропагандируемой «асмовцами» музыки – чаще всего – «новая»⁴, «передовая», «современная» (см., напр., пояснения и приложения к концертным программам АСМ Б. Асафьева [1]. Показательно, что в его оценках нет категоричных и окончательных выводов). Под «модернизмом» же в изначальном смысле слова – «следованием моде» – в первой четверти XX в. обычно понимали искусство конца XIX – начала XX ст., в чём-либо противопоставлявшее себя традиции, разрывавшее преемственные связи. Под такое определение подпадали, прежде всего, течения символизма и импрессионизма, в музыке связанные с именами Р. Штрауса, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Скрябина. Однако и этот, «дореволюционный», модернизм изрядно пострадал в процессе марксистской культурной революции.

Потребность в историческом осмыслении всего разнообразия явлений музыкального авангарда 20 – 30-х гг. появляется лишь на некоторой временной дистанции. И в этой связи термин «модернизм» постепенно получает новый, обобщающий смысл. Так, в обзорной статье Д. Житомирского «К истории современничества» (1940) границы модернизма охватывают «всю совокупность»⁵ новых музыкально-творческих течений, появившихся как на Западе, так и в России в 90-е, 900-е и в последующие годы, в целом (несмотря на внутреннюю разнородность и наличие многочисленных стилистически-«промежуточных» явлений) противостоявших школам XIX столетия» [8, с. 31]. Это определение, на наш взгляд, очень перспективное, будучи помещено автором в сноску с оговоркой о том, что термин «трактруется весьма произвольно» [там же], так и осталось незамеченным советским музыковедением, не вызвав ни возражений, ни позитивных оценок⁶.

После официальных похорон АСМа – центра «агрессивного формализма, где были сформулированы основные его принципы» [5], неуклонная борьба с модернистскими извращениями в музыке продолжалась. Этапами этого «большого пути» стали известная передовая статья газеты «Правда» об опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» от 28.01.1936 г.⁷, написанная

⁴ Вслед за П. Беккером (1919) [23, с. 349].

⁵ Разрядка Д. Житомирского.

⁶ Несомненно, бедствия Великой Отечественной войны стали дополнительным тормозящим фактором в развитии советской музыковедческой науки.

⁷ Приведем показательный фрагмент: «Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное “новаторство” ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы <...>. Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку,

по партийному заказу, а через 12 лет, в связи с «живучестью осужденного еще в 1936 году партией направления», которое «не только живет, но и задает тон советской музыке» [7] – эпохальное постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» с наклеиванием очередных ярлыков и резолюцией «осудить»⁸. Партийных идеологов нимало не смущало то обстоятельство, что «формализмом» в той или иной степени грешили практически все видные советские композиторы⁹ (В. Мурадели лишь оказался в роли «козла отпущения»).

В разъяснениях по поводу того, *какую именно* музыку следует считать «врагом народа», данных с высокой трибуны, можно: а) без труда узнать портрет «музыкальной классики XX века»¹⁰; б) увидеть, что «формализм» в понимании партийно-советского музыковедения неотделим от «модернизма». Последний, таким образом, автоматически оказывается в том же «позорном» синонимическом ряду, в который выстроены обвиняемые в формализме «современничество», «авангардизм» и «новая музыка». Так, в «Постановлении» утверждалось, что эти течения характеризуют «отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик» [25]. Выражение «маразм буржуазной культуры» стало крылатым и надолго закрепилось в справочной музыкальной литературе о модернизме [35, с. 156].

Общее потепление идеологического климата в СССР в 60-е гг., сказавшись на музыкальной практике, тем не менее, не внесло существенных перемен в официальные оценки музыкального модернизма, который по-

перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов» [28].

⁸ «Осудить формалистическое направление в советской музыке как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки» [25].

⁹ «<...> провал оперы Мурадели не является частным случаем, а тесно связан с неблагоприятным состоянием современной советской музыки <...>. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как гг. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам» [25].

¹⁰ Один из эвфемизмов, фигурировавший в работах советских музыковедов [напр., 24] и позволявший не называть вещи именами, неудобными слуху партийных функционеров.

прежнему рассматривался как идеологически чуждое социалистическому образу жизни явление¹¹. «Партия еще раз напомнила нам, что единственный плодотворный путь советского искусства – это путь социалистического реализма. <...> Она сурово осуждает формализм, абстракционизм, декадентство...» [30].

Воспользовавшись некоторым ослаблением идеологических пут, советское музыковедение всё же делает решительный (по меркам того времени) шаг на пути осмысления многообразного мира музыки, не вписывающейся в эстетические нормы соцреализма. Проблема обобщения разнородного круга явлений, имевших место в музыке XX века, к 60-м гг. настоятельно требовала своего решения. И очередное вмешательство руководства, которое не могло «пройти мимо получившей известное распространение концепции “современного стиля, стиля XX века”» [30], только лишний раз подчеркнуло её актуальность. «Находятся люди, утверждающие, будто сложился некий универсальный стиль XX столетия, представителями которого являются художники разных стран, социалистических и буржуазных. Всех этих писателей, композиторов, деятелей театра якобы объединяют психология и мироощущение «современного человека» [30]¹². Безусловно, и новая волна «авангарда» значительно усилила интерес музыковедов к современной проблематике.

Информационным прорывом в область зарубежного музыкального модернизма и, одновременно, попыткой определенного теоретического осмысления этого феномена следует считать книгу Г. Шнеерсона «О музыке живой и мертвой» (первое издание – 1960) [34]¹³. Демонстрируя завидную

¹¹ «Где-то в стороне от большой жизни нашей музыки существует замкнутый узкий мирок формальных поисков, бесплодного экспериментирования. Речь идет о додекафонных, серийных, пуантилистских экспериментах небольшой группы молодых композиторов», – отмечал Т. Н. Хренников в докладе на III Всесоюзном съезде советских композиторов [32, с. 10].

¹² «Известно, что некоторые советские композиторы (правда, их единицы) проявляют повышенный интерес к додекафонным фокусам. «Авангардистские» влияния проникли в музыку некоторых социалистических стран и получили там довольно большое распространение. Это тревожные факты. Борьбаться с формализмом с помощью одних лишь деклараций и заклинаний нельзя. Необходимо показать реакционную социальную, философскую и эстетическую сущность современных формалистических течений. Пока это еще не сделано. А ведь порой адептами «авангардизма» становятся западные композиторы, которые в области политики придерживаются передовых взглядов, иной раз даже члены коммунистических партий» [30].

¹³ Далее – привычная критика в адрес конкретных «нарушителей конвенции»: «Понятие “современный стиль” игнорирует социальные, идейные различия, которые существуют между художниками XX века. Оно игнорирует различия между творческими методами, направлениями, национальными школами. Отзвуки этой теории мы находим в сборнике “Черты стиля Прокофьева”, опубликованном в 1962 году издательством “Советский композитор”. Во всей книге мы тщетно стали бы искать хотя бы упоминания о социалистическом реализме. Зато в предисловии к этому сборнику мы обнаруживаем новое понятие “современный реализм”» [30].

¹⁴ Её автор высказывает благодарность целому ряду советских музыковедов (Ю. В. Келдышу, И. В. Нестьеву, Д. В. Житомирскому, В. Дж. Конен, В. О. Беркову, П. И. Рюмину, Л. В. Кулаковскому), тем самым опираясь на своего рода «коллективный опыт» советской музыкальной науки.

эрудицию, знание огромного фактического материала и основных работ «западных» музыковедов, опубликованных на тот момент, в итоге автор с роковой неизбежностью противопоставляет *подлинно современное* гуманистическое содержание советского искусства абстрактной холодности формальных технических изобретений творцов «новой музыки». «Эти далеко не безобидные упражнения досужих экспериментаторов» объявляются одной из «форм идеологической диверсии, активно выступающей против социализма, против великой правды искусства» [34, с. 427]. Впрочем, ура-патриотический пафос последней главы – «Музыка и современность» (вспомним «Модернизм против современности») – в глазах первых читателей этой хорошо известной книги, умевших видеть и «между строк», вряд ли умалял её несомненные достоинства.

Не будем и мы несправедливы к автору, сделавшему дело огромной важности – приподнявшему завесу над современным ему зарубежным музыковедением, где модернизм, он же – «новая музыка» – активно исследовался, претендуя на «звание» целой музыкальной эпохи в ряду «Барокко – Классицизм – Романтизм – Импрессионизм – Модернизм» (классификация П. Коллара) [34, с. 9]. И всё же, поднимая вслед за П. Колларом, К. Вернером и Г. Штуккеншмидтом вопрос об основополагающем признаке, дающим возможность говорить о «некоем единстве “эпохи модернизма”» [там же], в качестве которого зарубежными учеными выдвигается разрыв с принципом тональности и законами классической гармонии, Г. Шнеерсон виртуозно переносит акценты в идеологическую плоскость. «... Если “новая музыка” и представляет собой некое единство, то это единство основано скорее на общности позиции отрицания основ музыкального искусства прошлого, чем на единстве целей. Именно это отрицание эстетики и этики искусства, опровержение его законов, именно это, общее для всех модернистских школок, отрицание *цели и смысла искусства*¹⁴ объединяет самые различные явления модернистской музыки» [34, с. 13]. Справедливо отмечая, что «клубок противоречий» современной западной музыки не может быть определен как «некое стилистическое *единство*, как новый музыкальный *стиль*» [там же], попыток дать какое-либо иное определение рассматриваемому феномену автор не предпринимает. Таким образом, ответ на животрепещущий вопрос о «стиле эпохи» читатель получает в лучших традициях «двойной бухгалтерии» советского музыкознания.

Роль «общего знаменателя» в вопросе о музыкальном модернизме с 1976 г. выполняла статья Ю. В. Келдыша в «Музыкальной энциклопедии» [11], вплоть до 1990 г. – выхода в свет «Энциклопедического музыкального

¹⁴ Здесь и далее курсив наш – Л. Р.

словаря»[23], где материал предыдущей статьи подвергся частичному пересмотру. Совершенно очевидно, что статья в «Энциклопедии» послужила основой для последующей в «Словаре». Обе статьи ограничиваются определениями философско-эстетического плана, избегая музыкальной конкретики: модернизм – «термин, относимый к ряду художественных течений 20 в., общим признаком которых является более или менее решительный отход от эстетических критериев и традиций классического искусства» [23, с. 349].

Если статью в «Словаре» отчасти извиняет её краткость, то статью в «Энциклопедии» – вероятно, боязнь случайно причислить к лагерю «реакционных модернистов» [11, с. 623] кого-либо из композиторов, чьё творчество «представляет неоспоримую художественную ценность, несмотря на противоречивость его идейно-эстетических основ» [там же], т. к. «выход из порочного круга модернистских идей возможен только на пути приближения к реальным жизненным интересам широких народных масс и *актуальной проблематике наших дней*» [там же]. Вновь знакомая оппозиция «модернизм – современность», парадокс (если вспомнить исходное значение слова *moderne* – «новейший, современный», честно приводимое в начале статьи). На этом фоне особой благодарности заслуживает переоценка ценностей, наконец-то произведенная автором статьи в «Словаре»: «крупные художники, тяготеющие к модернизму, *способны создавать неоспоримые художественные ценности*, отражающие сложность и противоречивость человеческого сознания в условиях современной действительности» [23, с. 349].

Возможно, читатель заметит в последнем абзаце статьи «Музыкальной энциклопедии», в ссылке на Т. Адорно как идеолога музыкального модернизма, имена А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна, так же как и «стыдливые» отсылки к другим статьям – «Авангардизм», «Импрессионизм», «Экспрессионизм», – чтение которых, по замыслу создателей энциклопедии, должно было наполнить трактуемое понятие конкретным музыкальным содержанием. Статья «Авангардизм», в свою очередь, отсылает любопытствующих к «музыкам» серийной, конкретной, электронной, алеаторической и т. д., заставляя перевернуть все 6 томов почтенного издания в поисках следов музыкального модернизма: лёгких путей «к новым берегам» не бывает...

Историческая оценка явлений европейской музыки, «которые возникли в русле модернизма <...>, – задача весьма трудная», – утверждает в 1980 г. И. Нестьев [24, с. 9]. Отдавая приоритет художникам социалистического лагеря, ученый находит в зарубежной «музыкальной классике XX века» линии «общедемократического гуманизма» (Яначек, Барток, Берг, Онеггер, Кеклен, Хартман, Вайль), фольклорно-романтическую (Сибелиус, Воан-Уильямс, Нильсен, Кодай, Энеску) и собственно модернистскую (Шенберг, Берг, Стравинский, Хиндемит. Онеггер, Мийо), настаивая на невозможности дать

однозначную оценку творчеству композиторов. Опираясь на «ленинское учение о двух культурах», автор призывает учитывать «борьбу различных тенденций как внутри целых течений, так и в индивидуальном творчестве виднейших художников» [24, с. 10], всё ещё действуя в духе марксистско-ленинской «эстетики избегания».

Несовпадение политики принуждения властных структур с эстетической «политикой» модернизма – «политикой эксперимента», – несмотря на определенный прогресс в области изучения таковой, продолжалось практически до самого распада СССР, когда первым стало не до музыкальных проблем, а перед музыкой академической, в любом её обличье, остро встал вопрос выживания. Высокая критика старается не уронить своего достоинства в глазах науки: в руководящих высказываниях на VI и VII съездах советских композиторов чувствуется опора на солидную базу марксистско-ленинской философии, слышатся отголоски недавней (70-е гг.) философско-эстетической дискуссии о модернизме¹⁵. В упрек очередной раз отвергнутому музыкальному «авангарду», помимо обвинений в формализме (морально устаревший термин заменяется словами «эксперимент», «технология»), в первую очередь ставятся теперь «дегуманизация искусства» (очевидное заимствование у Ортеги-и-Гассета), бездуховность, элитарность, отрыв от жизни и массовой аудитории¹⁶ как «тенденция современного буржуазного общества» [29, с. 27].

¹⁵ В её ходе (с критических марксистских позиций) рассматривались особенности эстетики модернизма как основы *мировоззрения* и творческого *метода* художников [напр., 22]. Единое определение модернизма не было выработано: термин представляется чересчур растяжимым, само явление – неуловимым: «Модернизм – это бесконечный ряд “измов”» [22, с. 8].

¹⁶ «<...> Советской эстетике глубоко чужды распространившиеся во второй половине нашего века творческие направления, получившие обобщенное наименование “музыкальный авангард”. По существу, они представляют собой конгломерат самых разнообразных школ, систем композиции, технологических приемов, нередко противоборствующих или исключających друг друга. И все же есть нечто главное, что объединяет эти течения: стремление к ниспровержению традиций, к художественному произволу, к эксперименту как якобы главной движущей силе музыкального прогресса. В угоду эксперименту в области технологии композиции авангардисты всяких мастей приносят в жертву весь смысл, все идеалы художественного творчества, принижают свою профессию до служения реакционным лозунгам “дегуманизации искусства”» [29, с. 27].

«<...> На протяжении многих десятилетий модернизм, отказываясь от исторической преемственности и национальной почвы, фетишизировал отдельные приемы композиции, превратил их, по существу, в фактор разрушения музыки, а не ее создания. Свобода в применении звукового материала, не продиктованная осознанной необходимостью, обернулась для ряда художников катастрофой: их музыка перестала быть средством общения, лишилась естественного голоса. От нее отвернулись люди. В результате даже недавние апологеты “авангарда” говорят сегодня о “массовом дезертирстве” из его школ и кружков. Жаждающие сенсаций меценаты уже не платят денег за звуковые мистификации, один за другим терпят крах авангардистские фестивали. Серьезная музыка часто замыкается в себе, становится достоянием немногих знатоков, полностью лишается влияния на общественное сознание. В качестве эрзаца слушателям предлагается так называемая массовая культура, которая играет на низменных, физиологических инстинктах и не имеет ничего общего с подлинным искусством. Так происходит дегуманизация музыки» [31, с. 20].

Последнее – растущий разрыв между музыкой массовой, популярной и академической – у себя в стране старались не замечать.

Как видим, положение советского музыковедения в области исследования явлений музыкального модернизма было весьма и весьма сложным. С одной стороны, грубые окрики с названием имён и последующими санкциями, с другой – естественный интерес к музыкальной современности и стремление дать ей объективную научную оценку. Неудивительно, что на фоне враждебной государственной политики в работах даже тех музыковедов, которые официально причислялись к апологетам модернизма¹⁷, анализ сочинений композиторов «модернистского толка» сопровождался «идеологически верной» критикой в их адрес. Даже на закате коммунистической эпохи, в 1984 г. издательство «Музична Україна» выпускает маленький сборник с весьма типичным названием «Критика модернистских течений в западном музыкальном искусстве XX века», посвящённый, как узнаём из аннотации, «актуальным проблемам идеологической борьбы в музыкальном искусстве» [15, с. 2]. Таким образом, разговор о модернизме в современной зарубежной культуре неизбежно проходил под знаком критики. В самой же советской музыке модернизму как явлению музыкальной практики, по определению, не было места. То же наблюдаем и в отношении к русской дореволюционной музыке. Так, например, Д. Б. Кабалевский всеми силами старается защитить от обвинений в модернизме позднего Н. Римского-Корсакова [9]¹⁸.

Казалось бы, с падением СССР запретная тема модернизма – символа инакомыслия, антипода тоталитаризма¹⁹, должна была привлечь к себе особенно пристальное внимание исследователей. Подобный интерес, подкреплённый солидной фактологией, действительно наблюдается в других видах искусств, например, изобразительном [4; 10; 14; 20], в литературоведении [18]. В настоящее время термин «модернизм» принадлежит к числу широко используемых. Настолько широко, что нередко им обозначаются весьма далёкие друг от друга феномены, принадлежащие разным сферам духовного опыта, познания и креативно-созидательной человеческой деятельности. Свой модернизм находим в религии, философии, социологии, литературе, архитектуре, изобразительном искусстве, культурологии. Учёные-культурологи, вероятно, отчаявшись найти необходимый материал в трудах музыковедов, по-своему решают и проблему музыкального модернизма,

¹⁷ И. Бэлза, Л. Данилевич, Д. Житомирский, Л. Мазель, Г. Шнеерсон, И. Нестьев и др.

¹⁸ «Взгляд на Римского-Корсакова как на композитора, якобы ставшего в последний период своей жизни и деятельности на путь модернизма, импрессионизма, идеализма и мистики, был выработан усилиями декадентской критики в дореволюционные годы» [9, с. 340].

¹⁹ Одинаково ненавидимого правящей элитой как в СССР, так и, например, в нацистской Германии.

предпринимая более или менее удачные попытки вписать музыку в общее русло развития художественной культуры [2; 21]²⁰.

Национальное же музыковедение в данный момент находится, пожалуй, где-то у истоков по-настоящему научного осмысления музыкального модернизма как глобального исторического феномена. В крайне немногочисленных работах украинских авторов, где это понятие вообще фигурирует как научное, в лучшем случае музыковед выступает в роли пассивного «пользователя», срывающего плоды с «мирового дерева» модернизма, в частности, его культурологической ветви («модернизм как культуротворческая парадигма первой половины XX ст.» [12, с. 2]). При этом не всегда удаётся определить, насколько осознанно происходит процесс подобного заимствования. В большинстве исследований о творчестве композиторов, имеющих на «западе» статус столпов модернизма («нововенцы», прежде всего), «несносное» слово вообще не встречается – в лучших традициях советского прошлого. В иных же случаях – термин «модернизм», словно радуясь обрётённой свободе, бесконтрольно кочует по страницам то в качестве синонима понятия «авангард», то в первобытном синкретизме с термином «модерн» (в других искусствоведческих дисциплинах обозначающим вполне определённый стиль). Слова «модерн», «модернистский» (в украиноязычных текстах также – «модерний») в значении «современный» применяются как к любым новациям, так и к самым разнообразным историческим явлениям.

В единичных исследованиях, демонстрирующих осознание существующей проблемы, находим различные интерпретации термина: от «достаточно условного», понимаемого «как совокупность новых направлений в разных видах искусства», частью которой является локальный «феномен львовского модернизма» 20 – 30-х гг. [27, с. 1] до модернизма как «незавершённого проекта» и одного из основных социокультурных «дискурсов» (наряду с «дискурсом национальной идеи», «имперским», «большевистским») первой трети XX в., в применении к музыке Наддніпрянщини [26, с. 13, 24]. Промежуточное положение занимает модернизм «как главенствующая в то время эстетико-стилистическая тенденция в типовом определении (разрыв с традиционными нормативами классического искусства)» [13, с. 15], прослеживаемая автором на материале музыки Галичины. Тот факт, что исследователи вынуждены делать оговорки, ссылаться на типовые (культурологические, не договаривает автор) или давать собственные определения понятия

²⁰ Анализ обширной литературы по проблемам модернизма, существующей в философии, культурологии и различных областях искусствознания, заслуживает самостоятельного исследования и не может быть осуществлён автором в рамках настоящей статьи.

«модернизм» [26], свидетельствует о неудовлетворительном состоянии таковых в музыковедении²¹.

Тем временем, всё более широкое распространение в украинской науке о музыке получает термин «постмодернизм» [см., напр.: 3; 33]. Предполагается, таким образом, наличие некоего исторически предшествовавшего музыкального феномена. Объяснить тот факт, что исследователей не смущает *отсутствие* фундаментальных разработок и классификаций, касающихся собственно музыкального модернизма, можно, вероятно, только широкой популярностью *обоих* терминов в других сферах гуманитарного знания, что порождает *иллюзию присутствия* столь же твёрдой опоры и в области академического музыковедения. Как и видимость полного благополучия в вопросе о соответствии термина «модернизм» конкретным музыкально-историческим реалиям.

Напротив, в «западной» музыкальной (и даже художественно-публицистической [16]) литературе понятие «модернизм», как отмечалось выше, сегодня является «общим местом». Добавим, что современный исследователь, хоть сколько-нибудь интересующийся вопросом, без особого труда обнаружит, что процесс изучения этого многомерного феномена постоянно продолжается [36—39]. Известные терминологические расхождения наблюдаются и в зарубежных источниках. Тем не менее, «Средневековье, Ренессанс, Барокко, Классицизм, Романтизм и Модернизм: мы можем достаточно определенно связать эти термины с какими-либо ограниченными значениями», — констатирует, например, Т. Стрини, задавая гораздо более актуальный сегодня, с его точки зрения, вопрос: «Но что есть Постмодернизм, охватывающий весь мир, все эпохи?» [39].

Выводы. Отошел в прошлое XX век, отмеченный целой чередой революционных событий в искусстве. Думается, вместе с ним безвозвратно уходит и время для колебаний и половинчатых решений, вынужденных или осознанных, касающихся общей оценки оставленного им музыкального наследия. То обстоятельство, что национальное музыковедение, движимое известной инерцией, до сих пор не решается открыто и прямо взглянуть в глаза фантому советской эпохи — музыкальному Модернизму, представляется досадной помехой на пути концептуализации последнего. *Пост-Модернизм* как новая реальность XXI в. диктует необходимость тем или иным образом определить, в рамках музыкального искусства, качественные и количественные параметры явления, которому он обязан своим рождением.

Снятие дилеммы «модернизм — современность», выдвинутой прошлым столетием, призвано освободить понимание феномена модернизма от

²¹ Анализ достоинств и недостатков существующих на сегодняшний день определений модернизма выходит за рамки статьи.

крайностей – излишней апологетики и безудержной критики. Опираясь на определения, имеющиеся в других науках, на позитивные моменты, обнаруживаемые в определениях советских музыковедов, необходимо выработать собственное, отглаголивающееся от практики музыкального искусства и действительно отвечающее современности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке XX века [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1982. — 200 с.
2. Баженова Л. М. [и др.] Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка [Текст] (+CD) / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2009. — 432 с. — (Серия «Мировая художественная культура»).
3. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80—90-х років XX сторіччя [Текст] : автореф. дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. М. Берегова. — Київ, 2002. — 20 [1] с.
4. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века [Текст] / М. Ю. Герман. — 2-е изд., испр. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 480 с. : ил. — Серия «Новая история искусств».
5. Доклад Генерального секретаря Союза советских композиторов Т. Н. Хренникова 19 апреля 1948 года [Электронный ресурс] : stenографический отчет : [цит. по: Первый Всесоюзный Съезд советских композиторов. — М., Известия, 1948]. — Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/asm1.htm>
6. Дукельский В. Модернизм против современности [Текст] // Вишиневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920—1930-х годов : История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография / В. Дукельский. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 512 с. — С. 388—390.
7. Жданов А. А. Вступительная речь на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) [Электронный ресурс] : [1948, февраль] — Режим доступа : http://theremin.ru/archive/sovok/zhdanov48_1.htm
8. Житомирский Д. К истории «современничества» [Текст] / Д. Житомирский // Советская музыка. — М. : Музгиз, 1940. — № 9. — С. 31—48.
9. Кабалецкий Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове) [Текст] // Д. Кабалецкий. Избранные статьи о музыке. — М. : Советский композитор, 1963. — 363 [1] с. — С. 270—347.
10. Кандинский В. Точка и линия на плоскости [Текст] / В. Кандинский. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 240 с.
11. Келдыш Ю. В. Модернизм [Текст] // Музыкальная энциклопедия [в 6-ти тт.] : гл. ред. Ю. В. Келдыш / Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — Т. 3. — 1104 с. — С. 622—623.
12. Коменда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму [Текст] : автореф. дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. І. Коменда. — Київ, 2004. — 16 [1] с.
13. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій [Текст] : автореф. дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Н. О. Костюк. — Київ, 1998. — 23 с.
14. Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда [Текст] / Т. В. Котович. — Минск : Экономпресс, 2003. — 416 с.

15. Критика модернистских течений в западном музыкальном искусстве XX века [Текст] : [Ред. Р. М. Немовский]. — Киев : Музична Україна, 1984. — 80 с.
16. Кундера М. Нарушенные заветы [Текст] : Эссе / Пер. с фр. М. Таймановой / М. Кундера. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. — 288 с.
17. Лекции по истории эстетики [Текст] : философский факультет : кафедра этики и эстетики / Под ред. проф. М. С. Кагана. — Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1980. — Книга 4. — 231 [1] с.
18. Литературные манифесты : От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. — М. : Аграф, 2001. — 384 с.
19. Лобанова М. Современничество [Электронный ресурс] : [Опубликовано: Наследие. Музыкальные собрания. — М. : Советский композитор, 1990]. — Режим доступа : <http://newmuz.narod.ru/si/Sowremen.html>
20. Малевич К. Черный квадрат [Текст] / К. Малевич. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 288 с.
21. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура XX століття [Текст] : навч. посіб. / Г. С. Меднікова. — К. : Т-во «Знання», КОО, 2002. — 214 с.
22. Можнягун С. О модернизме. Эюд первый. Истина и антиистина в эстетике модернизма [Текст] / С. Е. Можнягун. — М. : Искусство, 1970. — 280 с.
23. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
24. Нестьев И. Музыкальная культура 1917 – 1945 гг. [Текст] // Музыка XX века : Очерки : в двух частях / И. Нестьев. — М. : Музыка, 1980. — Ч. 2, кн. 3. — 589 с.
25. Об опере «Великая дружба» В. Мурадели [Электронный ресурс] : Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. — Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/sovok/muradeli.htm>
26. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів [Текст] : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська. — Київ, 2006. — 36 [1] с.
27. Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х — 30-х рр. XX ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Р. С. Стельмашук. — Київ, 2002. — 20 [1] с.
28. Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» [Электронный ресурс] [Газета «Правда», 28 января 1936 г.] — Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>
29. Хренников Т. Великая миссия советской музыки [Текст] : VI съезд композиторов СССР, Москва, 20-26 ноября 1979 года / Хренников Т. // Советская музыка. — 1980. — № 1. — С. 2—29.
30. Хренников Т. За музыку коммунистического завтра! [Электронный ресурс] : Сокращенная стенограмма доклада Т. Хренникова на объединенном пленуме правлений Союзов композиторов СССР, РСФСР и Москвы, 1964 г. — Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/sovok/hren64.htm>
31. Хренников Т. Музыка и время [Текст] : VII Всесоюзный съезд композиторов СССР / Хренников Т. // Советская музыка. — 1986. — № 7. — С. 2—24.
32. Хренников Т. На пути к музыкальной культуре коммунизма [Текст] / Т. Хренников // Советская музыка. — 1962. — № 6. — С. 3—26.
33. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / І. В. Чернова. — Львів, 2007. — 20 с.
34. Шнеерсон Г. М. О музыке живой и мертвой [Текст] / Григорий Михайлович Шнеерсон. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М. : Музыка, 1964. — 436 с.

35. Энциклопедический музыкальный словарь [Текст] : Отв. ред. Г. В. Келдыш ; сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. — М. : БСЭ, 1959. — 328 с.
36. Frisch W. Music and the Arts [Text] / Walter Frisch. — University of California Press, 2007. — 322 p. — (Series «California Studies in 20th-Century Music»).
37. Kettle M. Classical music could even become the new rock'n'roll [Electronical version] // The Guardian. — Tuesday, 1 February, 2005 / Martin Kettle. — Available on : <http://www.guardian.co.uk/music/2005/feb/01/classicalmusicandopera>
38. Modernism and Music. An Antology of Sources [Text] : Edited and with Commentary by Daniel Allbright. — The University of Chicago Press. — 2003. — 440 p.
39. Strini Tom. Post-Modernism: The End of (Music) History [Electronical resource] // The Old Song and Dance. — Available on : <http://www.jsonline.com/blogs/tntertainment/43073357.html>

УДК 78.071.2(477)''19''

Людмила Шаповалова

ТЕОРИЯ ЖАНРА В МУЗЫКОЗНАНИИ: СТАВШАЯ И СТАНОВЯЩАЯСЯ

Висвітлюється стан академічної теорії музичного жанру в аспекті синтезу фундаментальних методологічних підходів до збагнення сутності процесів жанроутворення в сучасній композиторській практиці.

Освещается состояние академической теории музыкального жанра в аспекте синтеза основополагающих методологических подходов к постижению сущности процессов жанрообразования в современной композиторской практике.

The state of academic genre theory is revealed in the aspect of the synthesis of the fundamental methodological approaches to comprehension of essence of the processes of genre creation in a contemporary composer practice.

В контексте академической теории музыки, одной из задач которой было обоснование результирующего характера культуры ушедшего XX века, жанрология предстает как стройное и системное знание. Лекция по теории музыкальных жанров, предназначенная для студентов современного музыкального вуза, впечатляет разветвленностью и концептуализмом имеющихся в отечественном музыкознании авторских разработок (М. Альшванг, В. Цуккерман, А. Сохор, О. Соколов, М. Арановский, Е. Назайкинский, Л. Березовчук) о специфике воплощения в музыкальном творчестве жанровых форм. Однако при этом завершившийся процесс культуротворчества в XX ст. обнаруживает «лакуны» — артефакты, которые трудно постичь с помощью известных механизмов, описанных в академической теории жанров. Иначе говоря, дискурс жанрового измерения как общезначимого, понятного всем художественного смысла нуждается в дополнениях.

Цель настоящей статьи – определение различных методологических подходов в нарождающейся теории жанровых взаимодействий, продиктованных практикой композиторского творчества XX ст.

Обозначенная стратегическая цель вряд ли может быть раскрыта до конца. Тем не менее, наметим важнейшие методологические ориентиры.

Очевидна плодотворность тенденции взаимодействия композиторской практики и теории музыкальных жанров и обогащения последней за счет признания приоритетов композиторского творчества. Теория не успевает *во*-след бурным процессам жанрообразования в художественном мире музыки! Например, знаковые произведения многих адептов новой жанровой поэтики (И. Стравинского, Д. Шостаковича, Л. Гравовского, В. Губаренко, М. Скорика и др.) появились в то время, когда В. Цуккерман (1964) и А. Сохор (1971) только пишут свои статьи о жанре, ставшие для будущих поколений музыковедов настольными конспектами. И, если по отношению к музыкальной форме в практике XX ст. В. Холоповой и С. Савенко была отмечена тенденция к индивидуализации (статьи 80-х гг.), то эти же процессы характеризуют и жанротворчество. Форма и жанр, вне всякого сомнения, влияют друг на друга, свидетельствуя о неразрывности и единстве художественного сознания творца, обнаруживаемом в бытийственности музыкального произведения. Научное моделирование множества жанровых видов и названий – дело новых поколений.

1. «Зри в корень» (К. Прутков). Генезис жанра следует искать в фольклоре как специфической системе музыкального мышления. В своё время известный ученый-фольклорист И. Земцовский заметил, что народному творчеству понятие жанра не известно. Народные исполнители не спрашивают: «В каком жанре песня?» Но: на какой напев они будут петь и для кого? Отсюда формула жанра, предложенная исследователем русского фольклора: жанр есть функция напева, помноженная на его структуру. (И по сегодняшний день она остается одной из лучших дефиниций жанра в музыке. Чтобы в этом убедиться, стоит взяться за сравнительный анализ всех известных определений музыкального жанра).

2. Для анализа музыкальных произведений как результата деятельности художественного сознания композитора-творца понятие жанра часто оказывается условностью, словно нарочно придуманной аналитиками для постижения определенного рода парадигматики творчества. Часто жанр причисляют к музыкально-языковому ряду и рассматривают его с точки зрения музыкальной семиотики. Критерием для согласования жанровой семантики в различных историко-стилевых контекстах долгое время служила функция типизации (согласно концепции Л. Мазеля и В. Цуккермана). Если объединить те уровни, на которых «свертываются» музыкальные значения жанра, то образуется

модель жанрового инварианта, удобная для изучения «школьной» теории жанров в музыке¹, которую можно сегодня считать уже сложившейся. Однако можно попытаться обозначить те точки обнаружения жанра и его роли в художественных процессах музыкального смыслообразования, которые, словно «горящая лава», вулканируют в живом процессе композиторского общения с реалиями творческой жизни. Споры о таких становящихся моментах внутри «ставшей», закреплённой системы когнции, разгораются на страницах кандидатских диссертаций.

3. *Метод историзма.* Жанр принято рассматривать в историческом времени и пространстве как выражение мировоззрения определенных народов, социальных слоев общества, как своего рода этикет. Жанр (по гениальной догадке М. Бахтина) – хранитель Памяти культуры, её «семантических кодов», а в музыкальной форме действует жанровость – строитель мостов между Прошлым, Настоящим и Будущим. Отсюда преемственность трех звеньев исторической эволюции каждого жанра в композиторском творчестве:

- начало, или *генезис*, чье проявление случайно или осознанно фиксирует ряд факторов появления жанра как единицы композиторского труда;
- зрелость жанра, его классический этап, где наблюдается равновесие композиции и драматургии; взаимодействие формы и жанра закрепляется в некий канон, эстетическую программу;
- и, наконец, трансформация или перерождение жанра как устойчивой, исторически сложившейся модели в иные, более перспективные для художественного сознания композитора формы жанровых взаимодействий (определения многочисленны: квази-жанры, миксты, гибриды, полижанровость, синтез жанров и т. п.).

4. Целостность системы жанров в музыке зиждется на фундаменте классико-романтической культуры мышления с её академической направленностью коммуникации, ценностной шкалой и семантикой творчества. Многие исследователи обращают внимание на то, что дифференциация пластов культуры XX в. ставит проблему межвидовой трансдукции. Студентам исполнительских факультетов приходится разбираться в тонкостях жанровой парадигмы музыкального искусства, поскольку они постигают законы жанра на

¹ Глубинным уровнем является интонация и интонационная проекция жанра – *жанровость* (например, песенность, вальсовость, скерцозность); оформленность в композиционное целое и закреплённость принципов формообразования в жанровой структуре за определенным жанровым именем того или иного оруса, что составляет жанровую композицию, а её индивидуально-тематическое решение – жанровую драматургию [см. об этом: 4]. Сравнение индивидуально-стилевых особенностей жанровой драматургии в различных историко-стилевых контекстах позволяет дифференцировать внутрижанровые её разновидности (например, элегия как особая жанровая ветвь камерной лирики, имеет богатейшую гамму внутрижанровых взаимодействий: от элегии-воспоминания и мемориально-философского размышления до элегии-сонаты и даже симфонии) [см. 2].

слух, «пропуская» жанровые интенции, воплощенные композиторами, сквозь сердце и ум. От того, насколько хорошо освоена жанровая картина той или иной музыкальной культуры, как интонируются исполнителем потоки жанровой интенции, зависит эмоционально-психическая достоверность общения музыканта со своим адресатом, глубина и точность передачи художественной информации.

Иножанровые влияния, «скрещивания» и взаимодействия были характерной тенденцией музыкального смыслотворчества всегда, только проявлялось это по-разному. Важно выявить историческую динамику (этапность) этого процесса. В рождении жанра как формы Бытия произведения, реагирующего на изменения в общественной сфере, технике сочинительства и даже вкусах публики, точкой отсчета (в музыке письменной традиции) является *жанровое имя*, выставленное рукой автора на партитуре своего опуса – (опуса как «сделанной вещи»). В искусстве устной народной традиции такой установкой выступает социальная функция жанра, его предзаданность в контексте коммуникативной ситуации.

Как отмечает исследователь М. Иванова, подход с позиций типизации сегодня оказывается не всегда результативным, учитывая пути композиторского творчества последней трети XX ст. Следовательно, действие «школьной» теории жанра следует признать ограниченным рамками классикоромантического стиля. Отход от моделирования концептуальных жанров западноевропейской, русской и украинской культур наметился как одна из характерных тенденций. Альтернативой стало их объединение в новой жанровой структуре под оригинальным углом зрения, продиктованное либо программным замыслом («Русские сказки» Н. Сидельникова), либо стилевым включением в более крупный синтетический проект (музыка В. Мужчиля «Черный квадрат» внутри симфонии «Прощай, XX век!»). В любом случае жанр первичного рода «поглощается» жанром более высокого порядка, давая повод к рождению жанровых парадоксов, при разгадке которых современный слушатель ощущает себя Тезеем. Семантическая плотность такого рода музыки значительно повышается, а задачи аналитика усложняются. Наряду с типами музыкальной семантики выступает энергия индивидуального поиска и личностной самоорганизации творца музыки. Как следствие, музыкальный логос обогащается не только интерпретацией известных жанровых архетипов (такowymi в силу уступающего свои позиции историзма оказываются глубинные структурные законы тождества, контраста), но и рождением новых, характерных для культуры Новейшего времени (рефлексивные жанры, связанные с отражением темы самопознания, «медитация», «монодрама», «постлюдия»).

Может показаться, что в таких символических формах уже не так сильна тяга к обобщению, к магнетизму жанровых истоков человеческого Бытия. Действительно, в условиях новой жанровой парадигмы характерным становится *усилие* (интеллектуальное, волевое). Так, В. Холопова отмечает это свойство как рождение по воле художника понятийного символа в музыке [3]. Однако разве жанровые формы интонирования не продолжают деятельно участвовать в таких символически трактуемых формах? Особенно активно проявляют себя как жанровые знаки фактура, метро-ритмические модели, ладовая гармония.

5. С первого же десятилетия Новейшего времени складывается стандартная ситуация выхода композиторского сознания за рамки сложившихся жанровых клише и норм сочинительства музыки. Понятно, что действие этой закономерности легко прослеживается сейчас, на расстоянии века; тогда же творцы вряд ли задумывались о природе своих новаторских предчувствований. И всё же, отказ от точности собственно жанровых параметров сочинения более всего характеризует эпоху кризисного начала XX в. Например, А. Шенберг более десятка лет работает над кантатой «Песни Гурре», в которой следы позднеромантических влияний полностью нивелируют ораториальную основу сочинения. Результат же трудно определить однозначно с точки зрения его жанровой принадлежности: наличие двойного состава хора, грандиозность композиционных масштабов, концепционная сложность позволяют усматривать в произведении синтез нескольких принципов музыкального жанротворчества: оперы (оперной сцены), вокальной кантаты, оратории, симфонического цикла, балладной композиции. Если думать, что в данном случае А. Шенберг отдал дань романтическому искусству, то жанровая «размытость» должна свидетельствовать об упадке классико-романтических форм и открытию новых путей, в которых признаков жанрового взаимодействия уже не будет. Однако этого не случилось. В ходе развития музыкальных тенденций нарождающегося века появляются все новые формы жанровых мутаций и взаимодействий, пик которых приходится на последнюю треть столетия. (Классические примеры: 14 симфония Д. Шостаковича, в которой действуют законы вокального цикла; симфония-балет «Вий» В. Губаренко, хоровая симфония (поэма) В. Библика «Прощание» на стихи А. Пушкина и др.).

6. *Метод онтологизма.* Возрождение культовых жанров христианской культуры и широкое их распространение, а значит, и «скрещивание» с традициями светской, «преподносимой» музыки привело к возрастанию роли жанрово-онтологических параметров произведения. К ним относятся: субъект творчества (солист, ансамбль, оркестр, хор); жанровый хронотоп (условия пространственно-временной организации); способ внешней коммуникации в системе «автор – исполнитель – слушатель»; онтологическая дистанция

(«дольнее – горнее»). Отсюда выход на создание семантики преподносимого жанра в онтологических границах жанрового канона (авторские «Литургии» при сохранении роли канонического текста; хоровой концерт как жанровая доминанта в украинской национальной культуре).

Выводы. 1. Наиболее универсальным является функционально-структурный подход к определению жанра, благодаря которому оно в равной степени помогает осознанию процессов жанротворчества как в контексте обиходной, так и преподносимой музыки. Особенно целесообразным такое понимание жанра оказывается в произведениях, на концепции которых силён «отпечаток» литургического происхождения (например, «Иоанн Дамаскин» С. Танеева или «Запечатленный ангел» Р. Щедрина).

2. Осознание жанрового синтеза, его органичности и объективно заданной установки музыкального мышления придет несколько позже. Искусство музыки, будучи интонационно-энергетическим (синергическим), остается по природе своей склонным к обнаружению структурно-образных архетипов как аналогий Божественного общения – горизонтального (меж людьми) и вертикального (человека с Богом). Жанр является одним из универсальных способов фиксации этого общения, опыта многовекового умножения духовной рефлексии человека на традицию Богопознания в лоне синергической аналитики современной музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иванова М. *Жанровая поэтика Н. Сидельникова в аспекте взаимосвязи слова и музыки [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. — Харьков, 2009. — 18 с.*
2. Курчанова О. В. *Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) [Текст] : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / О. В. Курчанова. — Харків, 2005. — 17 с.*
3. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства [Текст] : уч. пос. / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.*
4. Шаповалова Л. *Взаимодействие внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Л. В. Шаповалова. — К., 1987. — 24 с.*

Розділ 3.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: МУЗИКА ТА ДРАМА

УДК[78.071.2:786.2]:782.1

Галина Зуб

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ-ПРОСТРАНСТВЕ ОПЕРЫ-SERIA «ИДОМЕНЕЙ» В. А. МОЦАРТА

Вивчається комплекс завдань, які постають перед концертмейстером у процесі виконавської інтерпретації опери В. А. Моцарта, що являє собою новаторське композиторське прочитання жанрової моделі *opera-seria*.

Изучается комплекс задач, встающих перед концертмейстером в процессе исполнительской интерпретации оперы В. А. Моцарта, являющей собой новаторское композиторское прочтение жанровой модели *opera-seria*.

In this article the author studies a complex of performing tasks, faced by concertmaster while interpreting operas of W. A. Mozart as an innovative composer-type reading of the *opera-seria* genre model.

Исполнительское осмысление опер В. А. Моцарта в целом опирается на богатые традиции, поскольку произведения гениального композитора в оперном жанре являются частью стилистического единства многообразной жанровой системы его творчества. Кроме того, оперы В. А. Моцарта, несомненно, входят в число репертуарных произведений, как правило, обеспечивающих успех театральной труппе и некий доход, без которого театр существовать не может. И, тем не менее, есть целый ряд сложностей, диктующих необходимость вновь и вновь обращаться к оперному наследию композитора.

Так, например, сложилась устойчивая традиция в области репертуарной политики национальных театров, согласно которой, наиболее востребованными оказываются всего лишь три оперы В. А. Моцарта: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Безусловно, эти произведения относятся к шедеврам мастера. Однако, в результате подобной политики, на периферию оперного репертуара попадает множество замечательных сочинений, принадлежащих перу В. А. Моцарта, вытесненных, кстати, и из учебной программы музыкальных вузов. В связи с тем, что оперы композитора недостаточно полно представлены в концертно-театральной жизни страны, *традиция исполнения опер-seria*, к числу которых принадлежит «Идоменей» В. А. Моцарта, в рамках отечественной культуры фактически отсутствует.

Актуальность избранной темы обуславливается необходимостью осмысления специфики исполнительского воссоздания сочинений этого жанра,

прежде всего – задач, встающих при их изучении в оперном или концертмейстерском классе и в процессе концертного исполнения, где особо важна роль концертмейстера.

Целью исследования является определение функции концертмейстера в процессе исполнительской интерпретации оперы-seria В. А. Моцарта «Идоменей». **Объектом** – особенности драматургии оперы в связи с трактовкой композитором традиционных оперных форм и сценических амплуа, поскольку выявление содержательной основы драматургического конфликта и специфики воплощения образной сферы сочинения – необходимое условие понимания исполнителями-интерпретаторами авторского замысла. **Предметом** – круг исполнительских задач, встающих перед концертмейстером в процессе освоения художественного пространства музыкальной драмы В. А. Моцарта. **Методология** исследовательского анализа, осуществляемого на материале оперы «Идоменей – царь Критский», базируется на выявлении новаторского подхода В. А. Моцарта к трактовке жанровой модели опера-seria.

Концертмейстеру, взявшемуся за сложную задачу освоения клавира оперы В. А. Моцарта «Идоменей», следует исходить из того, что при её интерпретации должно учитывать единство творческого метода композитора, позволяющее «вписывать» и это произведение в общую исполнительскую традицию, выходящую за рамки отдельного произведения (в этом случае работают общие принципы, касающиеся того, как именно следует «исполнять Моцарта»).

Вместе с тем, оперу отличает яркое своеобразие, свойственное произведениям композитора, непосредственно предвещающим и представляющим венский период его творчества. Отметим, что «Идоменей» – рубежное сочинение, связующее искусство «юного» и «зрелого» Моцарта – является одним из наивысших его достижений в области оперы-seria.

Оперы-seria В. А. Моцарта принадлежат к числу произведений, являющих собою маргиналии современной украинской музыкальной культуры, хотя за рубежом они исполняются достаточно часто. Поэтому их оценка в сознании многих музыкантов-исполнителей до сих пор зиждется на штампах, выработанных в течение консерваторских лет обучения. В результате оперы-seria В. А. Моцарта нередко трактуются как уступающие по степени новаторства оперным сочинениям К. В. Глюка.

Между тем, ещё в 1858 г. А. Н Серов отмечал: «как первое из зрелых оперных созданий великого художника, как партитура, в которой гений Моцарта впервые высказался во всей полноте, во всей роскоши своих сил, – “Идоменей” оправдывает пристрастие к нему самого Моцарта и остается занимательнейшим и полезнейшим образцом для изучения...» [3, с. 13]. «Моцарт умел создать музыку в своем роде превосходную, умел сочетать

красоты итальянской оперной школы (своего времени) с патетической правдивостью стиля Глюка, обогатив такое слияние неисчерпаемою изобретательностью в гармонизации и в приемах сложного, кристаллического оркестра, до появления этой оперы – неслыханного» [там же].

Г. Аберт подчеркивает различие творческих методов К. В. Глюка и В. А. Моцарта, отмечая, что «Идоменей» – «настоящая опера-сериа. И, хотя воздействия Глюка действительно ощущаются в некоторых сценах, особенно хоровых, всё развитие действия сего интригой и системой эффектных нагнетаний настолько не характерно для Глюка, насколько это только было возможно» [1, с. 325—326]. По своей творческой природе «...Моцарт не был “реформатором”, не разрушал преднамеренно всего “принятого”, утвердившегося обычая. Напротив того: он брал *готовые* формы, но в них стремился дать полный простор своей художественной натуре, своей способности создавать музыку» [3, с. 12].

Тем не менее, внешне оставаясь в границах существующих оперных форм, Моцарт *новаторски* подошел и к такому консервативному жанру, как опера-seria, отличающемуся предельно четкой типизацией ситуаций и образов героев, слабо индивидуализированных и выступающих в традиционных амплуа Героя, Мстительницы, Вестника и т. п.

Так, работа над либретто «Идоменея» проходила под непосредственным контролем композитора: он вынуждал либреттиста переписывать многие сцены, желая стремительности действия и психологической правды сюжетных поворотов. Моцарт ссорится с певцами, требующими кангиленных арий, в то время как драматизм сюжета предполагает не растягивание действия, а нагнетание интриги.

Преодолевая традиционные принципы условной трактовки персонажей оперы-seria, композитор раскрывает двойственное состояние едва ли не каждого из них, отходя от привычной статики в интерпретации образов, присущей оперным амплуа. Главные герои оперы Моцарта эволюционируют, их внутренний мир претерпевает значительные изменения, находящие отражение в соответствующих музыкальных характеристиках.

Эволюция образов главных героев оперы подчинена раскрытию типичного для театрального искусства XVIII ст. конфликта между чувством и долгом, который можно обнаружить и в драме (Корнель, Расин), и в опере, включая реформаторские сочинения Глюка («Ифигения в Авлиде»), и в оратории («Исвфай» Генделя).

«Вечный» конфликт долга и чувства в «Идоменее» Моцарта связан с мифологемой жертвоприношения (в данном случае – отцом ребенка) вследствие рокового обета божеству. Этот распространенный мотив находим,

например, в античных греческих мифах об Андромеде и Ифигении, в Ветхозаветной Книге Судей (11, 30—40, Иеффай и его дочь).

Моцарт, уходя от традиционных амплуа оперы-seria, всячески усиливает и обостряет конфликтные моменты в психологических характеристиках героев, тем самым *превращая оперу в драму*. Так, Идоменей, правитель Крита и, следовательно, моральный образец для его народа, разрывается между любовью к сыну и необходимостью принести его в жертву согласно своему обещанию, данному божеству. Идамант, его сын – между любовью, желанием жить и гражданским долгом. Илия, троянская царица, любимая Идамантом – между долгом по отношению к родине, семье и любовью к Идаманту – наследнику враждебной державы, пленницей которой она является. Раскрытие сущности и последовательности развития этих внутренних конфликтов сопряжено с психологизацией воплощающих их образов. Наиболее сильна тенденция внутреннего становления образов Илии и Идаманта, однако постепенно в процесс психологического анализа включается и образ Идоменея.

Важной является и тенденция психологизации образа Электры. В его трактовке ощутимо воздействие оперного амплуа героини-мстительницы, поступки которой руководимы испытываемым ею чувством ревности. Вместе с тем, важнейшим достижением Моцарта является показ сложного внутреннего мира столь типичной для оперы-seria героини, изменчивости её душевного состояния. Это, как правило, не составляло творческой задачи у композиторов, следующих сложившейся оперной традиции. Электра вступает в противостояние с носителями конфликта чувства и долга, тем самым обогащая развитие драмы. «Эта отвергнутая честолюбивая возлюбленная имеет бесчисленных предшественниц у итальянцев. С первого же обращения к фуриям в её первой арии (№ 4) мы снова встречаемся с одним из самых излюбленных итальянских типов. Однако Моцарт трактует этот образ по-своему. Ария написана на одном дыхании: в ней нет даже контрастной побочной темы – бешено мчится поток кипящей страсти, в пафосе которой находит выражение величие царской дочери» [1, с. 333].

Неоднозначность образов и психологизация внутреннего мира оперных героев формирует драму характеров, которые обретают черты психологической достоверности. Таким образом, психологическое развитие образов становится основой драматургического целого оперы Моцарта.

Однако не все персонажи выведены за рамки традиционных оперных амплуа. Так, второстепенный образ верного слуги Идоменея Арбака, носителя театральной маски Вестника, не подвергается новаторскому переосмыслению.

Сформированная Моцартом драма характеров не исчерпывает сущности многоуровневого конфликта, заключенного в границы преобразованной оперы-seria. Драма характеров взаимодействует с драмой рока, в которой «по одну

сторон конфликта» находятся герои, претерпевающие всю сложность борьбы между чувством и долгом, по другую – силы судьбы-возмездия, ожидающие и требующие клятвенно обещанного жертвоприношения.

Внутренняя драма взаимодействует с драмой внешней. При этом эволюционируют как герои-носители драмы характеров, так и смысловая трактовка идеи рока. Ибо она является не только символом «карающего меча», но и знаком справедливости, установления равновесия между достигаемыми высшей степени накала силами противостояния.

Итак, драма характеров взаимодействует в «Идоменее» с драмой рока, что усиливает свойственное опере Моцарта напряжение и приводит к такой форме конфликта, как противостояние. В свою очередь, взаимодействие нескольких драм и репрезентирующих их конфликтов ведет к психологизации оперного целого и воплощению в жанре оперы-*seria* в индивидуальной художественной интерпретации Моцарта созданных композитором принципов лирико-драматического симфонизма.

Многоуровневая конфликтность оперы вызвала к жизни новаторское переосмысление Моцартом таких оперных форм, как речитатив и ария. Музыкальная композиция «Идомея» строится по принципу контрастных пар арий: в I акте *Lamento* Илии сопоставляется с *aria-eroica* Идаманта, во II – героический выход Вестника Арбака оттеняет лирические интонации соло Илии, бравурная ария Идомея сочетается со страстной интонацией Электры. Используя традиционные идеи, Моцарт включает их в несвойственный им жанрово-стилистический контекст, достигая нового результата.

Со времен Кавалли в оперном творчестве существовала традиция: жанр арии должен раскрываться в первой же интонации-символе, сопряженной с ключевым словом. Моцарт своеобразно преломляет эту традицию. Так, в арии Идаманта обозначены представленные по типу контрастного сопоставления две семантические сферы – героическая и лирическая, раскрывающие двойственное состояние героя-полководца и влюбленного юноши. Героической реплике (восходящей по звукам тонического трезвучия) отвечает лирическая интонация (нисходящая секста, цепочка интонаций-вздохов, свойственных семантике *Lamento*). Таким образом, в самом начале арии Идаманта на уровне интонационной драматургии обозначены семантические ориентиры, свидетельствующие о том, что сын царя Крита не только воплощает героическое начало, но и является лирическим героем.

Жанровые признаки *aria eroica* модулируют в сферу *aria lirica*. Идамант, превращаясь в «певца любви», сохраняет героический интонационный комплекс, воссоздаваемый в его партии как подтекст. Эта репрезентирующая Идаманта ария отражает переворот в его душе: любовь оттесняет героика на второй план. Лирика доминирует в вокальной партии. При этом целый

комплекс выразительных средств (катабасис, интонации вздоха, восходящая секста) требует от исполнителя-вокалиста акцентирования лирического начала, преодолевающего схематизм образа. При работе над этой арией и концертмейстеру следует вспомнить совет, данный аккомпаниаторам Джозеффо Царлино: «Пусть каждый стремится сопровождать каждое слово певца так, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жесткость, горе и тому подобное, была соответствующая гармония, т. е., звучащая более сурово, жестко, но не оскорбляющая слух. И точно так же, когда слова певца выражают жалобу, боль, вздохи, слезы, пусть и звучание гармоний аккомпанемента будет полно печали...» [2, с. 5].

Взяв за основу композиции традиционно используемую итальянской серьезной оперой пару: речитатив-ария, уже в первой сцене, в пределах речитатива Илии, Моцарт подчёркивает конфликтное столкновение между чувством и долгом благодаря сочетанию выразительных средств речитатива *сессо* (олицетворяющего идею долга) и аккомпанированного речитатива (воплощающего чувство, душевное переживание). Органичный синтез двух традиционных разновидностей оперного речитатива, подчиняясь идее раскрытия душевной драмы героини, новаторски преобразует облик всей сцены, внося в неё элемент сквозного развития.

По сравнению с предшествовавшими «Идоменею» операми, количество и значение *аккомпанированных речитативов* в этом сочинении существенно возросло. Аккомпанированные речитативы отличаются эмоциональным разнообразием, насыщены музыкальным развитием, направленным к смысловым и психологическим кульминациям произведения. Огромная роль в аккомпанированных речитативах отводится *оркестру*. Динамическая шкала оркестровой партии расширяется, отражая борьбу конфликтных начал, носителями которых являются главные действующие лица оперы. Таких мест, в которых оркестр лишь поддерживает певческий голос, очень мало, по большей части, оркестр имеет самостоятельную линию развития, комментируя и дополняя партию солиста. В этой связи уместно вспомнить о том, что одной из важнейших задач концертмейстера при работе с вокалистами над оперным клавиром является максимальное приближение процесса разучивания и исполнения оперного сочинения в классе с фортепиано к исполнению того же произведения с оркестром на театральной сцене. Концертмейстер призван создать иллюзию присутствия рядом с певцом оркестра и дирижера, принимая на себя роль того и другого. Подобно хорошему оперному дирижеру, он должен суметь выявить, сделать ясными для вокалиста все содержащиеся в оркестровой партии нюансы драмы. Следует также внимательно отнестись к указанным Моцартом изменениям темпа в рамках одного номера и сопоставить их с изменениями темпа между номерами. Темпы

и их сопоставления играют важную роль в процессе формообразования как отдельных частей оперы, так и всего целого.

В аккомпанированных речитативах композитор активизирует процессы *переменности функций рельефа и фона*. В оркестровой партии содержатся важнейшие элементы музыкальных характеристик героев, поэтому пианисту-концертмейстеру необходимо тщательно изучить и вокальные партии, чтобы выявить тематически-смысловые переключки между партиями оркестра и певцов (мелодические имитации, темброво-гармонические соответствия и др.) с целью показа их фактурного развития и взаимообогащения.

Строение аккомпанированных речитативов у Моцарта заставляет вспомнить о проблеме соотношения *декламационного и ариозного* начал в опере. Если в ариях доминирующим является мелодическое начало, подчиняющее порой словесную часть, трансформируя этот жанр (2-я сц. I-го д.), то в речитативах течение музыкальной логики направляется словом, предопределяющим взаимодействие и контрастное сопоставление двух его моделей: *secco* и *accompagnato*. Вторжение реплик в стиле речитатива-*secco* соответствует переключениям психики героев в сферу осознания долга. Смена речитативного типа в пределах одного номера означает возникновение не только контраста-сопоставления, но и проявление конфликтной драматургии (развитие конфликта чувства и долга в характере одного персонажа). Концертмейстеру следует обратить особое внимание на такого рода вторжения-противопоставления. Моменты колебания между возбуждением и отчаянием нередко подчеркнуты в аккомпанированных речитативах чрезвычайно смелыми гармониями, основывающимися на хроматически нисходящих базах. Моцарт и в дальнейшем использует их в своих произведениях.

Таким образом, экспансия ариозного стиля на речитатив, наблюдаемая в «Идомене», требует от концертмейстера умения воссоздать в рамках одной оркестровой партии всю логику развития драмы характеров, разворачивающейся в «музыкальном театре» Моцарта. Следует добиваться декламационной выразительности в партии левой руки и мелодического интонирования в правой, тем самым подчеркивая эффекты драматических столкновений.

Выводы. Отправной точкой драматургии оперы Моцарта «Идомеи» является внутренний психологический конфликт: противопоставление чувства и долга, лежащее в основе смыслового наполнения образов главных действующих лиц и их музыкальных характеристик. Для воплощения этой оппозиции Моцарт, выходя за рамки традиций оперы-*seria*, расширяя их границы, использует, прежде всего, свойства различных видов оперного речитатива, наделяя их определенной семантикой с целью выражения конфликтного столкновения долга (речитатив *secco*) и чувства (аккомпанированный речитатив). В итоге синтез речитативов становится способом раскрытия

внутреннего конфликта героев, инициируя процесс слияния форм речитатива и арии и трансформации этой пары в *сквозную монологическую сцену*. Тем самым, композитор демонстрирует *новаторский* подход к решению проблемы воплощения драматического сюжета. Функция концертмейстера в процессе освоения художественного пространства оперы Моцарта состоит не только в том, чтобы как можно более гибко и чутко следуя за всеми смысловыми изгибами вокальной партии, выразить эмоционально-психологический настрой разучиваемой сцены, его внутреннюю конфликтность, выступить комментатором разворачивающихся событий, учитывая при этом особенности интерпретации оперного сочинения солистом, с которым он работает. Концертмейстер фактически становится и главным режиссером всего психологизированного «музыкального действия», заключенного в оркестровой партитуре этого по-настоящему значительного оперного произведения Моцарта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] : Часть первая, книга вторая / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы / Г. Аберт. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 608 с.
2. Савари С. Азбука аккомпанемента [Текст] : учебное пособие / С. Савари. — Донецк, ООО «Юго-Восток», 2005. — 72 с.
3. Серов А. Н. Моцарт. Галерея оперных композиторов [Текст] / А. Н. Серов. — М. : Музгиз, 1953. — 46 [1] с. — (Русская классическая музыкальная критика).

УДК 782: 781.62

Наталья Поликарпова

ОСОБЕННОСТИ ИНТОНАЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ В МОНООПЕРЕ «LA VOIX HUMAINE» Ф. ПУЛЕНКА

У статті розглядаються особливості інтонаційної драматургії в моноопері «La voix humaine» Ф. Пуленка.

В статье рассматриваются особенности интонационной драматургии в моноопере «La voix humaine» Ф. Пуленка.

This article discusses the features of intonation dramaturgy in monoopera "La voix humaine" by F. Poulenc.

В последние десятилетия моноопера все чаще привлекает внимание исследователей. Появилось достаточно много теоретических работ: исследований, диссертаций, статей, в которых данный жанр рассматривается в различных проблемных ракурсах – с композиционной, тематической стороны и т. д. [см., напр.: 1; 3; 5—8]. Так, М. Басок рассматривает монооперу в

контексте проблемы камерной оперы и дает обоснование последней «как самостоятельной жанровой единицы с присущими ей специфическими чертами драматургии и формы» [1, с. 6]. Автор предлагает принципиально новую типологию камерной оперы, устанавливая совокупность внешних и внутренних признаков драматургии и формы, свойственных произведениям «малого» оперного жанра; исследует соотношение основных драматургических компонентов: музыки и сценического действия.

Э. Митина [6], не касаясь непосредственно монооперы, обращается к теоретическим вопросам одноактной оперы. Одноактная опера рассматривается ею и в историческом развитии, и как отдельный вид, наделенный специфическими чертами. Отдельное внимание исследовательницы уделяется процессам, происходящим в условиях непрерывного музыкально-сценического действия, которые сочетают в себе одновременно признаки как большой, так и камерной оперы; мелодекламации как специфической особенности музыкального языка; временной организации.

Подобно М. Баску, Н. Толошняк исследует монооперу как разновидность камерной оперы. Автором предприняты попытки проследить исторический путь формирования камерной оперы в Украине; предложена периодизация; установлены жанрово-драматургические группы; определяются типологические черты и эстетическая природа монооперы, а также анализируется музыкальная драматургия, типы вокального мелоса, принципы формообразования, тембровая драматургия [9].

В контексте изучения психологического аспекта в современной опере, в исследовании Н. Окушко моноопера рассматривается как жанр, позволяющий «постичь тончайшие нюансы человеческой психологии, ощутить в полном объеме богатство духовной сферы человеческой личности» [7, с. 6].

Непосредственно к моноопере обращается А. Селицкий. Его диссертацию [8] отличает охват значительного числа анализируемых произведений, разносторонняя и целостная характеристика избранной в качестве предмета исследования разновидности оперы – монооперы советского периода. При этом внимание автора направлено на обнаружение специфических свойств и признаков монооперы как самостоятельного жанра, её истоков, места в жанровой системе.

Множественность ракурсов изучения монооперы, разнообразие исследуемого материала подтверждают **актуальность** данной темы в современной науке о музыке.

Укажем на парадоксальный факт: в корпусе исследований, посвященных моноопере «La voix humaine» Ф. Пуленка как одному из образцов жанра монооперы, не уделяется того исследовательского внимания, которое можно было бы предположить, и на которое можно было бы опереться исполнителю.

Так, в монографии И. Медведевой [3] дается общая характеристика произведения в структурном, тематическом, образном плане. Однако данное произведение не является предметом специальных научных изысканий автора, а вписывается в общую панораму творчества композитора. Н. Инюточкиной моноопера Ф. Пуленка рассматривается как феномен камерно-вокального музицирования. Исследовательница в качестве цели своей работы обозначает стремление «раскрыть природу вокального интонирования [подчеркнуто нами. – Н. П.] в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» [4, с. 261], в то время как основное внимание уделено тематической организации лейтмотивной системы оперы. При воссоздании портрета композитора Р. Дюменилем [3] сделан специальный акцент на моноопере «Голос человеческий», однако при этом автора в большей степени интересует литературно-психологический аспект рассматриваемого сочинения.

В то же время, *исполнительский* интерес к данному произведению в последние годы заметно активизировался: его постановки прошли во многих отечественных и зарубежных театрах. Необходимо отметить, что в работе с жанром монооперы перед исполнителем-вокалистом встают особые задачи, связанные с его композиционной и сценической спецификой. Отдельную проблему составляет работа над *интонационной драматургией* такого рода сочинений. Данный вопрос не был освещен в научно-теоретической и методической литературе и составил **объект** настоящего исследования. **Предметом** изучения выступают особенности интонационной драматургии монооперы Ф. Пуленка «La voix humaine». **Цель** данной статьи – анализ принципов развития вокальной интонации в аспекте его соответствия развертыванию содержательно-смыслового плана и вербальной основы сочинения.

Жанровая специфика рассматриваемого сочинения обусловила преимущественный исследовательский интерес к интонационному фонду вокальной партии героини, закономерностям его развития, его тесситурным характеристикам как параметрам, адекватно отражающим её внутреннее психологическое состояние.

Прежде чем говорить об особенностях интонационной драматургии в моноопере «Человеческий голос», обратимся к некоторым важным и, на наш взгляд, определяющим особенностям драматургии самого произведения. Поскольку основное содержание монооперы составляет телефонный разговор, можно отметить, что единственной композиционной единицей здесь является диалог¹, имеющий при этом парадоксальную – монологическую – форму изложения: нам представлена только одна сторона этого диалога – реплики

¹ Укажем, что в современной науке диалог трактуется достаточно широко. Так, И. Беленкова диалогом считает «всякое общение двух персонажей на сцене, в каких бы формах и какими бы способами оно не осуществлялось» [2, с. 2].

героини, другая сторона восстановима лишь гипотетически. Вместе с тем, фразы другого абонента служат синтаксическими разделителями для реплик героини и определяют их содержание. Иными словами, то, что произносит героиня, определяется тем, чего нет в тексте. Отсюда ряд её реплик не всегда выстраивается в единоподчиненную смысловую и мелодическую линию, но может изменять направление – иногда достаточно резко. Это приводит к тому, что у каждой фразы оказывается своя содержательная задача: эмоциональная, драматургическая, интонационно-мелодическая.

Ярче всего это проявляется в первом телефонном разговоре (ц. 18-20). Героиня от спокойного оживления очень быстро переходит к тревоге, страху от возможности разъединения на телефонной линии, и далее – к напряженному беспокойству по поводу внутреннего состояния возлюбленного. Все эти чувства отражаются в интонациях героини: характерны резкие тесситурные, динамические, темповые и ритмические изменения, сжатие или расширение ключевой интонации м. 3. При этом необходимо отметить различие масштабов реплик: от развернутых монологических построений до междометий. Характерно, что в последнем случае одна интонация вмещает целую гамму зачастую противоречивых чувств. Так, на ц. 47 у героини звучит слово-вопрос («Ушел?»), но интонация при этом падающая, что создает смысловую неоднозначность.

Таким образом, текст формирует свойство множественности, многозначности – содержательной и, соответственно, интонационной. При этом каждый заданный образ, направление разговора, могут быть расширены, развернуты в самостоятельную тему, способны перерасти в самостоятельный разговор. Иными словами, каждый образ предельно сконцентрирован в своих характеристиках, подобно сжатой пружине.

Важное влияние на интонационную драматургию оказывают типы разговоров. В моноопере Пуленка их можно выделить два: 1) разговор героини с возлюбленным; 2) разговор с другими абонентами. Основная смысловая нагрузка приходится на первый тип. Синтаксически этот разговор делится на четыре части, которые различаются по содержанию, по масштабам, по эмоциональной характеристике (будем условно называть части этого большого разговора 1-м, 2-м, 3-м, 4-м разговорами). Так, в самом начале – в первой части разговора (1-й разговор) – героиня представляет собеседнику выдуманную историю о себе, тогда как в последующих разделах она говорит правду. В этой связи 1-й разговор выступает своеобразным антиподом всем дальнейшим, последовательно воссоздающим истинную картину внутреннего мира героини; 3-й разговор служит естественным продолжением 2-го; в свою очередь, 3-й и 4-й разговоры выступают как одно целое.

Особым типом соотношения выделены 1-й и 2-й разговоры: они представляют две стороны «одной медали», где каждая заданная содержательная позиция получает два различных – противоположных – толкования. Иными словами, событие, лицо, действие, предмет и т. п. (например, Марта, платье, порошок, прогулка), заявленные в 1-м разговоре, обязательно перетолковываются во 2-м:

1-й разговор	2-й разговор
ц.10. <i>Я только сейчас возвратилась.</i>	ц.65. <i>...только я солгала, что была в нарядном платье, <...> что обедала у Марты</i>
ц.11. <i>Я была одна, у Марты.</i>	
ц.12. <i><...> я долго заснуть не могла, пришлось принять порошок.</i>	ц.61. <i>А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок <...> я приняла двенадцать...</i>
ц.15. <i>Явилась Марта, завтракали мы вместе. Потом гуляли.</i>	ц.63. <i><...> по телефону вызвала к себе Марту. Совсем одной умереть мне было страшно.</i>
ц.16. <i>Марта зашла за мною. Да я к ней приходила.</i>	ц.65. <i><...> она явилась вместе с врачом, <...> была здесь целый день.</i>
ц.18. <i>В любимом платье <...> и в черной шляпе.</i>	ц.56. <i><...> вместо розового платья, просто пальто поверх рубашки.</i>

Не случайна и равновеликость этих разговоров по сравнению с последующими: 1-й разговор – 241 такт; 2-й разговор – 268 тактов; 3-й разговор – 78 тактов; 4-й разговор – 80 тактов.

С течением разговора изменяется его характеристика. Так, в начале (в 1-м разговоре) присутствует выраженная диалогичность, что находит отражение в вопросно-ответном принципе изложения. При этом, при паритетности сторон, в диалоге инициатива оказывается на стороне возлюбленного. В целом в 1-м разговоре преобладает повествовательность. В последующих частях разговора (начиная со 2-го и, особенно, – в 3-м и 4-м) акценты смещаются, инициатива переходит к ней, преобладающей становится монологичность, повествовательность трансформируется в драматичность.

Разговоры с другими абонентами служат синтаксическими разделителями между частями разговора с возлюбленным. К таким разговорам относятся:

- а) разговор с телефонисткой (ц. 5, ц. 43);
- б) разговор с параллельным абонентом (ц. 7, ц. 84);
- в) разговор с дворецким (ц. 47);
- г) «молитва» – обращение к Богу (ц. 97).

Они выполняют предваряющую и связующую функцию и служат катализатором действия, ускоряющим и усиливающим его. Так, вступительный разговор – диалог с телефонисткой и другим абонентом, подготавливает разговор с возлюбленным и повышает общий эмоциональный тон, максимально концентрируя напряжение ожидания, в котором пребывает героиня.

Связка между 1-м и 2-м телефонными разговорами достаточно развернутая. Она выполняет разделительную функцию, противопоставляя 1-й разговор 2-му. Не случайно и в количественном, и в содержательном плане связка превышает все остальные и представляет собой, на самом деле, два разных диалога – диалоги с телефонисткой и с дворецким. При этом каждый из них отмечен особым эмоциональным состоянием: взволнованно раздраженный – с телефонисткой, спокойный и максимально корректный – с дворецким². Связка не меняет повествовательного качества разговора.

Связка между 2-м и 3-м разговорами – диалог с параллельным абонентом (дамой) – также выполняет разделительную функцию, однако существенно влияет на 3-й телефонный разговор, в корне меняя его направление и поворачивая его в совершенно другое русло (драматическое).

Связка между 3-м и 4-м разговорами – монолог-молитва. Его составляет одна короткая фраза («О Боже, пусть он позвонит»), не меняющая установленного направления разговора и его эмоциональной окрашенности. По сути, 4-й разговор является непосредственным продолжением 3-го, что подтверждается точным повторением последней фразы 3-го разговора в начале 4-го («Просто я говорю, что, если бы ты по доброте солгал мне, и я заметила это, тебя я стала бы еще больше любить»). Любопытно, что общая суммарная продолжительность 3-го и 4-го разговоров (в количественном плане) примерно соответствует величине каждого из первых двух разговоров.

Отметим, что для всех связок характерен повышенный эмоциональный тонус, поскольку героиня находится в возбужденном состоянии, не скрывая его (как, например, в 1-м телефонном разговоре), что подчеркнуто и авторскими ремарками: 1-я связка – *тревожно, жестко, гневно, задыхаясь*; 2-я связка – *быстро, стремительно*; 3-я связка – *быстро, испуганно*.

В целом драматургия связок выстраивается по принципу сжатия. Мы будем называть его **димиinuирующим принципом**. Димиinuирующий принцип проявляет себя на нескольких уровнях.

а) В масштабном отношении, что проявляется в уменьшении числа тактов:

- 1-я связка – 41 такт;
- 2-я связка – 11 тактов;
- 3-я связка – 9 тактов.

б) С точки зрения количества участников разговора, которое также уменьшается:

- вступительный разговор – диалог с телефонисткой и другим абонентом;
- 1-я связка – диалог с телефонисткой и дворецким;

² Отметим, что вступительный разговор, при котором, кроме героини, также присутствуют два участника, является общим.

- 2-я связка – разговор с другим абонентом;

- 3-я связка – монолог-«молитва» (персонаж-собеседник отсутствует).

в) В особенностях текстовой стороны, которая также сводится к минимуму: от достаточно развернутых диалогов вступительного разговора и первых связок – к единственной фразе последней связки.

Характеризуя *интонационное* наполнение партии героини, присущее всем типам разговоров, отметим следующие особенности:

1. Строем мелодической линии преимущественно по тонам и полутонам вокруг м. 3 (здесь секунду можно трактовать как выражение неустойчивости эмоционального состояния героини).

2. Максимальное приближение к разговорной речи.

3. Использование повторов и секвенций (также как отражение эмоциональной нестабильности).

4. Наличие пауз, цезур, фермат.

При этом для каждого из двух типов разговоров можно выделить свои особенности. Так, для разговоров с параллельными абонентами характерно преобладание речитации: длительное пребывание на одном звуке, постоянное включение интонации м. 3 (преимущественно восходящей – условно – мотив «алло») в небольшом – квинто-квинтовом диапазоне. Границы этого диапазона изредка нарушаются внезапными «вскриками» – резким повышением тесситуры, объясняющимся эмоциональной насыщенностью и мгновенной сменой настроений героини.

Интонационная характеристика партии главной героини в разговорах с возлюбленным более разнообразна и включает речитацию (построенную на тех же принципах, что и связки), распевность, элементы песенно-аризного характера (например, 2-й разговор, с. 61). Вместе с тем, в качестве ключевой сохраняется терцовая интонация.

Интонационную драматургию монооперы «Голос человеческий» можно рассматривать сквозь призму *тесситурного распределения мелодии*. Общий диапазон – $do^1 - do^3$. Вместе с тем, каждый из разговоров характеризуется своей тесситурной зоной, в которой можно выделить «рабочую область» – ось, вокруг которой сверху и снизу периодически и ситуативно-обосновано возникают тесситурные всплески и падения – резкие повышения и понижения.

Так, первый телефонный разговор разворачивается в пределах $sol^1 - re^2$. Если представить себе тесситурное развитие партии героини в виде диаграммы, то интервал $sol^1 - re^2$ составит ее основную ось. Особенностью разговора является ограничение голоса вверх – верхние звуки не выходят за пределы sol^1 второй октавы. При этом можно отметить характерное повышение тесситуры, практически постоянное движение вверх внутри фраз при общей тесситурной стабильности.

Во втором телефонном разговоре интервальная ось остается той же, однако наблюдаются её собственные более активные внутренние «колебания». Кроме того, второму телефонному разговору свойственна неустойчивость и динамичность: диаграмма становится «колючей» – амплитуда скачков гораздо более широкая – намного выше и ниже оси; изменения происходят на малых временных промежутках.

В третьем телефонном разговоре ось диаграммы меняется и располагается в пределах $pe^2 - fa^2$. Можно отметить постоянный интонационный подъем внутри фразы, сцепление фраз наподобие секвенции. При этом, несмотря на преобладание в структуре фраз восходящего движения, для разговора в целом характерны резкие понижения тесситур (ось $fa^1 - la^1$). Резкие падения интонации связаны со сменой фазы (этапа) разговора. Синтаксическое разделение осуществляется посредством пауз с ферматами. Для четвертого телефонного разговора характерно понижение тесситур внутри фраз (падающие интонации). Заметим, что этот разговор заканчивается на самом низком звуке do^1 .

В целом для всех частей характерна тесситурная стабильность, как на уровне интонаций (ц. 27), так и на уровне фраз (ц. 20). Резкие вскрики, возгласы связаны с определенным – возбужденным – эмоциональным состоянием, мгновенной сменой чувств, настроений и переходом от одного состояния к другому и выражают предельную концентрацию эмоций: *Ах!* (ц. 11); *Я злая!* (ц. 42.); *Алло, родной!* (ц. 42); *Что я помешаюсь* (ц. 57); *Я буду мертвой.* (ц. 61); *Я все поняла* (ц. 62); *Алло!* (ц. 97); *Ты в уме?* (ц. 99); *Прощай!* (ц. 108); *Любимый!* (ц. 108). Тесситурные всплески, как правило, предваряются движением по звукам трезвучия (ц. 57) либо септаккорда (ц. 85).

Тесситурные падения обычно связаны с пробуждением, «приходом в себя», возвращением в сферу повествовательности. В отдельных случаях они объясняются физическим изнеможением или упоминанием о физическом конце в риторическом плане (героиня говорит о смерти, но не стремится к ней как к конечной цели): *Опять голова разболелась* (ц. 14); *Что без тебя для меня нет жизни* (ц. 62); *Если уж конец, то конец!* (ц. 90); *Знаю, так быть должно, но это мука* (ц. 100); *Люблю* (ц. 110).

В целом тесситурная диаграмма отражает внутреннее состояние героини и отвечает содержательной стороне разговоров. Сохранение единой оси в 1-м и 2-м разговорах определяется их функциями (антиподы). Изменение оси в 3-м разговоре объясняется сменой инициативы в диалоге (переходит к героине). Возвращение первоначальной тесситурной позиции в 4-м разговоре связано с внутренним смирением героини, приходящим вместо деланного (мнимого) спокойствия в самом начале разговора.

Выводы. Подводя итоги, еще раз отметим основные особенности интонационной драматургии монооперы Ф. Пуленка «La voix humaine»:

1. Для произведения характерна концентрированность интонации, заостренная характеристичность (что обусловлено диалогичностью как определяющим фактором драматургии).

2. Сохранение определенного качества интонации на протяжении всей монооперы (речитация, ключевая интонация м. 3 и т. п.).

3. Зависимость изменения типа интонации (тяготение к распевности либо ярко выраженной речитации) от типа разговора – с возлюбленным или параллельными абонентами.

4. Соответствие тесситурной картины (тесситурной диаграммы) внутреннему состоянию героини и содержательной стороне разговоров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме жанра [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. А. Басок. — К., 1984. — 23 с.
2. Беленкова И. Я. К проблеме диалога в опере (На материале лирико-психологической оперы П. И. Чайковского) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Я. Беленкова. — Л., 1983. — 18 с.
3. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» [Текст] / Р. Дюмениль. — Л. : Музыка, 1964. — 13 с.
4. Инюточкина Н. В. Моноопера Франсиса Пуленка «Человеческий голос» как феномен камерно-вокального музицирования [Текст] / Н. В. Инюточкина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Г. Берліоз та світова культура : зб. наук. праць. — Харків: ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 2003. — Вип. 12. — С. 261—268.
5. Медведева И. А. Франсис Пуленк [Текст] / И. А. Медведева — М. : Советский композитор, 1969. — 240 с.
6. Митина Э. И. Советская одноактная опера 60-х—70-х годов [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Э. И. Митина. — Л., 1985. — 16 с.
7. Окушко Н. В. Психологический аспект украинской оперы 60-х—70-х годов [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Н. В. Окушко. — К., 1991. — 17 с.
8. Селицкий А. Я. Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Я. Селицкий. — М., 1981. — 24 с.
9. Толошняк Н. А. Украинская камерная опера (К проблеме эволюции жанра) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Н. А. Толошняк. — К., 1991. — 23 с.

ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ «СУЛЕЙМАН І РОКСОЛАНА» О. КОСТИНА ЯК ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ

Розглядаються особливості хорової драматургії опери «Сулейман і Роксолана» сучасного композитора О. Костіна, виявлено драматургічні функції хорових сцен.

Рассматриваются особенности хоровой драматургии оперы «Сулейман и Роксолана» современного композитора А. Костина, выявлены драматургические функции хоровых сцен.

The article deals with peculiarities of choral dramaturgy of the opera «Suleiman and Rocsolana» by a contemporary composer A. Kostin. It reveals dramaturgic function of choral scenes.

Творчість нашого сучасника і співвітчизника Олександра Костіна (1939 р. н.) привертає до себе увагу митців і дослідників розмаїттям жанрів й образної тематики, концентрацію «музично-співочої національної ідеї, яка є домінантним вектором в українській традиції» [2, с. 5].

О. Костін – майстер музичного театру, адже його перу належать чотири опери («Оргія», «Діалоги Вінченцо Галілея», «Сулейман і Роксолана», «Незвичайна чайка або Жовтий лелека»), шість балетів («Демон», «Запрошення до страти», «Русалонька», «Гранатовий браслет», «Бузкове вино», «Пригоди Незнайки»), музика до низки вистав Російського драматичного театру імені Лесі Українки. Працюючи в цьому славетному колективі, композитор пізнав тонкощі сценічної драматургії та принципів її втілення, що, безперечно, стало підґрунтям для створення ним значних творів для музичного театру.

Історія любові Сулеймана і Роксолани, подвиг останньої в ім'я Батьківщини вже давно перетворилися на легенду у свідомості багатьох поколінь, на популярну тему мистецтва, що постійно привертає увагу дослідників і художників, поетів і композиторів, письменників та кіномитців. Опера О. Костіна «Сулейман і Роксолана» (1995, лібрето – Б.Чіп) є яскравим прикладом звернення до цієї теми сучасного українського композитора.

Актуальність теми дослідження визначається підвищенням ролі національної історичної проблематики в сучасній музичній культурі. Звернення до різних періодів нашої історії є одним з найважливіших завдань художньої творчості й науки сьогодення. Жанрова специфіка та тип розгортання сюжету, пов'язані із історико-легендарним забарвленням твору О. Костіна, обумовлюють особливості композиційної структури опери, а також трактування її хорових сцен. Вивчення ж хорових сцен опери «Сулейман і Роксолана» націлено на усвідомлення функцій цього вагомого чинника драматургії музично-сценічного твору.

Об'єктом дослідження є логіка драматургічного розвитку хорових сцен у сучасній опері, а його **предметом** – значення хору в розгортанні сценічної дії

опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана». **Матеріалом** слугують хорові сцени даного твору, до класифікації яких віднайдені **нові** наукові підходи.

Мета статті полягає у визначенні ролі хорового чинника (начала) у драматургії опери «Сулейман і Роксолана» О. Костіна.

Традицією сучасного осмислення любовної історії, що перетворилася на легенду, є розгляд ліричної фабули на тлі історичних подій. Подібний підхід обумовив жанрову специфіку оперної дії в творі О. Костіна, де поєднуються риси історико-епічної опери, ліричної драми та ораторії. Чисельність хорів – це, безперечно, вплив ораторії, а драматичне трактування хорового чинника дає нам право говорити про наявність жанрового синтезу, що є характерним для української опери другої половини ХХ ст. Синтез жанрів впливає і на розвиток хорової драматургії, обумовлюючи особливості трактування хору в опері.

Опера «Сулейман і Роксолана» О. Костіна складається з Прологу та трьох дій, кожна з яких має по дві полієпізодні картини. В основі її сюжету – взаємодія декількох важливих ліній.

Перша розгортається в турецькому стані й пов'язана з боротьбою за владу, друга – репрезентує атмосферу та патріархальні звичаї українського життя, третя – розкриває конфліктне протистояння двох ворожих таборів – турків та українців.

Композитор розкриває протиборство двох ворожих народів за принципами контрастного співставлення та чергування їхніх музичних характеристик. Кількісне домінування турецьких хорових «блоків» в опері драматургічно виправдано, адже дія твору здебільшого відбувається в Туреччині (окрім 2-ї картини I дії). Українські хорові «блоки» виконують як експозиційну функцію (№ 9 у Пролозі, 2 картина I дії), так і безпосередньо озвучують епізоди боротьби з турками (5 картина III дії).

Дві ліричні сюжетні лінії пов'язані з головною героїнею. Перша – нездійсненне кохання Насті та Штефана, друга – любов Сулеймана та Насті-Роксолани. Наскрізною лінією є подвиг-зречення Роксолани в ім'я Батьківщини. Таким чином, відбиваючи традицію поєднання декількох жанрових концепцій в оперному цілому, музичне-сценічне дійство О. Костіна побудовано на основі складного сплетіння сюжетних ліній.

Синтез таких типів структури, як номерна та наскрізна, свідчить про розвиток композитором романтичної традиції.

За традицією ліричної або ліро-епічної опери, здавалось би, сконструйована і назва твору. Дійсно, у ній представлені імена закоханих, як, наприклад, у назві «Руслана та Людмили» М. І. Глінки, «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера, «Ромео і Джульєтти» Ш. Гуно. Безумовно, в опері О. Костіна «Сулейман і Роксолана» присутня дуетно-діалогічна ідея, адже вже у назві є заявка на те, що в творі все (в тому числі, й хорові сцени) має бути підпорядковано розкриттю

багатомірних стосунків закоханих – турка та українки. Але зміст опери виплескується за межі суто любовного контексту. Композитор відображає в творі буття українського й турецького народів в тяжких історичних обставинах, відтворює картини їхньої боротьби та запеклих боїв. У підсумку, О. Костін створив оперу не стільки про пристрасть Сулеймана і Роксолани, скільки про велич простої української дівчини, яка стала владаркою Стамбула, та не забула про Україну і допомагала своєму народу в боротьбі проти турків.

Характерно, що хорові сцени опери відображають послідовність розвитку й переплетіння її сюжетних ліній, оскільки хор включений до інтонаційної драматургії твору.

Головні інтонаційні ідеї закладені в Пролозі.

В оркестровому Вступі до опери символічного значення набувають дві теми: Султана (як носія влади) та плачу-стону (як уособлення страждань, що чекають героїв опери). Опера розпочинається з повідомлення про смерть Султана Селіма Незламного (№ 2 Прологу) – хор-звістка «Чорна вість», на тлі якого композитор показує нового владика – незворушного, мовчазного, стриманого. Хвилювання Сулеймана, біль за батьком відображені у хоровій партії. Тема хору стане наскрізною в опері. Аскетичний характер хорового співу, акцентуація кожного звуку, використання композитором силабічного типу викладення створює образ відчаю, страждання. Для підсилення напруги автор співставляє три драматургічні функції хору – як вісника, як носія ідеї фатуму та функцію співчуття, оплакування. Застосування руху паралельними квінтами, квартакордами підкреслює приреченість, невимовність страждання. Знову й знову, невблаганно, як фатум, звучить словосполучення «Чорна вість». Запитання «З чого починати день?» на останньому акорді виявляє безмірність горя підданих Султана, їх розгубленість. Саме тут починає складатися логіка загального розвитку драми – логіка запитання, бо твір розпочинається і закінчується під знаком питання, і хор приймає безпосередню участь у логіці побудови оперного цілого.

Після другого, сольного розділу (аріозо Ферхад-паші) починається синтетична реприза, у якій здійснюється поліфункціональне трактування хорового чинника. Поява хору «Чорна вість» створює арку до початку сцени, тобто функція хору аровна, замикаюча. Про ознаки наскрізної дії свідчить сольний вигук Валіде Хафси «В Стамбул!», що набуває, з одного боку, функції рефрену, а вся сцена – рис рондальності, де епізодами виступають хори; з другого – функції розімкнення, бо це є імпульс, зав'язка сюжетного розвитку наступної картини. Окрім того, змінюється функціональне навантаження хорового масиву: якщо спочатку він мав самостійне значення носія дії, рухався наскрізним потоком, то з появою Ферхад-паші та Валіде Хафси роль хору з єдиного виразника змісту перетворюється на фонову. Відбувається

пересемантизація його образних функцій (вигук «В Стамбул!» на тлі «Чорної вісті»). Таким чином, хор мобільно реагує на розвиток дії, перебуває у динаміці відповідно до сюжетних колізій. Спостерігаються його постійні функціональні метаморфози.

Поряд з розвиненими сценами, де трактування хорового чинника визначимо, як поліфункціональне, в опері є хори-мініатюри. Перший серед них – хор «Ми просто тіні» (№ 4) – символ інтриг, уособлення нещирих підданих.

Щільне викладення, хвилеподібна динаміка від *p* до *mf* (*f*), м'яке звучання жіночих голосів у середній теситурі (штрих *poco staccato sempre*) створюють ефект ілюзорного видіння ефемерних, нереальних істот. Багатовимірними є прояви контрасту між хорами «Чорна вість» та «Ми просто тіні» як принципу хорової драматургії опери.

Прояви контрасту	«Чорна вість»	«Ми просто тіні»
за емоційно-образним змістом	відкриті, щирі почуття	приховані, потаємні думки;
за функціональним навантаженням	постійна метаморфоза	символічна функція
за тембральними барвами та типами хору	чоловічий хор	жіночий хор
за виконавським складом	хор + солісти	хор

Взаємодія двох ідей, двох лейтмотивів, двох функцій (арочної та наскрізної) – «Чорна вість» і «В Стамбул!» продовжує відігравати значну роль і в наступних етапах розвитку дії в I та II інтермедіях.

Специфіка першого показу українського начала полягає в тому, що він відбувається в зоні експозиції турецького світу. Поява невольників, вихідців з України на інтонаціях лейтмотиву Влади, завдяки якому формується наскрізний драматургічний розвиток, символізує ідею примушування. Діє принцип контрасту – за темпами, штрихами, динамікою, національними ознаками, – що яскраво виявляється в інтонаційному протиставленні хору невольників «Сивим вітром чужини» та хорів «Чорна вість», «Ми просто тіні». Туга за Батьківщиною, збереження й у неволі української ментальності розкриваються за допомогою мелодії широкого дихання, в баркарольному супроводі, що на початку хору створює ілюзію чи то колискової, чи то тихого погойдування човна на хвилях Дніпра. Вигляд змучених невольників, в яких, однак, Валіде Хафса вбачає силу, могутнішу за рабство, змушує її благати сина почати правління з доброго вчинку і відпустити українців додому, щоб вони хоч вмерли на Батьківщині.

Відбувається пересемантизація лейтмотиву Влади, що був символом неволі, а стає символом, знаком волі. Його поява в фіналі Прологу є сигналом — з невольників знімають кайдани. У відповідь звучить перший розділ хору, але О. Костін змінює його драматургічну функцію. Якщо початок хору – тужлива, протяжна пісня (*Lento*), то у фіналі Прологу ремарка композитора Marciale вказує на його нові жанрові ознаки. О. Костін використовує метод «узагальнення через жанр» (за А. Альшвангом) – протяжна пісня перетворюється на марш, символізуючи миттєву метаморфозу: з неволі до волі.

Перша картина І дії присвячена виключно турецькому світові та розпочинається зі сцени засідання Великої Ради. Але роздуми візирів переривають яничари, що вриваються до зали на тлі грізного, застерігаючого звучання в оркестровому *tutti* лейтмотиву Влади.

Контрастом звучить хор яничар у темпі *Allegro*, який розпочинає лейтінтонація, що символізує знак питання — «Скільки можна?», у якій сконцентровано протест воїнів проти бідності та бездіяльності влади.

Хор і танок яничар не випадково обрамлені лейтмотивом Влади, адже Сулейман швидко і рішуче припиняє заколот, відтявши голову яничарському Азі.

У діях яничарів, образи яких створює чоловічий хор, відсутня логіка. Їхне бунтарство ні на що не націлене. Тому протистояння влади, що непорушна, та яничарів, які вимагають від неї дій, закінчуються перемогою Султана. Завершується 1 картина І дії символічно – хором німих дільчизів, що звучить за лаштунками, *mormorando* та інтонаційно наслідує хор «Чорна вість». Але у темпі *Sostenuto* цей музично-інтонаційний комплекс звучить безнадійно, тужливо. Отже, композитор створює арку до початку опери: там вість про смерть падишаха, тут – німий «коментар» до перших дій його спадкоємця.

Пролог та 1 картина І дії побудовані за принципом продовження драматичного розвитку, а 2 картина І дії – за принципом контрасту відносно 1 картини І дії та Прологу.

2 картина І дії – контрекспозиція українського світу – свято Івана Купала. Оркестровий вступ танцювального характеру змальовує радісне збудження напередодні святкування. Парубки (чоловічий хор) жартують над сп'янілим Козаком-бандуристом, співають йому веселу пісню «Гей, у пана Йвана та собака п'яна», роблять «муху». Контрастом, із-за лаштунків, чути спів жіночого хору «Ой, на Купала», що символізує початок свята. Принцип контрасту панує і тут: за тембровими ознаками (чоловічий – жіночий хор); за жанровими (жанрово-побутова сцена – обрядове дійство); за змістом (жартівлива пісня – прославна).

Власне обрядове дійство в опері йде з № 16 до № 20, де відтворена картина ночі проти Івана Купала, коли традиційно відбувається очищення

водою й вогнем, обирають суджених. Експонуючи український світ, композитор поєднує обряди весняного та літнього циклів, бо «Вербовая дощечка» – це веснянка, мавки та русалки з'являються на свято Трійці, а от Марена – дійсно один з символів саме купальського обряду.

Друга картина І дії «Сулеймана і Роксолани» являє собою своєрідну оперу в опері, адже вона має ознаки хорової або фольк-опери. Головний герой тут – український народ, а Настя, Штефан, Отаман і Козак-бандурист – його представники. В основі драматургії – обрядове дійство, засноване на народних текстах, мелодіях, інтонаціях, віруваннях. Поряд з номерною структурою присутня наскрізна дія, бо один обряд органічно «переходить» в інший. Наявність сюжетної основи вказує на синтез з іншими жанровими різновидами і, перш за все, з ліричною чи ліро-епічною оперою.

Початок обрядового дійства – мішаний хор «Ой, на Купала, на Йвана» – створений композитором у жанрі традиційної купальської пісні. Зазначимо, що темброва насиченість мішаного хору та спів а cappella вперше залучені О. Костіним в опері для змалювання саме українського світу.

Початок хору нагадує магичне закликання і звучить а cappella спочатку у жіночих голосів, а потім, як луна, у чоловічих на тлі хорової педалі. Заспів solo «Гей, на Івана» характерний для народних гуртових пісень, хорові партії спираються на мотиви формульного типу, в яких виникають терцові та секстові втори. Куплетно-варіаційна форма яскраво забарвлена і в хорі, і в оркестрі. Але якщо хорова фактура рясніє зіставленням жіночих та чоловічих партій між собою та з tutti, в оркестрі інструменти підключаються поступово, і з кожним куплетом оркестрова партитура стає більш насиченою. З одного боку, цей хор є символом українського життя, з іншого – тлом для розкриття ліричної дії, адже і Настя, і Штефан, і Отаман співають разом з хором (ремарка композитора), тобто разом з усіма прославляють Івана Купала. Розвиток ліричної сюжетної лінії відбувається у № 17 – пісні Насті з хором, де героїня робить свій вибір між Штефаном та Отаманом. Вступ до пісні являє собою віртуозну вокальну каденцію на тлі хорової мелодрами, вперше застосованої в опері, та витриманих оркестрових акордів у дусі бандурних переборів. Власне ж пісню Насті «Кому нікого, а мені аж двоє» супроводжує мішаний хор, що за функціональними навантаженнями диференціюється: жіноча частина вторить героїні, а чоловіча – виконує роль супроводу, де баси подвоюють оркестровий бас, а тенорам надається функція гармонічного заповнення. Надалі, у приспіві, парубки приєднуються до дівчат в обговоренні питання про обранця Насті. Безперечно, хор виконує в цьому епізоді роль тла, але тла неоднорідного, що диференціюється на різні плани, тла плинного, динамічного, що розкриває веселу вдачу українських парубків та дівчат.

Другий куплет співає відхилений Отаман при незмінній функції хору, а кінець куплету накладається на початок хору «Вербовая дощечка» (№ 19), що продовжує обрядове дійство.

У першому розділі танцювального характеру дівчата (жіночий хор) вбирають одяг Насті квітами; відбувається характерне для народних пісень чергування: питання – відповідь. Як результат запровадження ідеї чергування важливого значення набуває темброво-колеристичне варіювання (чоловічий хор – жіночий, solo – tutti). У другому розділі Настю оточують подвійні кола дівчат і парубків, які Штефан намагається розірвати. Отже, функцією хорового масиву є запровадження обрядового дійства на тлі подальшого розвитку ліричної драми.

Сполучною ланкою до наступного номеру є жартівлива фраза Штефана: «Нащо мені таке щастя, що ні жати, ані прясти... Ліпше Мавку-берегиню покохаю». З'являються мавки (№ 19), що зісковзують з гілок плакучої верби, зі стоном, шепотом, зітханнями тощо (інтонування на невизначеній висоті). Композитор для створення фантастичних істот використовує *sprechstimme*, а надалі – жіноче чотириголосся, в якому присутній елемент «погойдкування» з різними ритмоформулами. Структура хору – два розділи, у кожному з яких є ознаки куплетно-варіаційної форми. У I розділі («У синім саяві снів») створюється магічний колорит за рахунок багаторазового повторення секунднотвої та терцової інтонацій у різнобарвному зіставленні VI₇-VI_{5/3} на тлі органного пункту в оркестровій партії. У II розділі («Заквітчаєм коси золотом») продовжується розвиток секундних інтонацій у хорі, а в оркестрі на тлі органного пункту основним сегментом стає поєднання триольних шістнадцятих тривалостей з вісімками, що має зображальний ефект, змальовуючи грайливість, пустотливість мавок, які на заклик Берегині повинні закружляти плесами. Це природно призводить до танцю (*Andante*), вирішеному за рахунок оркестрових барв.

Відбуваються постійні метаморфози хорового чинника: жіночий хор має перевтілювались з сільських дівчат на фантастичних істот і навпаки, бо надалі в обрядове дійство вступає Настя, яка схвильовано просить лебедя взяти її за себе, дівчата ж (жіночий хор) за допомогою прийому *хорової* мелодрами застерігають, щоб не чекала невірною. Але на заклик героїні Штефан розриває коло, бере Настю в обійми, внаслідок чого дворазово, радісно, в темпі *Allegro* на *ff* парубки (чоловічий хор) сповіщають: «Купайло прийшов!». Це проміжна кульмінація, яка *attacca* призводить до завершуючого обряд хору – «Марена» (№ 20). Під Марену становлять Настю і Штефана і, таким чином, їх визнають як заручених.

«Марена» – кульмінація купальського обряду, звернення до Святого Вогню, Святої Води, виконання обраними обрядових дій. О. Костін створює

величну картину за рахунок багаточислової фактури: solo Жінки в білому, що символізує Україну; жіночий хор, у якого з кінця другого такту звучить квартовий органний пункт; передзвони в оркестрі та Козак-бандурист з чоловічим хором. Відбувається фактурне та смислове накладення: жінки звертаються до язичницьких богів, а чоловіки на чолі з Козаком-бандуристом співають християнську молитву «Отче наш». Кульмінаційною крапкою стає єднання жіночого і чоловічого хорів в благанні «Помилуй нас!».

В цей час, на тлі хорової педалі, темп *Moderato maestoso* різко змінюється на *Allegro*, і в оркестрі з'являється ритмоформула татарської навали, що наближається. Поява в надрах № 20 ритму перегонів є свідомим використанням О. Костиним принципу драматургії вторгнення. Для змалювання татар композитор вибирає переважно оркестрові барви. І тільки чотири акцентовані вигуки чоловічого хору «Ал-ла!» додають ще більш агресивного характеру образу завойовників. Поява Жінки в білому – символу нееньки-України – спинає розгул, і татари, взявши в полон дівчат і парубків, зникають. Темрява охоплює все навкруги. Якщо наприкінці прологу українців звільняють з неволі, то кінець 2 картини І дії – полонення українських парубків і дівчат. Але на цьому дія не завершується. Післямовою, епілогом 2 картини І дії є Дума Козака-бандуриста (№ 22), де відбувається драматургічне «розмикання» завдяки його пророцтву відносно подальшої долі Насті.

З картини II дії змальовує один з покоїв султанського гарему, де знаходиться полонена Настя. В оркестровому вступі відбувається діалог інтонаційних символів – Влади, що асоціюється з образом Сулеймана, як уособлення мусульманства, та лейтмотиву Насті, як уособлення символів і України, і християнської віри. Це зіткнення не тільки чоловічого і жіночого начал. Воно багаторівневе: влада – кохання; падишах – простолюдника; мусульманин – християнка.

Аріозо Насті «Щось, напевне, буде» нагадує арію передчуттів, розкриває стривожений стан героїні в полоні, її роздуми про майбутнє. Ці інтонації надалі з'являються в дитячому хорі «Ave Maria». Роль хору у цій сцені – увіраження релігійної ідеї. О. Костін дає свободу режисерові щодо розташування хору – на сцені, як видіння, чи за лаштунками – як елементу контрдії. Молитва дитячого хору «Ave Maria» – подяка за те, що буде дитина. Парадокс – в тому, що в аріозо Настя прощається з мрією про народження сина коханій людині. Хор «Ave Maria» – символічний, бо дає розгадку подальшим подіям – віра Насті кріпка і вона могла б потаємно охрестити своїх синів.

Хор приймає участь в переломному моменті дії – перетворенні Насті на Роксолану (ремарка композитора «Настя-Роксолана»). Настя – як втілення минулого, Роксолана – майбутнього, поєднання минулого і майбутнього – Настя-Роксолана. В хорі – ще одне ім'я – вічний символ непорочності – Maria.

Іменна символіка продовжує діяти в опері, і Настя стає Роксоланою під час зустрічі з Сулейманом, що з'являється як носій кохання, а не гвалтівник.

Аріозо Сулеймана «Перлини» атаса переростає у дует між Сулейманом і Настею на тлі звучання в оркестрі інтонацій хору «Ave Maria». Схвильоване хорове звучання, поява чотириголосого дитячого хору вже в *vas-moll*, як посилення страждання, є персоніфікацією Насті, голосом її душі. Дитячий хор звучить без слів, з одного боку – це барва, з іншого – вокаліз-плач. А ще – знак того, що Настя знаходиться під покровом Діви Марії.

Хор «Ave Maria» стає інтонаційно-драматичним символом і замикає коло: Настя, що відчуває наближення суттєвих змін у власній долі: «Щось, напевне, буде...» і Роксолана, яку збентежила зустріч з Сулейманом, і вона відчуває, що Доля в образі падишаха «заступа дорогу до рідного дому». Введення композитором образу Поттурнака підсилює патріотичну лінію твору, бо саме він нагадує, що, ставши «жаною» Сулеймана, Настя зможе захистити Україну. І, врешті-решт, Настя погоджується. Нове ім'я – Роксолана – означає нове становище. Принцип арочної драматургії діє й в цій сцені. Створюється арка до 2 картини І дії: там заручини Насті зі Штефаном, тут, у 3 картині II дії – єднання Роксолани і Сулеймана. Отже, визначимо етапи розвитку внутрішньої драми Насті: сцена освідчення Сулеймана, умовляння Поттурнака; згода у відчаї, як неминучість Долі. Ця сцена демонструє тяжіння О. Костіна до наскрізної драматургії.

У даній статті особливу увагу приділено аналізу прологу та трьох картин опери «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, оскільки саме в них сформовані провідні засади оперної драматургії цілого. Подальші три картини є продовженням основних сюжетних ліній, в драматургічному розвитку кожної з яких активна роль належить хору.

В опері «Сулейман і Роксолана» є декілька розсереджених хорових драм, кожна з яких розвивається за своєю логікою, має свої етапи розгортання дії. Так, в українській драмі є своя експозиція (хор невільників), контрекспозиція (свято Івана Купала), розвиток і кульмінація (вторгнення ворогів), що є зав'язкою, розв'язка ж відбувається у V картині – бій з турками і полон Отамана, Штефана, Козака-бандуриста. Коло замкнулося – українська драма розпочинається з хору невільників, а закінчується узяттям в полон українських вояків, що прикривали відхід козацького війська. Турецька драма розпочинається з трагічної кульмінації (хор «Чорна вість») – смерті Султана Османської Імперії. Етапами розвитку стають експозиції турецьких світів: чоловічого (Пролог, за винятком № 4; I картина I дії) та жіночого (3 картина та хори гаремниць і євнухів з 4 картини II дії). Турецький народ репрезентований в хоровах сценах у 4-й та 6-й картинах опери.

Завершенням розвитку українських хорових «блоків» є бій і поразка, а розвиток турецької хорової драми не знаходить свого закінчення, бо питання – «Хто Роксолана, відьма чи свята?» – лишається без відповіді. Таким чином, структура твору є розімкненою.

Висновки. В працях музикознавців визначаються основні драматургічні функції хорових сцен в опері. Однак, поза увагою дослідників лишились декілька наукових підходів до класифікації хорового чинника в сучасній опері взагалі, і, зокрема, в творі, що аналізується.

Так, поряд з дієвою функцією та функцією тла у їх різноманітних проявах, хор виконує в опері «Сулейман і Роксолана» й інші функції. Слід додати розподіл хорового чинника твору:

- за типами драматургії – епічний, ліричний та драматичний хори (відповідно, «Ой, на Івана», «Ave Maria» та «Чорна вість»);

- за жанрами, де первісні – пісня, марш, танець (пісня Насті з хором, марш українців з Прологу, перший розділ хору «Вербовая дощечка»);

- за належністю до тієї чи іншої сюжетної лінії – турецькі та українські хорові «блоки»;

- за тембровими ознаками у поєднанні з реалізацією акторських, ширше – вокально-сценічних завдань (чоловічий хор – це і турецький народ, і козаки, і яничари, і парубки, і дільчизи, і українські невольники).

- за персоніфікаційною репрезентацією героя, його психологічного портрету («Ave Maria»);

- за символічною функцією («Ми просто тіні»);

- за лейтмотивним функціональним навантаженням хорового чинника, що сприяє наскрізній дії оперного цілого та симфонізації твору («Чорна вість»);

- за наявністю метаморфоз хорового начала у відповідності до течії драматургічного розвитку художнього цілого та симфонізації твору («Чорна вість»).

Узагальнюючим рівнем класифікації хорового чинника в опері «Сулейман і Роксолана» є поліфункціональний, де відбувається синтетичне поєднання всіх рівнів класифікації. Драматургічна значимість та різноманітність хорових сцен опери «Сулейман і Роксолана» О. Костіна дають змогу розглядати їх як художній універсум.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Батовська. — Одеса : ОДМА, 2005. — 16 с.
2. Списаренко Б. Передмова [Текст] : клавір «Сулейман і Роксолана» О. Костіна / Б. Списаренко. — К. : Музика, 1999. — С. 3—10.

РОЛЬ ХОРА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ

**(на примере музыкальной сказки В. Птушкина
«Огромный малыш Гулливер»)**

У статті запропоновано визначення «сучасної музичної вистави» та «сучасної театральної музичної постановки». Аналізуються три інтерпретації вистави «Велетенський малюк Гулівер» В. Птушкіна та роль хору в них.

В статті пропонується визначення «сучасного музичного спектаклю» та «сучасної театральної музичної постановки». Аналізуються три інтерпретації спектаклю «Огромный малыш Гулливер» В. Птушкина и роль хора в них.

The article gives definition of a "modern music theatre performance" and "contemporary theatrical-musical stage productions". It analyses three interpretations of a "Huge baby Gulliver" by V. Ptushkin and a role of choir in it.

Обращаясь к современной ситуации в театре, следует констатировать огромное разнообразие жанров и форм, среди которых немало и жанров, связанных с музыкой: водевиль, оперетта, мюзикл, рок-опера и разные формы синтетических спектаклей, в которых взаимодействуют несколько видов искусств, – современные театральные музыкальные постановки¹. Особенности таких «микстовых» спектаклей только начинают изучаться в силу объективных обстоятельств – молодости данной жанровой ветви. Из всех компонентов, отличающих «микст» от моножанра, хор (или вокальный ансамбль) исследован менее всего.

Целью данной статьи является определение динамически-процессуальной и концептуально-архитектонической роли хора в постановочном контексте современного музыкального спектакля. В задачи работы входит определение дефиниций «музыкальный спектакль», «современная театральная музыкальная постановка», поскольку в театроведении данные понятия представляются крайне противоречивыми и неразработанными.

Еще с конца 60-х годов намечаются градации понятий «музыкальный спектакль» и «спектакль с музыкой». Так, например, в публикации в журнале «Советская музыка» (1969) режиссер Ю. Завадский [1] высказал мнение о том, что музыкальность спектакля ни в коем случае не сводится к роли «ритмического убаюкивания» или «ритмического будоражения», это понятие гораздо глубже и точнее. Если говорить о жанрах, которые относятся к музыкальному театру (оперетта, мюзикл, рок-опера и т. п.), то все они, безусловно, являются «музыкальными спектаклями» (в том смысле, что музыка

¹ В данной статье мы не затрагиваем вопросы, связанные с оперным жанром. Предметом нашего исследования станут спектакли, поставленные на драматической сцене.

играет существеннейшую роль в их драматургии). Но когда появляется спектакль-микст, спектакль, объединяющий характерные черты двух, трех и более жанров, в котором преобладающую роль играет режиссерское видение этого синтеза, а результатом этого видения становятся жанровые трансформации, тогда понятие «музыкального спектакля» требует уточнения.

В современном театроведении существуют два подхода к определению сущности спектакля. 1. Спектакль – (франц. *spectacle*, лат. *spectaculum* – зрелище) – произведение театрального искусства, создаваемое театральным коллективом (актеры, художник-декоратор, композитор и др.), возглавляемым в современном театре режиссером-постановщиком [6, с. 1057].

2. Спектакль – все то, что предстает взгляду. Этот родовой термин применим к видимой части пьесы (представления), ко всем формам искусства представления (танцу, опере, кино, пантомиме, цирку и т. д.), а также к другим родам деятельности, подразумевающим участие публики (спорт, политика, социальная, ритуально-обрядовая и религиозная практика) [3, с. 323].

Первое понятие актуализирует роль режиссера-постановщика. Второе, более широкое, направлено на зрелищность конечного результата. Интересен тот факт, что в первоначальном переводе процитированного «Словаря театра» Патриса Пави (1991) отсутствует понятие «постановки»². Но в более позднем переводе (1991), обновленном и дополненном, предлагается два значения этого термина³. А. Вайнштайна: «У широкому розумінні термін «постав» означає сукупність засобів сценічної інтерпретації: декорації, освітлення, музика та гра акторів. У вузькому розумінні цей термін означає діяльність, яка полягає в аранжуванні (у певний період часу та в певному ігровому просторі) різних елементів сценічної інтерпретації драматичного твору» [3, с. 320]⁴.

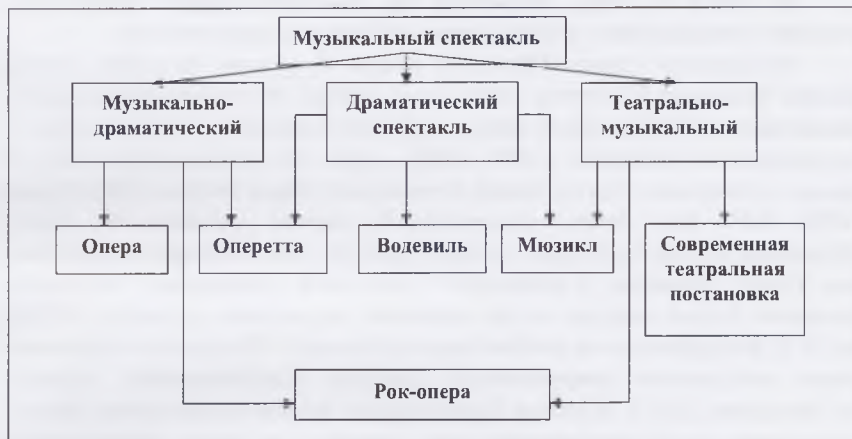
Сложность и многозначность дефиниций музыкального спектакля связаны с тем, что не все определяющие его факторы действуют одновременно и с равной силой, поэтому при классификации жанра необходимо каждый раз

² Приведем размышления П. Пави: «Постав (або ще режисура). Поняття постави виникло в ХІХ ст.: термін вживається з 1820 р. (Вайнштайн). Саме від цього часу режисер стає «офіційною» відповідальною особою за аранжування спектаклю. Тим не менше, саме режисер-постановник, а іноді головний актор займалися підготовкою вистави за заздалегідь продуманим планом. Тодічасна постава була примітивною технікою введення в сценічну дію акторів. Саме таке розуміння постави існувало серед глядацького залу: вважали, що режисер має лише регулювати рухи акторів і освітлення. Б. Дор пояснює виникнення постав не причиною складності технічних засобів і потребою в центральному «маніпуляторі», а змінами в глядацькому середовищі: «Починаючи з другої половини ХІХ ст., в театрах вже немає однорідної й чітко диференційованої відповідно до жанру вистави публіки. Відтак перестає існувати попередня угода між глядачами та театральними діячами» [3, с. 320].

³ На наш взгляд, это связано с востребованностью данного определения по отношению к новым веяниям на театральных подмостках.

⁴ Последнее определение близко тому, которое дано в «Театральной энциклопедии»: «Постановка – творческий процесс создания спектакля (драматического, оперного, балетного), циркового представления, эстрадного обозрения, а также кинофильма» [4, с. 450].

иметь в виду, какой именно фактор или сочетание нескольких факторов является решающим. По сути, все эти жанры можно разграничить, учитывая преобладание музыкального, драматического или театрально-зрелищного начал. В предложенной нами схеме некоторые жанры находятся на пересечении нескольких типов спектаклей.



Следует отметить, что в музыковедении и театроведении классификация видов спектакля отличается. Так, например, опера считается музыкальным жанром, а оперетта, мюзикл и т. п. – музыкально-драматическим. Остальные виды спектаклей принято называть синтетическими. На наш взгляд, подобная классификация является достаточно общей. Отметим, что для современного театра очень характерна тенденция к микстам. Это своего рода попытка разнообразить устоявшиеся жанры, насытить их новыми элементами (литературными, театральными, пластическими, цирковыми и т. п.). Иногда элементов, составляющих синтез, настолько много, что представляется сложным определить жанр спектакля. Важно, что в этом смешении каждый из видов искусства сохраняет свою автономию. Именно такой спектакль, где есть синтез многих видов искусства, среди которых присутствуют не только театр и музыка, но и цирк, пантомима, светоживопись и т. д., мы предлагаем называть современной театрально-музыкальной постановкой.

Таким образом, *театрально-музыкальной постановкой* называют такой вид синтетического музыкального спектакля, в котором соблюдены несколько условий:

1) музыкальная партитура представляет собой «канву» музыкального действия (возможно, без жесткой регламентации составов, средств выразительности и т. д.);

2) режиссерский замысел, основываясь на музыкальной партитуре, непременно предполагает зрелищность (присутствие элементов «немузыкальных» видов искусств);

3) зрелищный компонент, в свою очередь, способен моделировать жанровую основу спектакля.

На одной из таких постановок мы продемонстрируем мобильность жанрового определения и, в связи с этим, мобильность функции хора.

Музыкальная сказка «Огромный малыш Гулливер», по словам автора музыки Владимира Птушкина, имеет предысторию. Изначально произведение задумывалось и было создано автором как фортепианная сюита «Гулливер» в четырехручном изложении (1984—1987), затем оно трансформировалось в музыку к спектаклю «Ну, Гулливер» в постановке Марка Энтина (1990). Позже (1996—1997) был создан окончательный вариант музыкальной сказки «Огромный малыш Гулливер», который сразу же стал популярен и востребован. Стоит упомянуть о некоторых последних постановках – спектакле студентов 3 курса кафедры театра анимации театрального отделения ХГУИ им. И. П. Котляревского на учебной сцене (режиссер Р. Никоненко, в сопровождении молодежного симфонического оркестра «Слобожанский», дирижер Ш. Палтаджан, 2007); спектакле Черниговского Военно-музыкального Центра Сухопутных войск вооруженных сил Украины на сцене Черниговского Областного Академического Украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко (режиссер В. Таганов, хормейстер М. Гончаренко, дирижер А. Шевчук, 4. 02. 2008); спектакле детского театра «Менестрели» ДМШ № 2 г. Кировограда на сцене Кировоградской Областной филармонии (художественный руководитель и режиссер-постановщик О. Осадчук, концертмейстер О. Кажанова, 8.04. 2008).

Все три постановки примечательны и разнообразны во всех отношениях, начиная от истолкования режиссером жанровой природы спектакля, и заканчивая сценическим воплощением всех его деталей. Именно в возможности *многообразия жанровых и сценических прочтений* мы усматриваем верный признак современной театрально-музыкальной постановки. В печатном варианте произведение названо «музыкальной сказкой», однако В. Птушкин в личной беседе с автором статьи употребил жанровое определение «музыкально-театральная фантазия». Режиссерские видения этого спектакля еще более разнообразны: В. Таганов усматривает в нем современное сценическое действо; художественный руководитель и режиссер-постановщик детского театра «Менестрели» О. Осадчук – современный детский мюзикл, а режиссер Р. Никоненко – музыкально-пластическую фантазию.

Примечательно, что избранные для анализа постановки затрагивают различные возрастные категории. Так, Черниговский спектакль исполняется

взрослой актерской труппой, студенческий спектакль – юношеской, а спектакль театра «Менестрели» – детской. Таким образом, проявляется еще один признак современной музыкальной постановки – *универсальность (мобильность)*.

Характеризуя данные постановки, сконцентрируем внимание на разноплановости их режиссерского видения и разнообразии приемов его сценического воплощения. Каждая из постановок по-своему красочна, ярка, правдива и убедительна; при этом спектакли совершенно не похожи друг на друга. В этом, как нам кажется, они полностью соответствуют жанровому определению «фантазия». По-видимому, в самой авторской идее заложены возможности для разнообразия трактовки произведения. Так, обращаясь к партитуре, мы не находим четких указаний о действующих лицах и составе исполнителей, жесткой регламентации характера музыкального сопровождения. Это позволяет режиссерам свободно распоряжаться имеющимся поэтическим и музыкальным материалом, в частности, разговорными диалогами с комментариями автора, перемежающимися с музыкальными номерами. Исходя из либретто, можно судить о приблизительном количественном составе исполнителей. Поскольку в либретто фигурирует труппа бродячих комедиантов, режиссеры всех трех спектаклей используют небольшой хор или вокальный ансамбль, а, учитывая, что все вокальные номера исполняются теми же «комедиантами» (участниками хора или вокального ансамбля), но от лица иных персонажей, хор становится одним из главных действующих лиц спектакля. Таким образом, хор, наряду с оркестром, несет основную драматургическую нагрузку.

Анализируя музыкальный материал «сказки» с точки зрения хормейстера, заметим, что, несмотря на разнообразие и разнохарактерность мелодических линий в вокальных номерах, все мелодии легко запоминаются и исполняются. Это следствие достаточно удобного голосоведения, относительно небольшого диапазона вокальных партий, тесситурного соответствия, что позволяет без труда освоить их даже детям.

Сравнивая названные выше постановки, сразу же отметим, что Черниговский спектакль режиссера В. Таганова – это настоящее сценическое «действие», начиная от монументальности декораций, красочности костюмов, световых спецэффектов и заканчивая сложностью сценического воплощения – использованием театра теней. Режиссер постоянно использует три сценических плана – «живой план» на авансцене (к которому и принадлежит хор), центральный план – театр теней (танцевальная группа) и дальний план – оркестр.

Хор, стоящий на переднем плане, несет на себе лишь вокальную нагрузку, и хотя его пластическая характеристика очень мала, всё же он не статичен, а довольно подвижен, что помогает более полному раскрытию

действия, происходящего в театре теней. Хор как бы является голосом спектакля, озвучивая все, что происходит на сцене.

Спектакль же детского театра «Менестрели» не так богат декорациями, костюмами и прочей атрибутикой современных шоу-постановок, но не менее ценен и интересен. Он очень разнообразен с точки зрения интерпретации вокальных партий. Скорее всего, это связано со сложностью исполнения детским голосом такого большого количества вокального материала, дополненного речевыми диалогами и сценическим движением. Поэтому лишь вступительная и заключительная песни исполнены хором, причем с элементами двухголосия, как и обозначено в клавире (в других, характеризующихся нами постановках, звучит хоровой унисон). Использован и такой прием, как соло с хором (№ 2 – вступительная песня – и № 31 – финальная песня). Благодаря этому, одной из особенностей постановки является обретение главным героем, Гулливером, вокальной характеристики в дополнение к уже имеющейся речевой, в отличие от рассматриваемого выше черниговского спектакля. Задействованы и дуэты (дуэт Великанов, Лентяев), трио (трио Пиратов), вокальный ансамбль (Лиллипуты). Эта постановка действительно напоминает детский мюзикл, хотя бы осовремененными костюмами и вставками отрывков фонограмм из современной отечественной и зарубежной эстрады, перемежающихся со звучанием рояля. Учитывая, что участники хора являются исполнителями и вокальных номеров, и речевых диалогов, задействованы и в сценическом движении, пластическая сторона спектакля предельно упрощена. Это никоим образом не сказывается на зрелищности действия. Искренность и правдивость юных исполнителей захватывает и увлекает.

Необычен и оригинален студенческий спектакль режиссера Р. Никоненко. Сценическое воплощение образов в спектакле решено при помощи элементов пластики, пантомимы, акробатики, жонглирования, ритмики, танца. Группа актеров работает на сцене в окружении симфонического оркестра. Их костюмы неизменны, лишь дополняются некоторыми элементами, как бы возникающими из воздуха, указывающими на те или иные персонажи, на лицах – грим (один из атрибутов пантомимы). Декорации создаются на глазах у зрителей посредством пластического решения – тела актеров, замирая в определенных позах, создают легко узнаваемые зрителем предметы (корабль, лодку, волны, клавесин и т. п.). Благодаря актерской пластике неодушевленные предметы оживают, и такое необычное зрелище создает великолепную альтернативу нарисованным декорациям. Еще одной особенностью этого спектакля является использование «кукольного плана», что полностью соответствует замыслу автора пьесы М. Энтина. Все актеры, задействованные в постановке, поют, хотя, учитывая сложность пластических номеров, это представляет определенную трудность.

Именно этим обусловлен хоровой унисон на протяжении всего спектакля. Речевые диалоги, как и текст автора, распределены между всей труппой.

Выводы. Современная музыкальная театрально-зрелищная постановка может быть интерпретирована и воплощена вне зависимости от возрастной категории исполнителей, материальной базы, возможностей и статуса того или иного коллектива. В этом проявляется ее универсальность и доступность, как следствие – исполнительская востребованность.

Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке весьма разнообразна. В проанализированных спектаклях хор трансформируется, принимая на себя функции актеров, танцоров, участников пантомимы и становясь компонентом художественного оформления спектакля (постановка студентов ХГУИ); полностью озвучивает действие (черниговский спектакль). Хоровая партия в спектаклях этого типа может подвергаться внутренней трансформации (например, исполняясь как сольный или ансамблевый номер), не теряя при этом своей функциональности. Таким образом, условия современной универсальной театрально-музыкальной постановки, в которые попадает артист хора, требуют от него такой же *мобильности и универсальности*, расширения его профессиональных умений и навыков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Завадский Ю. Будущее — за музыкальным спектаклем [Текст] / Ю. Завадский // Советская музыка. — № 12. — 1969. — С. 47—50.
2. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави / Ред. Г. Беляева; пер. с фр. Л. Баженова, И. Брахта [и др.]. — М. : Прогресс, 1991. — 50 с.
3. Паві П. Словник театру [Текст] / Патріс Паві / Пер. з франц. М. Якубяка. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 640 с.
4. Постановка [Текст] // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. — М. : Сов. энциклопедия, 1965. — Т. 4. — С. 450.
5. Птушкин В. Огромный малыш Гулливер [Ноты] : музыкальная сказка / В. Птушкин. — Харьков, [б.г.]. — [Рукопись].
6. Спектакль [Текст] // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. — М. : Сов. энциклопедия, 1965. — Т. 4. — С. 1057.
7. Таршиш Н. Музыка спектакля [Текст] / Н. Таршиш. — Л. : Искусство, 1978. — 128 с.

ПЛАСТИКА ЧИ СЛОВО – БОРОТЬБА ЧИ ЗАЛЕЖНІСТЬ (ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ)

Досліджується співвідношення слова й пластики у сучасному театрі як впливовий фактор формування індивідуальних відмінностей режисерсько-акторських систем та, в широкому розумінні – різних театральних напрямків.

Исследуется соотношение слова и пластики в современном театре как в фактор формирования индивидуального облика режиссерско-актерских систем и, в широком понимании – разных театральных направлений.

Correlation of a word and plastic art in modern theatre as an influential factor of forming individual features of director's and actor's systems, and more widely – of forming various theatrical styles.

Актуальність теми. Проблема пластики завжди була однією з найважливіших для драматичного театру. Нині, коли до пластичної партитури вистави звертаються навіть режисери драматичних вистав – зокрема, Ю. Любимов у Москві, В. Кучинський у Львові, В. Троїцький у Києві – час згадати історичні віхи проникнення на територію «драми» пантоміми та специфічно властивої театру танцю пластики, виявити пріоритети пластики в театрі на момент сьогодення.

Мета дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати пріоритетні шляхи співвідношення пластики та слова у сучасному режисерському театрі з огляду на попередні етапи його історичного розвитку.

Більшість сучасних дослідників та практиків сходяться на думці, що першоелементом драми є зрима дія, тобто дія, яка сприймається глядачами через поведінку (вчинки) персонажів на сцені.

Виконувані актором дії, які мають візуальну наочність, являють собою образне начало театру. В цьому процесі особливе місце посідає пластика як візуальний компонент акторської виразності. Використовуючи сучасну термінологію, можна сказати, що пластика – це особлива й, до того ж, історично первісна мова театру.

Навіть найпобіжніший огляд історії театру показує, що протягом століть пластика активно брала участь у формуванні виконавського мистецтва театрів різних країн. У деяких з них (наприклад, у театрах Індії, Китаю, Японії) мистецтво жесту та пантоміми було первородним щодо слова, було свого роду знаковою системою, яка доносила до глядача багату й різноманітну інформацію. Вистави цих театрів завдяки високій пластичній культурі – зафіксованому та суворо дотримуваному виконавцями «ритуалу поведінки» – зберігалися століттями, передавалися від покоління до покоління.

Значне місце посідає пластика і в історії західноєвропейського театру, хоча тут головна роль у розвитку драматичного мистецтва належала слову, декламації. Можна згадати хоча б пластичну систему класицистичного театру з її великим набором поз та форм поведінки, які служили лише супроводженням слів, творенням найбільшого ефекту мовного впливу на глядача.

Становлення та розвиток пластичної театральної мови відбувалися в процесі спілкування, взаємодії самої дійсності (життєвих форм поведінки), театру та образотворчого мистецтва, всередині якого проходив інтенсивний обмін символікою та засобами виразності: «Жизнь и живопись, – пише Ю. М. Лотман, – в целом ряде случаев обращаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода переводчика. <...> Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и на другое, выдвигая лозунг “натуральности”, наконец, живопись и скульптура активно влияют и на театр, определяя систему поз и движений, и на внешнехудожественную реальность, поднимая ее до уровня “имеющей значение”» [4, с. 247].

«Тріада» Ю. М. Лотмана (життя – театр – живопис), на наш погляд, дає ключ до розуміння закономірностей розвитку та функціонування пластичної мови драми, зміни стилів, форм, характерів сценічної поведінки; допомагає розкрити їхній образний та знаковий зміст.

Кожна епоха має свій власний «театрально-живописний код», свою систему позасловесних, пластичних знаків та імен, але видовищні мистецтва – театр і живопис – здатні зберегти для нащадків ці візуальні риси минулих століть.

З точки зору театру, усі сфери людської поведінки є потенційно семантичними. Тому в поведінці актора в ролі не може й не повинно бути нічого випадкового, незначного (на сцені взагалі немає нічого незначного). Більш за те, поведінка актора на сцені за своєю природою швидше тяжіє до ритуалізованості, аніж до практичної доцільності. Семантичним, зауважує Ю. М. Лотман, може стати поведінка, що раніше сприймалася як цілком «поза знакова». Так, наприклад, трапилося на початку XIX ст., в епоху романтизму, що критикував класицизм як «століття пози». Але стався парадокс. Простий одяг, неабияка поза, чуттєвий рух, демонстративна відмова від жесту, в свою чергу, стали «носіями» основних культурних значень, тобто перетворилися на жести.

Інший, більш близький приклад, – сприйняття поведінки персонажів А. П. Чехова на початку століття і в наш час. Те, що спочатку – у постановці раннього МХТ – видавалося пересічним, фотографічним відбитком життєвої

поведінки, тепер (якщо, звичайно, вдається домогтися історичної точності) сприймається нами як поведінка знакова, як зримі ознаки іншої епохи.

З появою у драматичному театрі режисера (в сучасному загальноприйнятому значенні цього слова), котрий проголосив головним принципом правду життя на сцені, художню цілісність вистави, кардинально змінилося ставлення до видовищного боку вистав та сценічних образів. Поява на межі XIX – XX ст. нового співвідношення особистості й часу «потягла за собою рішучі зміни й у сфері специфічно театральній. Потрібен був інший погляд, інший інструмент, щоб розкрити, проінтегрувати складну психологічну взаємодію людини з її натурою, суспільством, життям. Іншими словами, акторське ставлення до образу людини необхідно було злити з режисерським ставленням до образу світу» [5, с. 10].

Ставлення до образу світу режисура виявляла за допомогою організації сценічного простору, ретельної розробки просторового фону акторської гри, створення безперервного ланцюжка мізансцен – пластичної партитури вистави. Режисура вперше змогла об'єднати музичні, пластичні, світлові та інші засоби виразності (до цього вони виконували чергову, випадкову роль на сцені) зі словом – головним елементом дії театру XIX ст., – в єдину структурну композицію вистави. При цьому режисура виявляла особливу значимість кожного елемента театральної структури як системи, що початково синтезує в собі різноманітні компоненти. В процесі утворення подібного синтезу мистецтва на сцені режисура виявила себе як самостійний різновид творчості.

Однозначно, що саме театральне, сценічне мистецтво відкрито заявляло про свою художню самостійність (зрозуміло, в певних межах) по відношенню до початкового літературного матеріалу – п'єси або сценарію. Режисерський театр – це вже не мистецтво-ілюстратор словесного тексту, але мистецтво-інтерпретатор, яке створює власні художні цінності.

Не випадковим є те, що боротьба з «літературним», або, краще сказати, «декламаційним» театром XIX ст. складає основний зміст теоретичної та практичної діяльності провідних майстрів драматичної сцени минулого століття. На противагу виставам XIX ст., розрахованим перш за все на слухове сприйняття, театр XX ст. почав звертатися, передусім, до зору публіки. Це привело до створення цілком нових принципів сценічної виразності – нової театральної системи, яка й сьогодні має пріоритет у драматичному мистецтві.

Цю систему, на відміну від попередньої, можна було б назвати «видовищною драмою», якщо б така узагальнена риса не ігнорувала усієї складності взаємовідносин «видовищного» та «словесного» елементів у драмі.

Перш за все, так званий «декламаційний театр» не виключав видовищного компоненту – пластики – з арсеналу своїх виразних засобів. Однак сфера застосування пластичної виразності в цьому театрі була звуженою: пластика

здебільшого супроводжувала слова, ілюструвала, робила їх, так би мовити, розбірливими та зрозумілими. Поступово пластика замінила низку прийомів, які означали різноманітні прояви відчуттів героїв.

На початку XX ст. принципи виконавської виразності увійшли в протиріччя із завданнями сценічного мистецтва. Нова драма Ібсена, Гауптмана, Чехова, Метерлінка була вже драмою не тексту, а підтексту, та складалася нібито з двох прошарків – словесного та мімічного. Ці елементи були пов'язані контрапунктично та взаємозбагачували один одного додатковими відтінками змісту [3, с. 239].

Наприкінці позаминулого століття текст і підтекст у п'єсі й у виставі все більше відриваються один від одного; зміст сценічного твору не зводиться лише до словесного елемента, але здобуває себе у синтезі словесних та пантомімічних засобів драми, які утворюються режисером на практиці.

Не випадковим є те, що саме в період активної взаємодії режисера й драматурга змінюється підхід до видовищно-пластичних аспектів театру, змісту та значення пластики й тексту. Разом із заходом декламаційного театру – театру прямого тексту, ламалися нерухомі форми пластики: умовні жести й пластичні трафарети сценічних амплуа. Замість гри в паузах і набору поз, відповідних до норм амплуа, режисура запропонувала актору вибудувати безперервну лінію дії (точніше, дві лінії – фізичну та психологічну), створити умови для власної, пантомімічної акторської творчості.

Великий інтерес до створення складних людських характерів на сцені вимагав ретельної розробки психологічної поведінки персонажа, його мовної та жесто-мімічної виразності. Спадає на думку, що значну роль у цьому процесі зіграла поведінка людини, яка змінилася у житті: розходження слів та дій людини, її зовнішності й суті. У зв'язку з цим виникла художня необхідність створення пластичного життя персонажу не лише як оболонки, але й як своєрідного дзеркала, лакмусового папірця, який проявляє його (персонажа) суть.

Таким чином, зв'язок слова й жести на драматичній сцені XX ст. значно ускладнюється. Режисер бачить не лише явну, але й приховану ремарку автора та розвиває її своєю мовою – мовою мізансцен («режисерської пластики»). Сама ж пластика актора виступає вже не у вигляді допоміжного засобу, а як суттєвий елемент сценічного творення.

Відстоюючи свою самостійність, виробляючи власну мову – мову візуальної сценічної дії, – режисерський театр одночасно прагне стягнути джерел драматичного мистецтва, проявляючи інтерес до минулих театральних епох. Вражає співпадіння точок зору на першоелемент драми у режисерів та драматургів-новаторів початку XX ст. Так, Гордон Крег писав, що мистецтво театру виникло з дії – руху – танцю; що драма існує не задля читання, а задля

перегляду, і що родоначальником драматургів був танцівник. Слово для Крега – це вогник, який з'являється на кінці тексту і без початкової роботи тіла, заснованої на м'язових умовах, воно взагалі нездатне народитися. Він закликав видворити драматурга-літератора з Театру, мріючи про той час, коли театр буде ставити п'єси свого власного виробництва [3, с. 44]. Можна навести чимало аналогічних тверджень інших діячів драматичного мистецтва.

У першій чверті XX ст. – у період затвердження сучасної системи режисерського театру – всюди набувають визнання ідеї нової видовищності у драмі. Причому, на запитання, чи є пластичний елемент мовою драми, чи це є допоміжна функція, театр XX ст. відповідає: пластика – мова вистави.

Численні пошуки та спостереження практики на театрі переконливо свідчать про те, що процес розвитку драматичного мистецтва XX ст. прямує в бік посилення видовищних прийомів виразності, зміщення акцентів з декламаційно-мовних начал акторської гри в бік пластики.

Якщо говорити про російський радянський театр, то саме в ці роки у великих режисерських системах – К. С. Станіславського, Є. Б. Вахтангова, В. Е. Мейерхольда, А. Я. Таїрова – були розроблені нові принципи пластичної виразності акторів та вистав [1, с. 17]. Значну роль у збагаченні драматичного мистецтва пластичними засобами зіграли дослідники К. А. Нардманова, А. А. Ахметелі, Леся Курбаса, роботи дослідницько-героїчного театру Б. А. Фердинандова, котрий розробляв нову систему акторської гри, так би мовити, «метроритм». Спільним у пошуках цих та близьких до них режисерів радянського та зарубіжного театру була цілеспрямованість до з'ясування змісту ритму, руху, жести на сцені.

У 1910-ті роки на російській сцені активно розвивається новий своєрідний жанр «мімодрами», або пантоміми у драмі. Розквіт пантоміми в ці роки багато сучасників пояснювали впливом німого кіно. Хоча театр мав і власні причини до такого інтересу. Осудження «брехливості» слова, недовіра до нього, які гостро переживала в ці роки художня інтелігенція, змушували діячів театру шукати заміну словесній драмі, створюючи «драму без слів». Саме так називалася трупя К. О. Марджанова, яка 1912 р. протягом кількох місяців гастролувала з мімодрамами по містах Росії. Пантоміми або мімодрами віддали данину В. Е. Мейерхольд, А. Я. Таїров, М. М. Євреїнов; хотів поставити пантоміму у МХАТі Гордон Крег.

Висновки. Сучасний драматичний театр прямує до того, щоб сюжет вистави міг бути «прочитаний» глядачами візуально; щоби пластика мізансцен та сценічних образів виявляла ідейно-художній задум режисера. Об'єктивною настановою сценічної творчості є спрямованість режисерів та виконавців створювати вистави за законами найбільшої видовищної сприйнятливості. В арсеналі драматичних постановок останніх десятиріч вирізняється пластика

знакова, метафорична; пластичні символи, алегорії та гіперболи, лейтмотивні та смислові пантоміми, прийоми пластичного «подвоєння» словесного тексту, розширення його меж, пластичної симетрії, матеріалізації «небаченого» (внутрішніх поривів героїв) і т. ін. У пластичі може виявлятися підтекст першоджерела, або, навпаки, надтекст; пластика може виступати і як контртекст до слова.

Разом із тим, пластику не можна розглядати лише у вузькотехнічному аспекті. Як і музика, вона є синтезуючим, узагальнюючим началом у драмі. Можна стверджувати, що пластична партитура дії (лінії мізансцен) виявляє ставлення сучасного режисера до автора, акторів – до персонажів. Ритм, малюнок і характер рухів акторів у просторі стають засобами розкриття образів. Організуючи сценічну композицію, режисурa вибудовує безперервну лінію «м'яча уваги» глядачів; матеріалізує цю лінію у сценічній поведінці персонажів, котрі пластично освоюють простір.

Підкреслимо, що слово і пластика є принципово рівноправними за своєю «значимістю» у сценічному тексті вистави (хоча традиційно перевагу зберігає слово). У відомому розумінні, слово й пластика знаходяться між собою у постійному конфлікті, протистоянні. Але не слід через це засмучуватись. У антиномії слова та пластики – безкінечно багатий імпульс для створення нових форм театральної виразності. Саме розбіжне співвідношення слова й пластики у сценічному тексті індивідуалізує режисерсько-акторські системи, а в широкому розумінні – відрізняє один театральний напрямок від іншого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Звездочкин В. *Пластика актера в современном драматическом спектакле [Текст] : автореферат дис. ... канд. искусствоведения* / В. Звездочкин. — Л., 1987. — 25 с.
2. Ильинская О. *Говорящее молчание (соотношение слова и зрительного образа в драматургии) [Текст]* / О. Ильинская // *Современная драматургия*. — 1986. — № 4. — С. 239.
3. Крэг Г. *Искусство театра [Текст]* / Гордон Крэг. — СПб., 1911. — 78 с.
4. Лотман Ю. *Театральный язык и живопись (к проблеме иконописческой риторики) [Текст]* / Ю. Лотман // *Театральное пространство: материалы научной конференции*. — М., 1979. — С. 247—250.
5. Строева М. *Режиссерские искания Станиславского 1898—1917 [Текст]* / М. Строева. — М., 1985. — 567 с.

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. С. КУРБАСА УКРАИНСКОЙ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОЙ НАУКОЙ

Присвячується одному з етапів вивчення художньої природи режисерських новацій Леся Курбаса національним театрознавством другої половини ХХ ст.

Посвящается одному из этапов изучения художественной природы режиссерских новаций Леся Курбаса национальным театроведением второй половины ХХ ст.

The article focuses on one of the stages in the study of the nature of Les' Kurbas' directing innovations made by the national theatre theorists of the second half of the 20th century.

*Центральним сюжетом українського театру
Кліо избрала історію життя, творчості,
мученицької смерті і посмертної слави титана
національної культури Леся Курбаса.*

М. Черкашина

Актуальность темы. Творческое наследие Леся Курбаса было и остается одним из самых ярких и притягательных явлений новой украинской сцены. Изучение режиссерских идей Курбаса и борьба за их объективную оценку театральной общественностью Харькова – одна из самых благородных, но недостаточно известных страниц в истории украинской театроведческой науки.

Цель исследования заключается в выявлении значения вклада Харькова в украинское театроведение в области изучения театральной деятельности и творческого наследия А. С. Курбаса.

Справедливости ради отметим, что А. С. Курбас не был забыт даже в обстоятельствах, когда само имя его находилось под строжайшим запретом – в «зоне замалчивания». Те, кто не забыл, что они «родом из “Березиля”», сберегали в памяти мир театра Леся Курбаса. И всё же, настоящее возвращение художественных идей и экспериментов этого Мастера в историю, теорию, и, отчасти, практику сценического искусства приходится на конец 60-х – начало 70-х гг. ХХ ст.

Размышления над перипетиями творческой судьбы Леся Курбаса привели к образованию в системе комплексного изучения театра Украины ХХ ст. отдельного научно-исследовательского «русла», направление движения которого обозначило себя разнообразными жанровыми и организационными формами деятельности, что существенно приблизило национальное театроведение к постижению феномена театра Леся Курбаса и сделало возможным создание Государственного центра театрального искусства, носящего его имя. С удовлетворением от того, что возвращение эстетических идей Леся Курбаса реально состоялось, но и не без оттенка горечи, можно сказать, что судьба

творческого наследия режиссера сложилась не в пример удачливее его личной судьбы.

В движении за «возвращение Курбаса» творческая интеллигенция Харькова сыграла заметную роль. Конечно, все осуществленное режиссером, актером, педагогом Лесем Курбасом всецело и безраздельно принадлежит национальному театральному искусству. И всё же, Харьков занимает особое место в судьбе Курбаса. В этом, тогда столичном городе, театр Леся Курбаса достиг зрелого мастерства и здесь же был низложен. В Харькове Курбас пережил незабываемые мгновения творческой окрыленности и познал одиночество и отверженность. И думается, что активность харьковской театральной среды во многом объясняется «памятью сердца» и «долгом чести» перед создателем «Березиля».

В 1957 г. В. Н. Чистякова – жена Курбаса, народная артистка Украины, театральный педагог – получила уведомление о посмертной реабилитации А. С. Курбаса «в виду отсутствия состава преступления». С этого времени имя Курбаса стало возможно упоминать открыто. А осенью 1961 г. произошло событие, которое можно расценить как начало движения за реабилитацию режиссерских новаций Курбаса. 12 ноября в Харькове, в здании театрального института (ул. Сумская, 34), по инициативе студенчества состоялся первый в Украине вечер памяти выдающегося режиссера, актера и педагога (в клубе творческой молодежи г. Киева схожее мероприятие произойдет 14 мая 1962 г.).

В музее Харьковского театра им. Т. Шевченко хранится уникальный документ: фотоальбом-фоторепортаж с места события – вечера памяти Леся Курбаса, снабженный краткой, но ёмкой информацией о продолжительности вечера 12 ноября 1961 г. (с 17.00 до 22.30), о составе президиума, о выступавших, о присутствующих «березильцах»; через видеоряд он доносит атмосферу воодушевления, взволнованности, которая одних захватила первым приближением к личности столь огромного масштаба, других – воспоминанием-возвращением к тому, что, как оказалось, не утратило силу художественного притяжения и спустя десятилетия. В тот вечер в скромном зале театрального института царил праздник: непринужденность и сосредоточенность отличали реакцию зала на выступления «березильцев», состав которых выглядел внушительным и пока ещё многочисленным: А. Сердюк, Б. Тягно, Ф. Радчук, Д. Власюк, С. Хоткевич, Р. Черкашин и др. Основным докладчиком выступил ученик Курбаса, режиссер В. Василько.

В 1969 г. выйдет в свет первый сборник воспоминаний о Лесе Курбасе, подготовленный к изданию специальным редактором В. Василько, львиная доля материалов для которого была предоставлена «березильцами»-шевченковцами Харькова. Есть основания полагать, что и сама идея создания подобного сборника могла быть навеяна тем фактом, что энтузиазм молодых

слушателей, их неподдельно искренняя заинтересованность предстали перед «березильцами-курбасовцами», может быть, как самый убедительный аргумент в пользу того, что возвращение Леся Курбаса – это, в первую очередь, возвращение Учителя, его театральной лексики и стилистики. Что театр Леся Курбаса – не ностальгический «эпизод» из истории театра, а путь, который украинским театром ещё не пройден...

Сборник «Леся Курбас. Воспоминания современников» (1969) был широко востребован профессионалами и поклонниками театрального искусства. Он подогрел интерес и к личности Курбаса, и к его соратникам, и к его оппонентам. Этой публикации счастливо удалось избежать статуса академического мемориального издания – она вызвала к жизни поколение «новых курбасовцев» – Н. Лабинского, Н. Кузякиной, Л. Танюка, Н. Корниенко. В этом ряду должно находиться и имя А. Горбенко.

А. Г. Горбенко принадлежала *первая* в Украине диссертация, посвященная искусству театра «Березиль» (1974) [1]. Для него, харьковчанина, театроведа, заведующего литературной частью Харьковского академического украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко, обращение к исследованию школы актерского и режиссерского мастерства «Березиля» – шаг, логически прогнозируемый двадцатилетним пребыванием в среде и среди «березильцев»-курбасовцев.

В работе не обошлось без издержек, неизбежных при применении в исследовании экстенсивного метода. Совершенно очевидно сдерживал автора в оценке наиболее знаковых для театра работ конца 20-х – начала 30-х гг., их художественного метода, не преодолимый до конца барьер идеологического официоза. Всё это, однако, не должно преуменьшать значение труда А. Г. Горбенко в свете будущих разработок, посвященных искусству и творческому методу Леся Курбаса.

Особо заслуживают быть отмеченными:

- освоение обширного информационного пространства, вобравшее разнообразные научно-библиографические источники, архивные материалы, документы, фотоматериалы, большинство из которых автором были впервые введены в обиход украинского театроведения;

- скрупулезная работа по уточнению репертуарной хронологии театра «Березиль», обнаружение первой редакции пьесы Н. Кулиша «Народный Малахий»;

- реконструкция этапных спектаклей; закрепление в театроведческом сознании центральных понятий театральной эстетики Курбаса («пересоздание», «театр акцентированного воздействия», «театр акцентированного выявления» и др.);

– утвердительный взгляд на присутствие «березильского» (образно-метафорического) начала в «посткурбасовский» период театра им. Т. Г. Шевченко.

Имя Р. А. Черкашина заслужило признательную благодарность у тех, кто связал свои профессиональные интересы с изучением жизни и творчества Леся Курбаса в контексте национальной и европейской художественной культуры первой трети XX ст. Эпистолярный архив Р. Черкашина сохранил, возможно, лишь часть адресованного ему, но даже неполный перечень его корреспондентов впечатляет: Н. Лабинский, Н. Кузякина, П. Тернюк, Ю. Бобошко, Н. Ермакова, В. Заболотская... Его личные наблюдения и свидетельства об «эпохе “Березиля”», критические замечания, больше напоминающие мини-исследования, рекомендации, убедительная аргументация, почти классическая красота формулировок прояснили не одному «новому курбасовцу» суть уникальности художественного гения Леся Курбаса и феномена театра «Березиль».

«Актер-легенда из театра легенды» (Ю. Шевелев) – Р. А. Черкашин, не ограничиваясь консультативной практикой, осуществил ряд крупных авторских публикаций (статья-исследование «Леся Курбас в Харькове, 1987) [4, с. 127—199], театральные воспоминания «Мы – березильцы» [8], не говоря уже о многочисленных докладах, статьях, речах, рецензиях, газетно-журнальных материалах, что в целом существенно расширяло и меняло представление о личности самого Леся Курбаса, об этике и эстетике режиссуры создателя «Березиля». Многолетнее служение Р. Черкашина-исследователя во имя правды о Лесе Курбасе было расценено Н. Кузякиной как явление исключительное. «Вы, – писала она, – тот единственный человек, который знал Курбаса и с которым можно вообще на эту тему говорить» [5, с. 325].

Жанрово и количественно массив работ Р. А. Черкашина о «Березиле» и его создателе разрастался на протяжении четверти века. В лирическом этюде, написанном к столетию А. С. Курбаса, Р. А. Черкашин лаконично-утверждающе передал суть действенного присутствия Леся Курбаса в украинском театре – «Курбас искал. Курбас боролся. Курбас – строил» [7].

Для того чтобы в конце 80-х гг. это могло быть воспринято как формула творческого бытия режиссера-новатора, в 60-е и 70-е тому же Р. А. Черкашину пришлось бороться, чтобы разрушить псевдонаучную концепцию театра Леся Курбаса, которая укоренилась к тому времени в украинском театроведении.

К ранним публичным выступлениям Р. А. Черкашина относится доклад «О творческих принципах режиссуры Курбаса в 1923—33 гг. и их освещении в украинском театроведении», прочитанный на симпозиуме в Харьковском театральном институте. (Стенограмма датирована 25 апреля 1966 г.) [6]. Доклад

носил концептуальный характер и предлагал новую стратегию в изучении «огромной и плодотворной» деятельности Курбаса.

Её основные направления, озвученные Р. А. Черкашиным, станут «руководством к действию», в первую очередь, для него самого. В дальнейших разработках его интерес исследователя будет концентрироваться на «режиссерской системе» Курбаса и её новациях; на художественной природе театра «Березиль» как театра условных метафорических форм; театральной педагогике и организационных новшествах основателя «Березиля». Р. Черкашиным был остро поставлен вопрос о необходимости серьезного идейно-эстетического «пересмотра» березильских спектаклей «Народный Малахий», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» по пьесам Н. Кулиша.

Движение театроведческой науки в обозначенном направлении, позволило бы, полагал Р. А. Черкашин, «изъять из обращения» брошенные в свое время в адрес Леся Курбаса обвинения в «формотворчестве», «самовыражении», «режиссерском деспотизме» и «идейном вредительстве». В начале 70-х к осуществлению «стратегического плана» Р. А. Черкашина присоединятся и новые «курбасовцы».

Выводы. Рубеж 60-х – 70-х гг. XX ст. можно считать новым этапом в изучении театральной эстетики Леся Курбаса национальной театроведческой наукой. Главными его итогами следует считать:

- появление нового поколения исследователей деятельности Леся Курбаса;
- формирование главных направлений в исследовании творческого наследия режиссера;
- расширение информационного пространства;
- появление ряда публикаций, посвященных Леся Курбасу, которые содействовали конкретизации его творчества и художественных идей;
- активизацию поисков эффективных методов исследования театральной деятельности Леся Курбаса, его наметившуюся тематическую многовекторность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Горбенко А. Режиссерское и актерское искусство театра «Березиль» [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / А. Горбенко. — К., 1974. — 30 с.
2. Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка [Текст] / А. Горбенко. — К. : Мистецтво, 1979. — 200 с.
3. Курбас Лесь. Спогади сучасників [Текст]. — К. : Мистецтво, 1969. — 359 с.
4. Курбас Лесь [Текст] : статті і воспоминания о Лесе Курбасе : літературне насліддя. — М. : Искусство, 1987. — 467 с.
5. Черкашина М. За лаштунками Богині Клію [Текст] // Фоміна Ю., Черкашин Р. Ми — березильці / М. Черкашина. — К. : Акта, 2008. — С. 322—326.

6. Черкашин Р. Про творчі принципи режисури Курбаса в 1928—33 рр. та їх висвітлення в українському театрознавстві [Текст] : стенограма доповіді / Р. Черкашин // Архів Р. Черкашина. — Харків, Музей українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. — н. II/2. — 12 с.
7. Черкашин Р. Лесь Курбас. До 100-річчя від дня народження [Текст] : Ліричний етюд / Р. Черкашин // Архів Р. Черкашина. — Харків, Музей українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. — н. II/2. — 5 с.
8. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці [Текст] : Театральні спогади-роздуми / Ю. Фоміна, Р. Черкашин. — К. : Акта, 2008. — 348 с.

УДК 792.03

Ніна Логвинова

ЭЛЕГИЯ ЖИЗНЕЛЮБИЯ И ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Вперше публікуються листи видатного театрознавця Г. Н. Бояджієва, які лягли у основу його останньої книги «Вічно прекрасний театр епохи Відродження», адресовані автору статті.

Впервые публикуются письма выдающегося театроведа Г. Н. Бояджиева, которые легли в основу его последней книги «Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения», адресованные автору статьи.

In this paper, letters to the author by the outstanding theatre critic G. N. Boyadzhiev, concerning theatre art issues, are published for the first time. These letters became the fundamental part of his last book "Eternally wonderful Theatre of Renaissance".

В истории изучения европейской театральной культуры имя выдающегося театроведа, учёного и педагога Григория Нерсесовича Бояджиева занимает важное место. Вся его научная и педагогическая деятельность — борьба за высокий театр. И, чем дальше удаляется от нас его время, тем более сложной и многообразной представляются нам его личность и деятельность. Он — автор учебников «История западноевропейского театра» [7], многих известных книг, таких как «Душа театра» [3], «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» [5]. Он — автор книг и статей о французском классицизме, где совершенно по-новому представлен этот метод, который до Г. Н. Бояджиева, в основном, рассматривался, как элитарный, созданный аристократией и отражающий нравственные и моральные качества дворянства. Г. Н. Бояджиев выдвигал иную концепцию: классицизм — метод общенациональный. Основа его — дионисийская, то есть демократическая, национальная, ибо взгляд эпохи обращён на демократические традиции Древней Греции, особенно театра, созданного там. Иаполлонизм присущ древнегреческому театру, но не как сословная основа, а как художественная. После Г. Н. Бояджиева эту идею развивали и французские театроведы, в частности, А. Адан.

По-новому осветил Григорий Нерсесович и творчество Ж.-Б. Мольера, как в своей докторской диссертации, так и в своей книге, посвящённой французскому драматургу [4].

Жизнь Г. Н. Бояджиева – это постоянное открытие нового, как в теории, так и в практике театра. Он любил повторять знаменитые слова В. Шекспира: «Весь мир – театр». Значение этих слов в том – разъяснял Г. Н. Бояджиев студентам – что жизнь движется через непрерывные конфликты, будь то великие баталии или комические передраги, а существование человеческое – это сценическая площадка, на которой люди, как актёры, отыгрывают в короткие сроки свои роли и уходят в небытие, чтобы уступить место другим, более или менее удачливым.

Г. Н. Бояджиев обладал редким даром писать о театре, создавая зримый образ спектакля. Он умел уважать актёров, но не боялся критиковать и слабых исполнителей, и слабые спектакли. Но как восхищался он высокими творениями театра!

В конце 1960-х годов в Москве на базе ГИТИСа был организован Всесоюзный смотр лучших дипломных спектаклей. Харьковский театральный институт представил на смотр спектакль дипломного курса по трагедии Софокла «Антигона». Мне выпала огромная удача, кроме того, и ответственность сопровождать участников спектакля в Москву. Жюри смотра было высочайшим – народная артистка СССР, в прошлом – студийка К. С. Станиславского, М. Кнебель; известный советский критик П. Марков; главный режиссёр театра им. В. Маяковского, народный артист СССР А. Гончаров; народная артистка СССР, актриса Малого театра В. Гоголева. Председателем жюри был Г. Н. Бояджиев. У меня сохранился протокол обсуждения жюри нашего спектакля. Приведу фрагмент выступления Григория Нерсесовича: «Хочу начать с восклицания “Браво”! Браво, юные харьковчане! Вы сыграли невероятно сложную трагедию, созданную тысячелетия тому назад! Но она оказалась вам близкой. Вы поняли трагизм, пронизывающий её, вы увели нас в афинский амфитеатр и ясно рассказали о людях античной эпохи! Удивительно, что режиссёром спектакля стал студент V курса режиссёрского факультета Гриша Кононенко! Уверен, что его творческая судьба будет яркой. Очень хороша девушка, в роли Антигоны, фамилия которой Ена, но следует всё же поубавить темперамент, она много кричит, там, где необходимо размышлять. Но природа дала ей прекрасный голосовой тембр, внешность, рост. Она пластична и обаятельна. В будущем всё это раскроется очень ярко.

Хорош Гемон, слабее выглядит Креонт. Но в целом спектакль заслуживает высокой похвалы. Он лидирует в нашем смотре» [15].

Увы, не все надежды Г. Н. Бояджиева оправдались. Г. Кононенко рано ушёл из жизни. Вера Ена оставила театр.

Слушать Г. Н. Бояджиева всегда было огромным наслаждением, ибо говорил он потрясающе образно. Казалось, что к спектаклям, о которых он вёл рассказ, можно прикоснуться рукой. Эта его особенность отражена в письмах, адресованных мне. Я храню их, как драгоценный дар великой человеческой души, они никогда не были опубликованы, и эта статья, по сути, первый выход дорогих для меня писем в свет.

Когда я думаю о Г. Н. Бояджиеве, я, прежде всего, вижу его и слышу его голос. До сего дня звучит для меня этот голос, красочная, необычайно образная бояджиевская речь с её неповторимыми интонациями. Я вижу его таким, каким он был всегда на протяжении моего долгого знакомства с ним – полным неиссякаемой творческой энергии, жизнерадостным и жизнелюбивым, навсегда влюбленным в театр.

На всю жизнь я запомнила его лекции, которые слушала в Москве в ГИТИСе (ныне РАТИ). Они раскрывали эпоху Возрождения. Он всегда с улыбкой входил в студенческую аудиторию, доставал пачку сигарет, садился на стол, да, садился на стол, и в течение почти двух часов, выкуривая сигарету за сигаретой, рисовал студентам великий образ великой эпохи Возрождения.

Как он читал Шекспира! На одной из лекций, говоря о трагедии «Ромео и Джульетта», Григорий Нерсесович буквально вскочил со стола и произнёс знаменитый монолог Джульетты из III акта (2 сц.):

«Быстрой, огнём подкованные кони, / К палатам Феба мчитесь! Ваш возница, / Как Фазтон, на запад гонит вас / И ускоряет ход туманной ночи» [16, с. 207].

Впоследствии мне посчастливилось увидеть в театре немало разных постановок этой трагедии, даже в спектакле Глэна Баэма Шоу, где Джульетту играла английская актриса Доротти Тьютин. Но так, как тогда прочёл этот монолог Г. Н. Бояджиев, не читал больше никто и никогда! Здесь было всё, и Г. Н. Бояджиев-артист, и Г. Н. Бояджиев-учёный, и Г. Н. Бояджиев-педагог. Он заставил зримо коснуться эпохи Возрождения и представить себе, как во времена В. Шекспира играли эту трагедию, когда юноши выступали в женских ролях. Педагог Г. Н. Бояджиев пробуждал в душах увлекательную игру воображения, без которой немыслимо настоящее исследование театра, познания его вечный классических ценностей, исторических закономерностей, где смелая гипотеза, интуитивная импровизация идут рука об руку со строго научным осмыслением достоверных фактов. Он давал возможность ощутить творчески вдохновенную стихию профессии театроведа. На лекциях, обычно в их начале, Бояджиев любил повторять: «От нас вглубь веков, вглубь истории» [8]. Он говорил, что такое движение очень сложно, и в какой-то мере необычно, но был убеждён, что другого пути для постижения живого искусства сцены нет. Студенты порой не замечали, как начинается процесс накопления, и

этот процесс у учеников Г. Н. Бояджиева происходил естественно, постепенно и без всяких усилий. Он не читал лекции, он воссоздавал спектакли живописным образным словом. Так он читал всю историю западноевропейского театра.

Он говорил: «Постарайтесь воспринимать воображением историю театра» [8]. Г. Н. Бояджиев всегда и прежде всего был человеком театра. Он был пожизненно завербован театром. И эта его приверженность проявлялась по-разному: то он читал историю театра, то увлекался критикой, даже рецензированием.

Невозможно забыть его рецензию на спектакль «Дон Жуан» Мольера, где в главной роли выступал великий Жан Вилар. Сатирически описал он спектакль «Носороги» по пьесе Ионеско парижского театра «Ла Юшет». Рецензия начиналась с фразы: «Спешите, спешите, в “Ла Юшет”, там вы увидите то, о чём даже не фантазировали. Дорогие оригиналы, вы, наконец, увидите свою копию...» [1, с. 56].

Но в одном Г. Н. Бояджиев был постоянен – в науке и педагогике. В сознании своих учеников он остался, прежде всего, педагогом.

Я не помню, какой это был год, когда мне выпала очередная стажировка в ГИТИСе. Г. Н. Бояджиев явился на лекцию с опозданием. В Москве разразился страшный ливень, и студенты думали, что он не придет. Я хорошо помню, как распахнулась дверь, и он вошёл в довольно тесную аудиторию, полутёмную от разыгравшейся за окном грозы, в которой всё казалось серым и будничным. Но как только появился Григорий Нерсесович, пространство как будто раздвинулось, заполнилось чем-то праздничным и высоким. Мне показалось, что он не лекцию читает, а произносит речь о величии мирового театра. Он хотел искоренить в студентах равнодушие и скепсис, стремился заразить их восторженным изумлением, которое сам испытывал перед великим искусством театра. Г. Н. Бояджиев заставлял студентов единым духом промчаться по необозримым просторам театральной истории. И вот вышла в свет его книга «Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения» [5]. Я прочитала её на одном дыхании и написала Григорию Нерсесовичу о своих впечатлениях от книги. Он в это время находился в больнице, подводило сердце. И всё же – ответил, просил отправить моё письмо в редакцию газеты «Советская культура» [9]. Он рассматривал написанное мною как рецензию на его только что вышедшую книгу. Я исполнила его просьбу. Так и завязалась наша переписка. Мне кажется, что его мысли, изложенные в присланных мне письмах, являются своеобразной наукой о театре.

Григорий Нерсесович не просто существовал в своём времени и не просто оставил след в театральной теории. Он творил облик своей эпохи и её театра. Простое существование в жизни не оставляет следов. Помнят лишь тех,

кто обогатил своё время своим талантом, не имеет значения, в какой области. Г. Н. Бояджиев прожил чуть больше шестидесяти лет. Но он навсегда остался в памяти людей театра очень молодым, беззаветно влюблённым в одну из самых ярких эпох в истории человечества – в эпоху Возрождения.

Мне как-то довелось присутствовать в ГИТИСе на заседании кафедры зарубежного театра, которой руководил Григорий Нерсесович. Обсуждалась кандидатская диссертация одной из аспиранток. Не помню точного названия темы, что-то о театре романтизма начала XIX в. Бояджиев нервничал. Он ходил во время доклада аспирантки, чувствовалось, что его что-то не устраивает. Он терпеливо выслушал вопросы, которые задавали аспирантке члены кафедры, затем задал свой вопрос: «Определите эволюционный процесс развития романтической драмы в европейском театре». Аспирантка стала что-то говорить, но весьма путано. Григорий Нерсесович сказал: «Тему следует углубить. Романтизм родился не в XIX веке, и даже не в XVIII, хотя его родоначальниками считаются немцы. Для меня первым романтиком в Европе Нового времени стал Жан Расин с его “Федрой”. Постарайтесь к следующему обсуждению Вашей работы это доказать, раскройте всю восходящую линию романтизма вплоть до Гюго». Честно признаться, тогда это суждение Г. Н. Бояджиева показалось странным. Но в дальнейшем, углубляясь в генезис романтизма, я поняла, как он был прав. Я написала об этом факте не только для того, чтобы лишний раз напомнить о глубоком научном видении Г. Н. Бояджиевым многих явлений театра. «Наследие Григория Нерсесовича – не только наука о театре, это ещё и высокая поэзия. Г. Н. Бояджиев, по мнению А. А. Аникста, был теоретиком театральности, её певцом в нашей критике» [1, с. 12].

«Поэзия театра» [6], «Душа театра» [3], «Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения» [2] – таковы названия некоторых его книг. Последняя была самой дорогой для него. Даже на отдыхе в Крыму, в Мисхоре, на пляже, под шум и смех загорающих и купающихся, он находил тихий уголок где-то в тени, удалялся туда и творил самую дорогую для него книгу. Когда книга вышла, он написал: «Она продлила мою молодость» [11]. Эта книга необыкновенно празднична, она представляет нам всё богатство культуры Возрождения. Но более всего в ней торжествует театр, представленный буйством красок, торжеством народно-языческой стихии. Розовато-голубоватые тона Италии соседствуют с багрово-черно-оранжевыми цветами Испании, с серо-чёрно-белой Англией, скорее необузданной, чем чопорной. Книга наполнена звуками – радостными и печальными: то это гул восторга, то шепот молитв, то скрежет железа тюремных цепей и почти Орфеево звучание музыки – всё сливается в единый образ, образ прекрасного.

Г. Н. Бояджиев видел красоту в каждом проявлении жизни. Об этом свидетельствуют и его письма.

Письмо от 06.02.1974 г.

«Моя мечта – зажечь огнём своего сердца, полного любви к театру, юные сердца. Любовь к театру – она возвышает, облагораживает. Только нельзя, недопустимо превращать театр в обыкновенное учреждение, где зарабатывают деньги. Театр – не учреждение. Театр – это рупор жизни со всеми тревогами, волнениями, радостями, печалью, смертями, восторгами, удачами и неудачами. Если человеку предписано счастье взойти на возвышение, именуемое сценой, он должен иметь на это огромное право, высшее право, дарованное ему природой, или, как считали прежде, богами.

Думаю, что сердце настоящего актёра пылает огнём, зажженным от олимпийского очага.

Ведь я по своему призванию не критик, не учёный, я – проповедник. Когда-нибудь в грядущем будут существовать храмы добра и красоты, где искусство, все искусства станут вероучителем. Мы, педагоги, готовим будущее. Оно в сердцах многих поколений моих учеников, Ваших учеников. Живое слово – могущественно... Оно жаждет жить, жаждет быть написанным, но так, чтобы ещё больше, дальше, сильнее действовать на умы и сердца.

Все свои книги я считаю своими детьми. Эта же будет мне мать. [«Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения» – Н. Л.]. Она меня заново родила. Она просто моя Любимая, которая до конца жизни сохранит мне счастье, бодрость, молодость... В неё вложено 40 лет педагогической жизни и 5 лет упорного труда (трижды из-за астмы в больнице)...

А что, если за Вашей спиной окажутся тысячи людей. Не тех, кто хочет освоить курс истории театра (для этого есть учебники), тех, кто жаждет ощутить своё человеческое достоинство, свою чистую совесть, свой восторг перед прекрасным.

Один молодой композитор мне написал: «Когда я слушаю или читаю настоящего художника, я всегда глубже и яснее понимаю Великое триединство вечной гармонии искусства - эмоциональности, мастерства и строгой логики. Это Триединство создаёт гармонию большого искусства. Так всегда и везде». ...Эта гармония есть и в Вашем письме, в духе вашей оценки моей книги.

Дружески Ваш Григ. Бояджиев» [10].

Письмо от 14.02.1974 г.

«Большие премьеры бывают и у авторов, и мы с Вами уже решили, что “Вечно прекрасный...” – это мой Большой театр. Вы, верно, заметили постепенное движение темы книги – Италия, Испания, Англия, верно, выделили проблемы, задерживающие развитие профессионального театра; в состоянии

драмы и сцены движение от эпических форм драмы к собственно драматическим высотам – Лопе де Вега, Шекспир.

Мне дорог Шекспир. Для меня это движение, по всем линиям – хроники, комедии, трагедии, и кульминация всего – “Гамлет”. А затем триединство величайших трагедий – я беру на себя право называть их трилогией – “Гамлет”, “Отелло”, “Король Лир”.

Самой светлой пьесой у Шекспира считаю “Сон в летнюю ночь”. От неё протягиваю радугу к “Буре”. Мне дорог Шекспир своей логикой и своими страстями, своей монументальностью и графичностью. Когда трудно, читайте его. Он и есть Театр в самом великом смысле слова.

Дорога мне в книге и контрастность её структурной композиции, как мне кажется, в какой-то степени логической и театрально-эмоциональной, т. е. балансирование на грани Логики и Страсти. Во всяком случае, я к этому стремился.

Мне показалось, что в Вашем письме книга выглядит привлекательнее, чем в моём изложении.

Жду от Вас новостей. Дружески Ваш
Григорий Бояджиев» [11].

Письмо от 21.03.1974 г.

«Говорить о прекрасном надо прекрасно, просто, человечно, возвышено. А это нелегко. Мы должны прежде научить студентов воспринимать прекрасное, видеть его во всём, даже в том, что с первого взгляда кажется обыкновенным. Мы должны научить молодёжь полету, полету в прекрасное, оторвать от будничности и увести в высокие и умные сферы искусства...

Гора с плеч! Ну, а то, что впереди ещё труд – то на мой вкус, это благо. Ведь я закончил ещё одну книгу – “Душа театра,” и кончаю работу с редактором над книгой “Образы Испании”. А сам сижу над подготовкой второго тома “Мольера”. Да ещё над очередным томом Большого и Малого учебников.

Ещё раз благодарю за письмо.
Искренне Ваш Г. Бояджиев» [12].

Письмо от 06.01.1974 г.

«Милая Нина Романовна!

Меня очень обрадовало Ваше письмо на мою книгу. Вы так тонко отозвались о моей работе. Ваше письмо – первая весть, что детище моё – моя книга увидела свет.

Удивительное дело, когда мы с Вами расстались в Москве и много говорили об эпохе Возрождения и, конечно, о Шекспире, то не было ещё и вёрстки книги, а нынче она уже известна в Харькове. Её читают Ваши ученики. Доходит ли до них моя мысль? Как они воспринимают книгу? Со своими

студентами мы по ней проводим семинары, суждения разные. Но одна девушка сказала: “Когда я читала Вашу книгу, мне показалось, что это сцена, театр, яркий, образный, настроенческий, т. е. такой, каким и должен быть театр”. Именно к такому восприятию я и стремился, когда работал над книгой.

Как я уже Вам писал: “Говорить о прекрасном надо прекрасно, человечно и возвышенно!” Что нелегко. Для этого надо не только читать лекции, но и самому создавать и образ» [13].

Письмо от 07.02.1974 г.

«Вновь перечитываю Ваше письмо и отчетливо вижу: Вы как педагог-западник способны передать студентам дух светской культуры Возрождения, но и писать Вы мастерица. Вы защитили кандидатскую. Это гора с плеч! Впереди путь на докторскую. Земного Вам света!

А я сейчас работаю с редактором над новой книгой “Образы Испании”. Надеюсь, что и она придётся Вам по душе, ибо Вы страстный, яркий, самобытный мой читатель-поклонник и друг.

А что, если за Вашей спиной стоят такие же как Вы, Ваши ученики, которым не просто надо освоить курс и сдать сессию, а люди с сердцами, пылающими любовью к искусству, ко всему прекрасному, с жадной охотой ощутить своё человеческое достоинство, свою чистую совесть, свой восторг перед высоким театром!

У Вас работает Алексей Борисович Глаголин. Я его очень люблю. Вы и он схожи в своих восторгах перед театром. Сердечный привет ему.

Большой привет Всеволоду Ивановичу Цветкову. Он красиво говорит, а я хочу, чтоб он писал и ставил. Он одарённый режиссёр.

Вас жду в Москве для долгой приятной беседы. Чувствую Ваше актёрское начало. Об этом и поговорим.

Прошу Вас, беритесь, не откладывая, за докторскую. Актёр и театровед – лучшее сочетание, какое возможно.

Ваш Г. Бояджиев» [14].

В конце марта Григория Нерсесовича не стало. Ведь он с молодости жил с одним лёгким, перенёс операцию. Сердце не выдержало титанической работы, которую он вёл.

Ежегодно в Москве в Доме Актёра проходят вечера памяти Бояджиева. Организуют их НИИ искусствознания и кафедра зарубежного театра РАТИ. Прежде я получала приглашения и ездила в Москву, дважды даже со студентами. Теперь всё изменилось. Я давно не была в Москве, хотя поддерживаю связь с учеником Григория Нерсесовича, профессором А. В. Бартошевичем. От него знаю, что вечера проводят, но не так торжественно, как прежде.

В РАТИ в актовом зале висят портреты великих педагогов этого ВУЗа. И сразу, входя в зал, в дорогих рамах видишь лица таких теоретиков театра, как

С. С. Мокульский, А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. Григорий Нерсесович был учеником великого А. К. Дживелегова.

Г. Н. Бояджиев остался жить в сердцах своих учеников, которые теперь уже сами стали профессорами, крупными театроведами. Он остался в памяти всех тех, кто его знал как учёного и педагога, в делах, трудах своих учеников, в новых поколениях студентов, штудирующих по книгам Г. Н. Бояджиева историю западноевропейского театрального искусства. А вот книгу «Образы Испании» так никто и не увидел. Внезапная смерть помешала Григорию Нерсесовичу закончить этот последний труд.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. А. 6 рассказов об американском театре [Текст] / А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиев. — М.: Искусство, 1963. — 326 с.
2. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — Л.: Искусство, 1973. — 471 с.
3. Бояджиев Г. Н. Душа театра [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — М.: Молодая гвардия, 1974. — 428 с.
4. Бояджиев Г. Н. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — М.: Искусство, 1967. — 356 с.
5. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — М.: Просвещение, 1969. — 351 с.
6. Бояджиев Г. Н. Поэзия театра [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — М.: Искусство, 1960. — 312 с.
7. Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Текст] / Г. Бояджиев, А. Дживелегов. — М.-Л.: Искусство, 1941. — 749 с.
8. Запись лекции Г. Н. Бояджиева от 06.09. 1960 г. [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
9. Логвинова Н. Р. Талант исследователя [Текст] / Н. Р. Логвинова // Сов. культура. — 1975. — 18 июля. — С. 8.
10. Письмо Г. Н. Бояджиева к Н. Р. Логвиновой от 06. 02. 1974 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
11. Письмо Г. Н. Бояджиева к Н. Р. Логвиновой от 14.02.1974 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
12. Письмо Г. Н. Бояджиева к Н. Р. Логвиновой от 21.03.1974 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
13. Письмо Г. Н. Бояджиева к Н. Р. Логвиновой от 06.01.1974 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
14. Письмо Г. Н. Бояджиева к Н. Р. Логвиновой от 07.02.1974 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
15. Протокол от 12. 10. 1960 г. [Текст]. — Хранится в личном архиве Н. Р. Логвиновой.
16. Шекспир В. Трагедии [Текст]: пер. с англ. / В. Шекспир. — М.: Художественная литература, 1984. — 432 с.

**СТУДІЙНИЙ СПОСІБ НАВЧАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА
І РЕЖИСЕРА У «ТВОРЧІЙ МАЙСТЕРНІ-55»
ХДУМ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Статтю присвячено студійному способу підготовки студентів акторських курсів. Простежується спадкоємність методу театральної педагогіки від славетних майстрів ХХ ст.: К. Станіславського, А. Кацмана та його самобутнє перетворення у «Творчій майстерні -55» кафедри майстерності актора Харківського університету мистецтв.

Статья посвящена студийному способу подготовки студентов актерских курсов. Прослеживается преемственность метода театральной педагогики от выдающихся мастеров ХХ ст.: К. Станиславского, А. Кацмана и его самобытное претворение «Творческой мастерской-55» кафедры мастерства актёра Харьковского университета искусств.

The article is devoted to one of the prospective methods of theatrical pedagogic – studio's method. In addition to traditions by K. Stanislavskiy, A. Kazman, this method is developed in the «Creative workshop-55» of Kharkiv State University of Art, faculty of actor skills.

*Театр – найвища інстанція
для вирішення життєвих питань.
О. І. Герцен*

Метою статті є дослідження специфіки студійного методу виховання студентів театральних факультетів вузів на матеріалі творчої діяльності «Майстерні-55» Харківського університету мистецтв, виявлення його закономірностей, креативних можливостей, значення для формування не лише професійного інструментарію молодого фахівця, але й студента-актора як особистості.

Театр – мистецтво колективне.

Сьогодні технології у виробництві всіх галузей досягли фантастичного рівня. Очевидним є те, що промислова та економічна глобалізація призводять до знеособлення переважної більшості людей, котрі створюють той чи інший продукт. Для нас залишаються відомими одиниці розробників і авторів ідей проєктів, які робили внесок у створення того чи іншого предмету споживання. Дуже зрідка сьогодні майстер індивідуально шие взуття, костюм, сукню, ліпить глечик, створює стіл, стілець тощо.

Так само і масове мистецтво, яке нині, немов на конвеєрі, «кліпає» тих чи інших виконавців (які миготять на екранах моніторів чи телевізорів) і не передбачає душі, проте надмірно апелює до тілесності, нагадує саме таке масове виробництво промислових товарів.

В університеті мистецтв група студентів, яка виокремлюється внаслідок екзаменаційних випробувань, складається з індивідуальностей, бажано яскравих, а індивідуум, за своєю природою, схильний до егоцентризму. І все ж,

у мистецтві театру кожна індивідуальність об'єднується з іншими загальною ідеєю, підкорюється майбутньому виявленню спільного задуму. Робота, скерована на реалізацію загального учбового задуму, повинна бути організована законним чином, що йому свідомо підпорядковується людина. Такі закони (правила) існують у багатьох сферах людської діяльності. Отже, чим відрізняється театральна діяльність від іншої? За твердженням авторитетного театального педагога, професора Петербурзької театальної академії А. Кацмана, «...це рабство, але рабство, свідомо сприйняте всіма учасниками» [4, с. 3].

На основі певних постулатів, що базуються на «Етиці» К. Станіславського [3], організується студія. Студія, театр-студія (італ. studio – від лат. studeo – ревно працюю) – творчий колектив, який поєднує у своїй роботі учбові, експериментальні та виробничі завдання.

Зазвичай студійний колектив – це колектив однодумців, зведений певним світоглядом та спільними естетичними завданнями. На нашу думку, це ще й колектив яскравих, самобутніх обдарувань, який шукає свій шлях у мистецтві. У даному випадку, театальному. Здебільшого театральні студії утворювалися при театрах. Так виникли студії при МХАТі. Студія власне започатковувала новий театр.

Закони студійного способу роботи з акторами.

1. Студія – це колектив однодумців, пов'язаних спільним світоглядом. Люди мають йти єдиним напрямком, вони мають довіряти одне одному і прагнути єдиної мети. Адже не даремно створенню МХТ передувала довга бесіда двох видатних діячів театру у Слов'янському базарі. Саме там вони визначили спільний для них напрямок, без якого важко будь-якому колективу, а творчому, та ще й такому, що постійно розвивається, і поготів.

Драматург, актор, режисер, музикант, декоратор, освітлювач, гример, костюмер і т. ін., кожен робить свій внесок у спільну творчу працю. Колектив в цілому – автор вистави. Природа театру потребує, щоб уся вистава була просякнута творчою думкою, живим почуттям. Такими мають бути кожне слово п'єси, кожен рух актора, кожна мізансцена, створена режисером. Все це – прояв життя того єдиного, цілісного, живого організму, який отримує право називатися витвором театального мистецтва – виставою.

Колектив має спиратися на спільний світогляд, спільні ідейно-художні прагнення, єдиний для всіх членів творчий метод.

Завдання виховання студента в дусі колективізму виходить з самої природи театального мистецтва, котре передбачає різнобічний розвиток почуття відданості інтересам колективу та запеклу боротьбу з проявами індивідуалізму. Проте, чи можна щось створювати, якщо немає атмосфери

спільної справи? Отже, ми приходимо ще до одного принципу студійності – наявності творчої атмосфери.

2. Творча атмосфера. Створити її – одне з найголовніших завдань режисера або педагога.

Адже, це настільки тендітна річ, що руйнується в одну миттєвість, а створена може бути лише шляхом постійних зусиль. При тому, атмосфера є важливою у будь-якій творчій групі – як в учбовій, так і в репертуарній. Без неї молодь не зможе налаштуватися на творчість, розслабитися (насамперед, позбавитись м'язових утисків), а практика підказує, що на початковому етапі студенти соромляться та лякаються самих себе й один одного. Про важливість належної атмосфери при створенні вистави говориться ще у «Етиці» К. Станіславського [3]. Актори – провідники у театрі, і турбуватися про їхнє самопочуття мають усі учасники творчого процесу. Тому, заходячи до майстерні, необхідно відкинути все зайве, особисте і домашнє та зануритися у проблеми «театральної родини».

3. Пошуки нових шляхів і засобів виразності у мистецтві. Студія є творчою лабораторією, де відбувається пошук та розвиток законів театру й створення за цими законами вистав і нових шкіл. Методи тут залежать, перш за все, від поставленої мети – виховати, навчити нове покоління, чи створити виставу, школу, методику. В обох випадках застосовується пошук нового, але в кожному – свій підхід. У першому – лабораторія існує для розкриття та розвитку індивідуальностей студентів, кінцевою метою є виховання гарних акторів та режисерів. А в другому – для відкриття нового у створенні вистави, коли винайдений образ, його художність, цілісність, зв'язок із глядачем – головне. Без цього вільного творчого пошуку неможлива жодна справжня вистава, жоден справжній етюд, і в ньому полягає основа студійного способу: збереження традиції школи і, водночас, винайдення свого шляху в мистецтві. Історія знає багато успішних прикладів такої діалектики: театр «Современник», «Табакерка», Театр на Таганці.

4. Пріоритет практики. Оволодіння навичками, проби, розвиток техніки відбуваються не в теорії, а за допомогою етюдів, тренінгу, імпровізацій. Все це досягається студентами у сумісній праці, коли вони допомагають один одному. Це згуртовує, дає можливість відчувати взаємозалежність партнерів та зв'язок колективу. Імпровізації, композиції з віршів, вистави-тренінги – все це необхідна практика. За допомогою цих та інших елементів і відбувається створення нової матерії, розвиток себе як актора та колективу як театру. Поєднати всі ці завдання можна також у самостійно підготованій студентами творчій акції.

5. Важливість ініціативи кожного з учасників групи. Творчість не може бути безініціативною, інакше це вже не творчість. І, хоча провідним у

театральному процесі є режисер, процес залишається спільним. Основне завдання, яке ставить перед режисером сучасний театр, полягає у творчій організації ідейно-художньої єдності вистави. Режисер не може і не повинен бути диктатором, чий творчий волюнтаризм визначає обличчя вистави. Режисер концентрує у собі творчу волю всього колективу. Він має вгадувати потенційні, приховані до часу можливості колективу, налаштовувати його на необхідну робочу атмосферу.

Але, як відомо, саме творчість актора – основний матеріал для режисерського мистецтва. Теза «актор – головний інструмент в руках режисера» – справедлива, проте не вичерпує суттєвості взаємин цих професій. Адже, актор – жива людина, явище у вищій мірі складне: він має тіло, думки, почуття, відчуття. Про амбівалентність професії актора писав видатний теоретик сучасного театру Г. Юрковський: «В його основі [акторського мистецтва – Л. С.] лежить принцип, за яким актор перетворюватиме своє тіло (себе) відповідно до раніше прийнятої моделі – до призначеної йому ролі, тобто згідно з образом сценічного персонажа. Отже, будучи тілесною єдністю, актор стає психічною (а може, навіть фізичною) двоїстістю» [6, с. 30]. Актор як творець – ось справжній матеріал для режисера. Творчі думки та мрії актора, його художні задуми та наміри, творча фантазія й почуття, особистий та соціальний досвід, знання та життєві спостереження, смак, темперамент, гумор, акторська чарівність, сценічна дія та сценічні фарби – все це разом – матеріал для режисерської творчості. На цьому принципі базуються численні творчі акції за участю студентів курсу, завдання яких полягає в тому, щоб усе звичне та буденне перевести у сферу інтересу мистецтва.

6. Постійна система тренінгів скерована на підтримку та розвиток техніки й психофізичного апарату актора та відчуття ним партнера. У К. Станіславського є такий вид тренінгу, як «туалет актора». Г. Крісті так описує його зміст: «Туалет актора, за задумом К. С. Станіславського, є щоденним тренуванням внутрішніх, психологічних та фізичних якостей, які допомагають творчості актора. “Туалет актора”, що є витягом з усіх вправ системи, покликаний був зміцнити, розвинути і постійно удосконалювати артистичну техніку. Перед початком студійних показів К. С. часто проводив 15-хвилинний туалет-підготовку, який підводив акторів до необхідного самопочуття. “Туалет-підготовка” починався зазвичай з того, що актор зосереджував свою увагу на якійсь простій, часто безпредметній дії, звільнявся від зайвих напружень та нервозності, що заважає. Далі розжоврювалася уява та інші елементи самопочуття актора. Вправи на зміну ритмів та швидке пристосування до мізансцени пробуджували творчу активність та здатність до дії. “Туалет-підготовка” закінчувався зазвичай колективним етюдом, який безпосередньо підводив до майбутнього показу» [2, с. 267]. Для нас центром

учбового заняття є драматичні проби, яким передую велика частина «розігріву». Заняття доцільно поділяти на три частини: 1 – «розігрів», 2 – «спроби», 3 – «завершення».

7. Самостійне розвинення акторських і режисерських навичок. «Основним методом роботи театральної школи, з точки зору К. С. Станіславського, є самостійна робота <...> учнів. Це означає: самостійне винайдення творчого матеріалу та створення етюдів, самостійну роботу над собою з подолання фізичних та внутрішніх недоліків <...>, самостійне, під наглядом і контролем викладача, удосконалення своїх артистичних даних. Всі шкільні вправи, <...> повинні поступово входити у індивідуальний туалет актора...» [2, с. 270].

8. Метод спроб. Він є дуже важливим як у процесі навчання, так і у підході до створення вистави. Цей спосіб виховання молодих акторів добре описаний Н. В. Демидовим: за допомогою спроб досягалося найдорожче для акторів-початківців – правильне сценічне самопочуття, а надалі засвоювались й інші ази акторської техніки [1]. У створенні ж вистави метод спроб використовується при дієвому аналізі п'єси, при пошуку нових рішень і т. ін. Це важливий елемент студійного способу навчання, адже він передбачає злиття творчості акторів-студійців та режисера-педагога. На практиці винаходяться нові шляхи та площини.

Однак, викладач має підходити до етапу етюдних репетицій вже з деяким «вантажем» – задумом, аналізом подій, стилю, жанру, природи почуттів, – щоб налаштувати актора та підказати йому, а не використовувати цей метод як спосіб піти від роботи наодинці з п'єсою. Спроби, не пов'язані напряму з дією, на схожі теми, використовуються і для створення творчої атмосфери, та як репетиційний прийом на партнерство. Цікаві й такі студійні спроби, як виставатренінг (за тренінгами, що використовувалися раніш).

9. Творча взаємодія між режисером і актором. Цей постулат також є однією з засад студійного методу у сучасному театральному мистецтві. Всебічно створювати умови для розвитку актора – таким є найважливіше завдання, що стоїть перед режисером. Справжній режисер є для актора не тільки вчителем театру, але й вчителем життя. Ще в більшій мірі це стосується навчального процесу – адже, якщо педагог не спроможний створити потрібну атмосферу, то й учні не відгукнуться та не почнуть створювати щось своє, тобто, не відбудеться акт творчості.

На початку свого театального шляху ми займалися студійним рухом (у 70 – 80-ті рр. він був актуальним явищем, що знаходилося на протилежному боці від офіційного мистецтва). В нашому випадку театральна студія «Творча майстерня -55» спочатку була об'єднанням аматорів, у яке входили студенти різноманітних учбових закладів Харкова. Велика кількість часу була віддана гри

та різним творчим акціям, котрі об'єднували людей, розкривали їх потенційні можливості позбавитися від утисків і при цьому відкрити власну творчу підсвідомість та підготувати її до акторської роботи.

Початком педагогічної діяльності в Харківському університеті мистецтв було створення колективу однодумців. Остаточо нас привернуло до способу студійного навчання перебування на стажуванні у «ЛГИТМИКу» в 1988 р. (курс професора, народного артиста СРСР Г. Товстоногова та професора А. Кацмана). Саме вони культивували в навчанні студентів студійну методику, центром якої було перетворення будь-якої обставини на творчу акцію.

Наприклад, у різних педагогів існують відмінні методики початку занять. Ми використовуємо наступний порядок дій: підготовка студентами аудиторії, тренінг-розминка (у згоді з програмою курсу та завданнями викладача), а далі – перша творча акція. Зазвичай її називають «Запрошення педагога». В нашій практиці були «запрошення» через улавану обставину «весілля», через обставини, пов'язані з розпорядком армії і т. ін. Важливо, щоб і надалі все, що відбувається на курсі впродовж цього заняття, відповідало вихідній обставині. Її необхідно «привласнити» та зберегти навіть у перерві заняття. Цікаво і корисно створену атмосферу втягувати у конфлікт і боротьбу з іншою атмосферою, тією, що панує у вузівських коридорах, фойє учбового закладу, за вікном.

Зупинимось докладніше на особливостях психології молодого актора. М. Чехов зазначав: «Наша душа за своєю природою схильна жити в нереальному просторі та часі. <...> Наш розум, накладаючи табу на все фантастичне і нереальне, приховує від нас і ці, доволі часті в житті відхилення від “нормального”. Але митець, актор, не повинен забувати про них. Світ, у якому він живе, є світ уявлюваний» [5, с. 97]. Людина є містичною за своєю природою, а актор, здібності якого вимірюються уявою та вірою, тим більш містичний. На основі цього постулату вигадуються власні ритуали, які створюють певну атмосферу для підтримки віри у методику, спрямованості до мети, до якої прагне група людей.

Так, у «Майстерні-55» запроваджується творча акція «Запалення свічки». Командир дня (обраний сьогодні на цю роль студент) вигадує свій сюжет та зміст. Неодмінним залишається одне: студенти мають внаслідок певних (кожного разу нових) дій дійти до Події, котра й передбачає запалення вогню. Цей вогонь – ніби священне єднання, він несе певний зміст, про який домовляються студенти та викладачі. Спільними зусиллями свічка встановлюється в резервуарі з водою і залишається на все заняття у спеціальному місті перед викладачами. Саме вони є зберігачами «священного вогню». Але у творчому колективі не повинно бути жодного простою, тому педагог вигадує нову акцію: «Заповнення паузи». Описання цієї акції так само не можливе, як

інсценізація анекдоту, репризи, клоунади. Адже, акцію «Заповнення паузи» відзначає наявність вміння проявити почуття гумору.

Наступну акцію – «Представлення програмки заняття» готує «командир дня». Мета – запропонувати викладачам план занять, для чого необхідно вгадати цікаві запропоновані обставини, та згідно цих обставин вибудувати власну дієву поведінку. Логіка цієї поведінки неодмінно має приводити того, хто оголошує зміст, до столу викладача, з тим, щоб віддати йому для ознайомлення сьогоднішню програмку.

Надалі настає час показу низки самостійних студентських спроб. Самостійна робота, що передусь показу спроби для студентів та викладачів, полягає у наступному.

1. Прочитання всієї п'єси.
2. Обрання сцени, яка містить не менш 2—3-х подій.
3. Можливий аналіз п'єси та майбутньої сцени з метою вияву аналітичних можливостей студента.
4. Вивчення доби, стилю, закономірностей жанру.
5. Домовленість стосовно дієвої поведінки у межах подій сцени.
6. Добір костюмів та реквізиту.
7. Аналіз дії та цілісне вирішення простору.
8. Попередній прогін сцен з домовленістю із партнерами про зони імпровізації.
9. Показ.

Програма навчання передбачає, у порівнянні із завданнями 3-го семестру, розвиток акторських навичок («я в удаваних обставинах»), проте з більш психологічно поглибленою ситуацією. Ми не заперечуємо, коли у студента під час спроб виникає натяк на майбутній характер, а також – що надзвичайно важливо – відчуття різноманітних драматургічних стилів та жанрів, що дозволяє навчити майбутніх акторів самостійному пошуку «природи існування» у ролях-образах, ними створюваних.

Після кожної переглянутої спроби аналіз продовжуватиметься у наступній черговості: спочатку студенти, а потім – викладачі. Під час таких обов'язкових аналізів студенти вчать мислити, говорити, вивчають термінологію та випрацьовують методологію майстерні під керівництвом педагога. Викладачі на завершення студентських обговорень дають можливість тим, хто брав участь у спробі, дати пояснення, відповісти, а згодом підводять підсумки. Керівник курсу пропонує коло запитань, що на них студенти мають дати відповідь та свій коментар.

1. Глибина проведеного аналізу.
2. Глибина вивчення доби і стилю.
3. Рівень привласнення запропонованих обставин.

4. Ступінь розкриття конфлікту героїв, дієва поведінка та спілкування з партнером.

5. Ставлення до роботи (етичний бік).

6. Організація показу.

Підсумкова частина курсу студійного навчання також передбачає нотування студентами основних теоретичних моментів з технології фаху, допомагаючи випрацювати єдиний методологічний ключ до професійної діяльності.

В період 4-го семестру навчання у «Майстерні-55» здійснюється показ студентських спроб (зокрема, за п'єсою Л. Толстого «Влада темряви», за п'єсами А. Чехова, В. Винниченка, О. Островського та ін.). Застосовуючи арифметику, підрахуємо: за умов виконання завдання на 100% (при кількості 20 студентів на курсі), за семестр повинно відбутися 140 спроб, у кожній з яких беруть участь як мінімум 2 людини. Як наслідок – 280 та більш появ студентів на сценічному майданчику (на жаль, практика не завжди відповідає статистиці: хвороби та інші причини нерідко не дозволяють виконувати спроби у повному обсязі).

Завершує курс занять заключна творча акція «Загашення свічки».

Висновки. Довкола мистецтва театру і принципів виховання молодого покоління його служителів завжди існувала велика кількість думок з приводу того, що є вірним, а що – не зовсім, або, взагалі, шкідливим. Навіть в середовищі колег театральному педагогу буває не просто відстоювати свої погляди на сучасні методи виховання молодих акторів. Прикладів цього історія знає багато: важко, роками, через діяльність студій, впроваджував свою систему серед учнів-мхатівців К. Станіславський; свого часу, здійснивши постановку «Добра людина з Сезуану», наразився на міцний опір в стінах учебного театру училища ім. Б. Щукіна молодий педагог Ю. Любімов.

Творче життя автора статті проходить на шляху педагогіки, основою якої є студійний принцип підготовки актора, націлений на прищеплення студентам усього професійно-етичного конгломерату професійних якостей. Спостереження за ортодоксальним, консервативним досвідом на ниві професійної театральної освіти і практикою деяких викладачів виплекало думки щодо пошуку власного шляху у педагогіці. Ми не випадково звернулися у кінці 70-х – на поч. 80-х рр. до табуованого довгий час в СРСР, але дуже ефективного в першій чверті минулого сторіччя, студійного методу виховання, маючи на меті довести колегам і відкрити для студентів його перспективність. Широка практика застосування студійного способу спочатку в театральній педагогіці Радянського Союзу (Театр-студія на Юго-Западе, «Табакерка»), а надалі – і в країнах СНД (майстерня П. Фоменко у Москві, майстерня-театр «Р. С.» у Харкові) – продемонструвала надзвичайно плідні наслідки, давши

світу не одну когорту акторів і режисерів різноманітних стильових течій. Студійний спосіб виховує у студентів здатність мобільно сприймати сучасні течії мистецтва, розвиває відчуття партнерства, розуміння вистави і творчого колективу як цілісного організму. Важливо відзначити, що студійний спосіб базується на авторитеті кожного з членів майстерні, першим серед яких є викладач, отже, він є демократичним і сприяє вільному розвитку творчої індивідуальності, зростанню актора або режисера як особистості. Студійний спосіб навчання передбачає щоденний пошук нових засобів, адже нам, викладачам, необхідно пам'ятати, що на подвір'ї – ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Демидов Н. *Искусство жить на сцене. Опыт педагога [Текст]* / Н. Демидов. — М. : Искусство, 1964. — 156 с.
2. Кристи Г. *Воспитание актера школы Станиславского [Текст]* / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1968. — 312 с.
3. Станиславский К. *Этика [Текст]* / К. Станиславский. — М. : Искусство, 1981. — 45 с.
4. Стенограма інтерв'ю з А. Кацманом. Лютий 1988 [Текст] / А. Кацман. — Особистий архів автора.
5. Чехов М. *Об искусстве актера [Текст]* / М. Чехов // *Литературное наследие : в 2-х тт.* — Т. 2. — М. : Искусство, 1986. — 557 с.
6. Юрковський Г. Мімезис — між монізмом і дуалізмом [Текст] / Г. Юрковський // *Просценіум : театрознавчий журнал.* — 2006. — № 2—3. — С. 28—34.

Розділ 4.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ ТА ДЖАЗУ

УДК 784:785.161

Вікторія Омельченко

ДЖАЗОВИЙ ВОКАЛ: КОНСТАНТНІ ТА ПЕРЕМІННІ ТЕНДЕНЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Вперше запропоновано системне уявлення про особливості історичного розвитку вокального мистецтва в джазі. Досліджено співвідношення головних чинників формування характерних рис джазової вокалізації. Визначені історичні типи звукового ідеалу джазового вокалу.

Впервые предложено системное представление об особенностях исторического развития вокального искусства в джазе. Исследовано соотношение главных факторов формирования характерных черт джазовой вокализации. Даны определения исторических типов звукового идеала джазового вокала.

For the first time, a system view on peculiarities of historical development of vocal art in jazz is proposed. We found a correlation between major factors affecting specific features of jazz vocal art development. Definitions of historical types of an ideal jazz vocal are given.

Стосовно особливостей джазового вокалу склалися певні, вже майже стереотипні уявлення. Загальновідомі такі якості джазової манери співу, як досить вільне дотримання темперованої висотності, специфічне темброве забарвлення, використання гліссандо, вібрації, крику та шепоту тощо. Існують розвідки стосовно специфічної неповторності характеру інтонування в джазі, з його опорою не на діафрагмальне дихання, а на горлове і носове. Втім, окремі аналітичні спостереження ще не складають цілісної картини щодо цього вагомого феномена музики ХХ ст.

Об'єктом даного дослідження є мистецтво джазового співу в його історичному розвитку. **Предметом** – генеральні тенденції його становлення, обумовлені вагомими чинниками, під безпосереднім впливом яких формувалися історико-стильові типи вокалу в джазі. **Метою** – спроба довести наявність історично мінливих типів вокально-джазового звукового ідеалу, котрі змінювалися в залежності від загально-стильових процесів у джазовій царині, проте мали й власну специфіку.

«Звуковий ідеал» – термін, що застосовується в західному музикознавстві (нім. Klangideal, фр. Sonorite ideale, іт. Suono ideale) для відбиття естетичного уявлення про якість і красу музичного звука. Тобто, тих необхідних його складових, котрі обумовлені нормами художнього сприйняття і мислення, які притаманні тому або іншому історичному періоду, національній культурі, стилю.

«Звуковий ідеал» має громкісні, часові, темброві та звуковисотні характеристики. Він тісно пов'язаний з критеріями правильного (зрозуміло, в залежності від історично-стильових уявлень), художньо повноцінного звуковидобування і звуковедення, з виражальними можливостями музичних інструментів і голосу, з традиціями виконавського мистецтва. В музиці різних епох і народів він набуває рис індивідуальної самобутності. Різняться «звукові ідеали» музичних культур середньовіччя і класицизму, академічної музики і фольклору.

«Звуковий ідеал» джазу (т. зв. «*джазовий саунд*») має власні специфічні особливості і є однією з найважливіших категорій джазової стилістики. Доцільно навести сучасні тлумачення останнього терміну. *Саунд* (англ. звук, звучання) – одна з важливих стильових категорій джазу, що характеризує індивідуальну якість звучання інструменту або голосу. Визначається способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонації і трактуванням тембру [див., напр.: 3; 4; 6]. Таким чином, саунд є індивідуалізованою формою прояву звукового ідеалу в джазі. Поняття саунда застосовується також до звукового стилю ансамблевого або оркестрового виконання.

В сучасній джазології поняття «звуковий ідеал» поступово набуває поширення, починає входити до фахової термінології [див., напр.: 1—3; 6], що, як уявляється, свідчить про новий етап в розвитку понятійного апарату теорії та історії джазу, про його суттєве наближення до загального музикознавчого. Втім, процес, так би мовити, адаптування даного поняття до джазової галузі тільки розпочато. Він потребує подальших різнобічних поглиблених досліджень. Поняття звукового ідеалу доцільно поширити й на окремі складові джазу, а саме, на таку вагому частину загальної джазової культури, як вокал.

Досить вільне дотримання темперованої висотності, що притаманне джазу взагалі і джазовому вокалу зокрема, відбилося в низці пов'язаних поміж собою понять. Найбільш широке з них – поняття *офф-пітч* (англ. «від [визначеної] висоти») – тобто відхилення від абсолютної висоти тону. Термін, позначаючий характерний для афроамериканської музики і джазу тип лабільної (рухомої, нестійкої) інтонації, що не укладається в європейську рівномірно-темперовану звуковисотну шкалу. До специфічних форм інтонації типу *офф-пітч* відносяться «блюзові тони» і «дьюгті-тони».

«*Блюзові тони*» – це зони лабільної (нестійкої) інтонації окремих щаблів ладу, які не співпадають з прийнятим в європейській практиці розподілом октави на тони і півтони. Вони є типовими як для джазу, так і для негритянської музики в цілому. У мажоро-мінорному звукоряді найчастіше розташовуються на III і VII щаблях («блюзова терція» і «блюзова септима»), що умовно нотуються як знижені III і VII щаблі мажору. Неадекватність сприйняття

«блюзових тонів» європейцями призвела до появи помилкового уявлення про негритянський блюз як про музику сумну, свого роду «омініорений» мажор.

«Блюзовий звукоряд» – умовне поняття, в якому відбилосся європейське уявлення про звукорядну основу негритянської музики (в першу чергу, блюзу), обмежене рамками рівномірно-темперованого ладу і пов'язаної з ним системи нотації. Відповідно до цього уявлення, «блюзовий звукоряд» розглядається як натуральний мажор з додатковими «блюзовими тонами» – зниженими III і VII щаблями. Насправді ці «щаблі» входять до складу особливих зон інтонації, що мають інший звуковисотний об'єм, аніж аналогічні з європейської гамми.

Дьорті-тон (англ. «dirty» – нечистий) – специфічний тип інтонації в афроамериканській музиці і джазі, що відрізняється крайньою звуковисотною нестійкістю (лабільністю), широкою і частою вібрацією, граничною динамічністю і напруженістю, яскраво вираженим екстатичним характером. За походженням пов'язаний із негритянськими релігійними культами. Є невід'ємним компонентом шаут-співу. Особливо часто застосовується в хот-джазі (як у вокальному, так і в інструментальному) – нерідко у поєднанні з іншими спорідненими йому виразними засобами (офф-пітч, «блюзові тони», граул-ефекти, скет тощо).

Архаїчний та традиційний джазовий вокал знаходився під безпосереднім впливом, як відомо, блюзу та спірічуела (а також госпел і джюбілі як споріднених до спірічуела жанрів). Проте, в дослідженнях останніх років щодо загальної джазової проблематики з'являються думки про залежність джазового вокального інтонування також від ритуально-культового співу афроамериканців. При цьому згадується не тільки культ вуду (воду, водуїзм), а й такі маловідомі культу, як шангу, сантерія та ін. [5; 6].

На користь такої гіпотези доцільно звернути увагу на своєрідність концертної ситуації за часів архаїчного та ново-орлеанського джазових стилів. Музикування здійснювалося в межах сімейно-родинної та клубно-корпоративної обрядовості, мало характер підкреслено ритуальний. Переважно реалізовувалося на відкритому просторі. Тривали такі джазові дійства багато часів, інколи – кілька діб. Це дає підстави, в свою чергу, висловити припущення, що особлива манера джазової атаки звуку, своєрідна вібрація в межах його обертоновості є наслідком ритуально-культового намагання опанувати звукову енергію, пов'язаного із стародавніми уявленнями про загальну вібрацію Всесвіту.

Також має сенс в цьому зв'язку пригадати такий виразний засіб, притаманний архаїчному та традиційному джазовому співу, як *граул*. Імітування звірячого рику у вокальному інтонуванні – це також спроба примусити слугувати собі певну енергетику, на цей раз – дику, так би мовити, звірячу, що,

в свою чергу, спирається на ритуально-магічні вірування афроамериканців. Різноманітні граул-ефекти притаманні так званому джангл-стилю.

Джангл-стиль («стиль джунглів») – стильовий напрям в джазі, що виник в другій половині 20-х рр. Одним з фундаторів і провідних представників цього стилю є Дюк Елінгтон. Характерні риси джангл-стилю: екзотичні комбінації тембрів, велика кількість гостро дисонуючих звучань і кластерів, різноманітні сурдинні ефекти, граул-манера в грі на духових інструментах, дьогті-тони, гліссандо, шаут-прийоми, наслідування голосам диких тварин. Стилiзація екзотики нерiдко поєднується тут з витонченим оркестровим колоритом, традиції блюзу і хот-джазу – з експериментами в галузях гармонії, тональності, форми і інструментування. Чимало з виразних засобів джангл-стилю знайшли застосування в сучасному джазі.

Манера джазового співу – *шаут* (*шаутінг*) неодноразово згадується в джазологічних дослідженнях. Проте її ритуально-магічна природа майже не досліджена. *Шаут* (англ. «кричати») – специфічний «галасливий» стиль співу, характерний для архаїчної негритянської народної музики і тісно пов'язаний з африканськими витоками, перш за все – релігійними культами і обрядами. Зустрічається майже у всіх різновидах афроамериканського фольклору (шаут-уорксонг, шаут-балада, шаут-блюз, шаут-спірічуел, рінг-шаут тощо). *Шаутінг* (тобто виконання в шаут-стилі) знайшов широке застосування в джазі – як вокальному, так і інструментальному. Сьогодні, коли існують численні записи африканських етнографічних ансамблів, які відтворюють в своїх композиціях стародавні форми культового музикування, можна впевнено говорити про генезис шаут-ефектів від манери музикування, пов'язаної з ритуалом і магією.

Втім, таку залежність джазового вокального співу від стародавніх африканських ритуалів не слід абсолютизувати, бо в архаїчному і традиційному джазі це підґрунтя своєрідно синтезується з християнською основою. Роль своєрідної зв'язуючої ланки між ними історично зіграли такі джазові витоки, як спірічуел, госпел та джюбілі.

Спірічуел (англ. «духовний») – архаїчний духовний жанр хорового співу афроамериканців. Ймовірно, походить від одноголосних фольклорних негритянських пісень-гімнів, котрі виконувалися ще на зорі колоніальної епохи, а в XIX в. розвинулися в самобутню закінчену форму багатоголосся під впливом християнської псалмодії білих переселенців. У негритянському фольклорному спірічуелі виявляються багато характерних виразних засобів і прийомів афроамериканської музики: імпровізація, лабільна інтонація («блюзові тони», шаут-ефекти, офф-пітч, дьогті-тони), що поєднуються з європейською гармонійною основою і запозиченою з християнського гімну мелодією. Водночас, спірічуел ніколи не втрачав афроамериканської природи.

Про це яскраво свідчить хоча б *ринг-шаут* (англ. «ring» – круг, «shout» – крик, заклик) – негритянський релігійний круговий танець екстатичного характеру, що супроводжував виконання спірічуела. Як і блюз, спірічуел вважається одним з головних витоків джазу.

Госпел-сонг (англ. «Gospel» – Євангеліє; «song» – пісня) – жанр негритянської релігійної пісні на євангельську тематику, що набув поширення в США в 1930-і рр. На відміну від інших духовних негритянських жанрів фольклорного походження (таких, як спірічуел, джюбілі тощо) текст і музика госпел-сонгів створювалися переважно професійними авторами. Від хорового спірічуела госпел-сонг відрізняється також тим, що він найчастіше призначений для сольного виконання і набагато тісніше пов'язаний з блюзовою традицією, більшою мірою насичений імпровізаційністю, може мати розвинений інструментальний супровід (тоді як спірічуел зазвичай виконується а cappella).

Джюбілі (англ. «святкування, тріумфування») – архаїчна негритянська релігійна пісня-славлення. Основою джюбілі є канонічна хоральна мелодія, багато разів повторювана з незначними змінами і новими імпровізаційними підголосками (принцип строфічного варіювання). В процесі виконання джюбілі зазвичай відбувається поступовий перехід від строгого і спокійного викладу мелодії європейського церковного гімну до вільнішого і динамічнішого – з використанням імпровізації, «блюзових тонів», танцювальних ритмів – аж до екстатичного шаут-співу.

Таким чином, спірічуел, госпел та джюбілі формувалися на перехресті африканського культового співу з протестантською хоральністю. Блюз, хоча й не був сакральним жанром, проте активно вбирав поетику християнських текстів та відповідну, певною мірою псалмодичну манеру інтонування.

Водночас деякі засоби виразності з шаутінг-арсеналу, притаманні цим жанрам, безсумнівно, демонструють саме язичницьку ритуальну природу. Наприклад, прийом під назвою «*скрім*» (від англ. «scream» – галас, крик), коли джазовий (бо цей прийом перейшов до суто джазової стилістики) вокаліст або вокалістка співають фальцетом, переходячи на галас, подекуди – на виск. Особливо яскраво цей прийом демонструється на тлі низького загального діапазону голосу (наприклад, у Л. Армстронга або Б. Сміт), коли різка переміна теситури співу певною мірою шокує.

Таким чином, *архаїчний і традиційний* вокал мають вагоме підґрунтя: язичницьке культово-ритуальне, синтезоване з християнською основою. У відповідності до цього певний сенс має *означення звукового ідеалу джазового вокалу цієї доби як ритуального*.

Базові підґрунтя джазового вокалу періоду *чикагського стилю та свінгу* (тобто кінця 20 – 40 рр. минулого століття) радикально змінюються. З одного боку, можна спостерігати неабиякий вплив європейської естрадної пісенності,

яка, в свою чергу, зазнала чималих впливів баладності, романсовості, оперної аріозності тощо. З іншого боку, квінтесенція цих стилів – майстерна інструментальна гра, яка починає безпосередньо впливати на джазовий вокал.

Цікавий приклад такого впливу – значне поширення в вокальних імпровізаціях цієї доби джазового суто інструментального виконавського прийому «слер-енд-смір» (від англ. «slur» – «плавно, зливо», «smear» – «змішувати»), коли звук береться з коротким висхідним гліссандуючим «під'їздом», що створює ефект «змазування» звуку. Цей прийом є в арсеналі будь-якої співачки означеної доби, проте найяскравіше він трактується Е. Фітцджеральд, яка віртуозно демонструє його, роблячи гліссандо не тільки висхідним, а й низхідним.

Змінюється основна хот-манера джазового вокалювання. *Хот* (англ. «гарячий, темпераментний») – термін, зазвичай вживаний по відношенню до архаїчного і класичного негритянського джазу, тісно пов'язаному з африканськими витоками і традиціями афроамериканського фольклору. *Хот-джаз* відрізняється чималою експресивністю, емоційною схвильованістю, верховенством ритмічної і інтонаційно-мелодійної виразності над композиційною і гармонійною логікою, прагненням до максимальної імпровізаційної свободи. Дане поняття використовується також для позначення специфічного комплексу виразних засобів афроамериканської музики і негритянського джазу (у сфері ритміки, мелодики, інтонації, тембру, гармонії, форми).

Звідси такі поширені в джазології терміни, як хот-тон, хот-інтонація, хот-соло, хот-імпровізація, хот-інструменти, хот-стиль і т. п. У цьому плані хот-джазу протиставляються європеїзовані стильові форми джазової музики, а також деякі типи комерційної популярно-розважальної музики псевдонегритянського характеру.

Збагачення хот-манери джазового вокалювання в напрямі поглиблення естрадності стимулюється активним втручанням у джазову царину так званої *світ-манери*, якій притаманні ліризм, сентиментальність, певна елегантність. З арсеналу джазових вокалістів майже зникають граул-ефекти, обмежується вібрація. Значно пом'якшується шаутінг: використовується переважно його тиха, «шепітна» шкала. Вона стає в нагоді для створення ефекту підкресленої інтимності співу. Тембрально джазовий вокал переорієнтовується здебільшого не на афроамериканську, а на євроамериканську традицію (зі значною залежністю останньої від академічної європейської).

Змінюється атака звуку – одна з важливих динамічних характеристик звуковидобування в джазі, пов'язана з початковим моментом узяття звуку в грі на будь-якому музичному інструменті або в співі. Вона може бути різко акцентованою, агресивною або пом'якшеною. Якістю атаки звуку значною

мірою визначається джазовий саунд. В означений період атака звуку в джазовому вокалі різко змінюється: пом'якшується, стає «баладною».

Балада (від латин. «Ballo» – «танцюю») – пісенний жанр, що зустрічається у багатьох народів і веде походження від старовинних пісень-танців, хороводів. Типові риси балади – поєднання епічної оповідної інтонації і ліризму, строфічна форма, повільний або помірний темп, наскрізне розгортання сюжету і музичного матеріалу. У народній музиці американських негрів склався самобутній тип балади, що має деяку спільність з блюзом і зберігає зв'язок з африканськими традиціями. У джазі набув поширення ліричний баладний стиль інструментальної гри і співу.

Джазове вокальне музикування цієї доби підпорядковується естрадній концертності. Відповідно, *звуковий ідеал в цей час доцільно назвати естрадним*.

Ще в межах свінгу активно формується майбутній *скет* – запозичена джазовими музикантами з афроамериканського фольклору техніка так званого складового (безтекстового) співу, заснована на артикуляції не зв'язаних за сенсом складів або звукосполучень. У джазі цей прийом трансформувався в тип віртуозної імпровізації, в якій голос прирівнюється до музичного інструменту. Іноді така вокальна манера позначається також терміном «*інструментальний спів*». Особливо характерна вона для стилів групи *боп*. *Скет* (*scat*) – імпровізація голосом з використанням ритмічних слогів та звукових сполучень без будь якого змісту (наприклад, «oooh-shoo-be-doo-bee», «ooe-ya-yoo»). В епоху свінгу такі сполучення певною мірою мелодійні – типу «о-бла-да», «чу-чу» тощо. Більш різкими вони стають за часів бібопа. Водночас прищвиджується темп музикування, загострюється акцентуація. Подекуди (наприклад, в композиціях Д. Гіллеспі і Д. Керролла 60-х рр.) вокальне інтонування наближується за характером до гротескового змагання, іноді – до музичної клоунади. Невипадково в подібній манері співають переважно не вокалісти, а джазові інструменталісти.

В сучасному джазі залежність вокалу від інструменталізму дивовижно прогресує: від співу в інструментальному стилі до повної імітації вокальними засобами інструментальної гри. Таким чином вокальна композиція стає серією послідовних імітувань голосом інструментів джазового ансамблю. В творчості, наприклад, Боббі Мак-Ферена спостерігається намагання відтворити вокальними засобами не тільки так званий «стиль труби», котрий, як відомо, складає основу скета, але й майже повноцінно імітувати голосом звучання гітари, контрабасу і, навіть, ударних.

Концертна ситуація у сучасному джазі розгортається переважно під знаком поетики інструментального змагання. То ж, *звуковий ідеал сучасного джазового вокалу парадоксальним чином слід назвати інструментальним*.

Висновки. Звуковий ідеал джазового вокалу еволюційно суттєво змінюється, водночас перебуваючи у межах певного однорідного поля виразності, що дозволяє вважати такі його різновиди, як *ритуальний, естрадний та інструментальний*, все ж, суто джазовими.

Джазова практика другої половини ХХ ст. зазнала чималих фольклорних впливів. Відповідно, й палітра вокальних виконавців значно збагатилася завдяки опануванню джазом етнічних вокальних культур різних регіонів світу. Доцільно пригадати як *суттєві* впливи бразильські (Аструд Жільберто, Таня-Марія Кара Рейс), циганські (Валентина Пономарьова), азербайджанські (Азіза Мустафа-Заде) тощо. Такі впливи значно розширюють арсенал «off-pitch» (позависотності), впливаючи на характер vibrato, glissando, тремолювання тощо.

Тенденція останніх десятиліть – активне прямування джазового вокалу в бік етнічного африканського співу: деякі композиції Б. Мак-Ферена балансують поміж музикуванням джазовим і фольклорним.

Слід констатувати, що вже майже сформувався історичний різновид звукового ідеалу джазового вокалу, котрий доцільно було б позначити як *етнічний*. Втім, його теоретичне обґрунтування потребує додаткових міркувань і окремого дослідження.

Впевнено можна припустити й подальші зміни звукового ідеалу джазового вокалу. Однак його постійна присутність в цій царині, як і його послідовні зміни, є ядром константних та перемінних тенденцій історичного розвитку джазового співу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Евгенъев А. Вокал в джазе [Текст] / А. Евгенъев // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М., 1987. — С. 328—335.
2. Конен В. Рождение джаза [Текст] / В. Конен. — М. : Советский композитор, 1984. — 310 с.
3. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия [Текст] / О. К. Королев. — М. : Музыка, 2002. — 168 с.
4. Олендарьов В. До питання про театральність пісенної естради [Текст] / В. Олендарьов // Українське музикознавство : науково-метод. зб. — Вип. 31. — К. : НМАУ, 2002. — С. 103—117.
5. Шнейерсон Г. Американская песня [Текст] / Г. Шнейерсон. — М. : Сов. композитор, 1977. — 182 с.
6. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte [Текст] / A. Asriel. — VEB Lied der Zeit: Musikverlag, Berlin, 1985. — 435 с.

СПЕЦИФИКА ФАКТУРЫ В ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Розглядається специфіка фактурної організації в джазовій імпровізації на підґрунті теоретичного музикознавства.

Рассматривается специфика фактурной организации в джазовой импровизации в контексте теоретического музыковедения.

The specific character of textural organization in the jazz improvisation. is analyzed in the context of theoretical musicology.

В современном музыкальном искусстве, особенно в тех областях, в которых явно наблюдается тенденция к диффузии различных родов и видов музыкального творчества, проблема импровизационности становится по-особому актуальной. Джаз, с момента его возникновения и распространения в качестве новой интонационно-художественной идеи, стал одним из стимулов, побудивших композиторов, исполнителей и музыковедов обратить пристальное внимание на импровизацию и импровизационность как на музыкально-мысленческие категории.

Явление *импровизационности* в джазе исторически и теоретически связано с целым кругом проблем, имеющих отношение к *музыкальному мышлению*. В практической (исполнительской) и научно-методической (учебной) сферах музыкальной деятельности обнаруживается своего рода возрождение «хорошо забытых» традиций спонтанного, однако всегда регламентированного определёнными эстетико-стилевыми нормами искусства сиюминутного сочинения-исполнения музыки (без предварительного обдумывания или разучивания по нотному тексту). И это не удивительно, поскольку при сопоставлении характера творческой деятельности *исполнителя музыки, записанной композитором, и исполнителя-импровизатора, играющего собственную музыку*, – наиболее привлекательным в отношении свободы самовыражения представляется труд последнего. «Импровизирующий музыкант не интерпретирует чьё-то завершённое сочинение, а напрямую выражает собственные мысли, экспрессию, эстетико-музыкальные представления в моментальном непосредственном их отображении через инструмент – к слушателю» [3, с. 185].

Объектом настоящего теоретического исследования служит процесс импровизации как основы джазового музицирования, а его **предметом** – специфика фактурной организации музыкального текста в профессиональных джазовых импровизациях.

Любая письменно-знаковая фиксация музыкального текста сама по себе условна и составляет лишь основу для звуковой интерпретации. В этом смысле музыкальное искусство западноевропейской профессиональной традиции,

со времён введения пятилинейной нотации, начиная с позднего Ренессанса, развивалось в направлении установления достаточно жёстких рамок разделения труда между *композитором* и *исполнителем*. Термин «исполнитель» стал означать нечто *вторичное*, производное по отношению к композиторскому тексту, зафиксированному, хотя и достаточно схематично, в нотных знаках. Во вторичности этого понятия растворяется аспект творчества. При этом интерпретируется уже нечто предзаданное, обладающее объективными параметрами уже готовой структуры. *Творчество* в искусстве (и не только) всегда содержит в качестве отличительного признака *создание чего-то нового*. Другими словами, для полноценного существования творчества необходимо «художественное открытие» [6, с. 138]. Хотя качество «вторичности» исполнительского искусства по отношению к композиторской деятельности не означает *второстепенности* исполнителя в создании звуковой интерпретации академического музыкального произведения, роль исполнителя-импровизатора, безусловно, гораздо шире и эффективнее в аспекте креативности музыкально-творческого процесса.

В этом контексте необходимо определить место *импровизации* как особой формы сочинительско-исполнительской организации звукового музыкального материала. Под *материалом музыки* здесь понимается *вся совокупность звуковых элементов*, привлекаемых в музыкально-художественное творение, где эти элементы вступают между собой в определённые *процессуально-архитектонические и пространственно-временные связи*.

Материал музыки, как объективно существующий в средствах музыкально-выразительного комплекса – мелодических, гармонических, ритмических, тембровых – на первоначальном этапе замысла музыкального творения реализуется через музыкальную ткань. *Музыкальная ткань* – это ещё не оформленный до конца, «сырой» материал, не получивший *фактурной обработки*. Тем не менее, практически все определения фактуры в музыке отталкиваются от понятия «музыкальная ткань». В этих определениях *фактура* представлена как «*форма изложения музыкальной ткани*», «*способ изложения музыкальной ткани*», «*строение музыкальной ткани*» и т. п. В исследованиях М. Скребковой-Филатовой, Ю. Тюлина, В. Холоповой отмечается *синтезирующая роль фактуры*, влияющая на внутренние сочетания и взаимоотношения звуковых выразительных средств музыкальной структуры [8–10].

В определении фактуры, сформулированном Е. Назайкинским, также фигурирует понятие «звуковая ткань»: «Фактура в музыке – это художественно целесообразная трёхмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали, глубине всю совокупность компонентов» [7, с. 73].

Закономерно возникает вопрос о качестве фактуры в импровизации – «тканевая» ли она (музыкальный материал, который лишь «излагается»), или в ней уже присутствует «отделочный» материал, на основе которого и возможна собственно «обработка» («*fascio*» – «делаю»).

Музыкальная фактура стабильна и нестабильна одновременно. что Музыка есть искусство звуков во времени, и фактура реагирует на ход этого времени, видоизменяясь в процессе становления формы. Отсюда уточняющее определение фактуры, раскрывающее её общую функцию *организации пространства-времени* в музыкальном целом, как в произведении, так и в импровизационной композиции: «Фактура есть движущаяся во времени вертикаль музыки, в процессе своего движения с определённой мерой интенсивности видоизменяющаяся и образующая особую горизонтальную последовательность изменений своего строения, взаимодействующую с синтаксическими временными структурами, но качественно отличающуюся от последних» [4, с. 6].

Если понимать фактуру именно в таком аспекте – как *движение реально-звуковых структур во времени*, то она и образует *совокупность координат музыкального пространства – вертикали, горизонтали и глубины*.

Понимание фактуры как пространства музыки снимает, на наш взгляд, сомнения, связанные с вопросом о её наличии в импровизируемом произведении, хотя на этот счёт и существует устойчивое мнение, в частности, Е. Назайкинского, о том, что в импровизируемой музыке фактуры как таковой нет, поскольку там отсутствует обработка, «шлифовка» музыкального материала с целью доведения его до оптимальной художественной целесообразности [7, с. 74]. По его мнению, в импровизационном произведении присутствует только музыкальная ткань, строение которой может меняться в зависимости от конкретного акта исполнения (состава участников, их творческих возможностей, прикладных функций и т. д.). Вместе с тем, теоретические представления о фактуре неизбежно включают в себя и *исполнительский аспект*, являющийся в практике импровизации основным.

В своём определении фактуры Е. Назайкинский подчёркивает качество *художественной целесообразности*, что, с точки зрения автора, в некоторой степени ограничивает сферу применения понятия «фактура» областью профессиональной музыки. В широком смысле здесь речь идёт о «композиторском» произведении, где осуществляется целенаправленная работа над фактурой. Вместе с тем, как отмечает далее автор, сфера действия понятия фактуры шире области композиции: «в неё входит и докомпозиторская музыка, возникающая как результат специализированной исполнительской деятельности» [7, с. 73].

Е. Назайкинский специально не говорит о джазе, приводя в качестве примера такой деятельности творчество музыканта академической традиции,

импровизирующего вариации на известную тему. Этот музыкант может «не быть композитором в строгом смысле и не создавать законченные произведения» [7, с. 73–74]¹. Однако, с учётом специфики жанра вариаций, на основе которого формируются принципы композиционной формы в профессиональной музыке, автор делает вывод о том, что «понятие о фактуре здесь всё-таки применимо в полной мере» [там же, с. 74]. В своей работе музыкант, «устно» разрабатывающий вариационно тему, руководствуется, осознанно или подсознательно, *художественной целесообразностью*, создавая каждый раз «интересную отделку звуковой ткани вариаций» [там же, с. 74].

Однако здесь всё-таки имеется в виду музыкант-практик, профессионально работающий со звуковой тканью. Ключевой вопрос дефиниции фактуры, предложенный в академическом теоретическом музыкознании, – не тождественность понятий «*звуковая ткань*» и «*фактура*», – естественно приводит к отрицанию наличия фактуры в тех видах музыкального творчества, где работают непрофессионалы. Речь идёт, в частности, о фольклоре, из которого на американской национальной почве возникло искусство джазовой импровизации. Фактически, если разделять точку зрения Е. Назайкинского, многие явления так называемого традиционного джаза и его предтечи – фольклорного творчества – казалось бы, не дают нам права применять понятие фактуры к джазовой музыке того периода. Вместе с тем, даже если говорить об истоках джазового музицирования, то, во-первых, «естественно возникающая ткань музыки» в стихийной импровизации «зачастую внешне напоминает результат мастерской аранжировки» [там же, с. 74]. Во-вторых, в изучении той же народной музыки, а, тем более, развивавшегося в сторону профессионализма искусства джаза, мы имеем «право использовать аппарат теории фактуры» [там же, с. 74], исходя из конкретных видов фиксации приёмов фактурной отделки звуковой ткани.

В одних случаях звуковая ткань будет преобладать, не достигая статуса фактуры, в других случаях, наоборот – фактурное, «искусственное» начало будет всё более и более весомо заявлять о себе, не ограничиваясь стилевой, жанровой или специфической региональной подачей материала импровизационной музыки, где интерпретируются самые общие, глубинные параметры этоса как традиции – *лад* и *музыкальный склад*.

Интонационно-мысленческая природа этих двух понятий и явлений раскрывается Т. Бершадской [2]. Вводя понятие *музыкального склада* как смыслового эквивалента, рядоположного понятию «*лад*», Т. Бершадская имеет

¹ Следует уточнить, что этот род музыкальной деятельности всё же отличается от традиционных представлений о варьировании музыкального текста лишь как его «внешней» обработке. В этом смысле основное отличие, на наш взгляд, заключается в необходимости не только «украшать тему», но каждый раз решать вопросы оригинального «темообразования» непосредственно именно в отношении исходного тематического материала.

в виду внутренний логический принцип фактурной организации, а не конкретную фактуру как результат композиторского или исполнительского профессионального «делания». *Музыкальный склад* зависит от вида сопрягаемых в фактуре звукокомпонентов – тонов, линий, аккордов – и характера их координации. Сопряжение единичных тонов по горизонтали даёт *монодический склад* и соответствующие ему монодийные лады (архаическая форма лада и склада). Сопряжение линий образует *полифонический склад*, где формируются контрапункты как контрасты – от антифонов до контраста пластов в многослойной оркестровой полифонии. Наконец, *гармонический склад* означает координацию целостных вертикальных структур – аккордов и созвучий, выступающих в последовательности и служащих основой для всей организации музыкального текста.

Ориентация на звуковую ткань, естественно складывающуюся из ключевых феноменов *лада* и *склада*, характерна для тех родов музыкального искусства, которые были теснейшим образом, связаны с предкомпозиционностью – *исполнительско-сочинительским синкретизмом*. Разделение искусств на *исполнительское* и *композиторское*, возникшее в эру письменной музыкальной традиции, не означало утери *импровизационно-исполнительского* начала как основополагающего для существования фактуры.

Об этом говорит и Е. Назайкинский: «Если схематически представить область музыки в целом, область профессиональной музыки и, наконец, область композиторской музыки в виде вписанных друг в друга концентрических кругов, то самый широкий из них будет соответствовать диапазону действия понятия «звуковая ткань», следующий – применимости «фактуры», а самый узкий – «композиции». Фактура в таком сопоставлении обнаруживает свою эволюционно-исторически подготавливающую роль предкомпозиционного завоевания профессиональной музыки» [7, с. 74].

Каждое фактурное решение, вне зависимости от того, является ли фактура предзаданной в композиторском нотном тексте или она возникает по ходу исполнения в работе импровизатора, детерминирована рядом факторов. Среди них выделяются три основные, характеризующие логику фактурного изложения и развития в любых музыкально-художественных «обстоятельствах». К числу этих факторов-детерминант Е. Назайкинский относит: 1) коммуникационные особенности жанра; 2) естественные и художественные внутренние законы самой фактуры как пространственного конфигуратора музыки; 3) содержательный творческий замысел, лежащий в основе конкретного музыкального произведения [7, с. 84].

Эти детерминанты фактуры по-разному дифференцированы в конкретных стилевых и «пластовых» музыкальных объектах. Так, в традиционном джазе, который отталкивался преимущественно от бытовых жанров, в звуковой ткани непосредственно отпечатывались «возможности музыкальных инструментов,

исполнительский состав и собственно пространственные условия» [там же]. Именно под воздействием этих функциональных детерминант естественным образом складывалась структура звуковой ткани «обиходного джаза», которую можно лишь условно назвать фактурой.

Однако джаз изначально не был интонационно-статическим явлением, законсервированным в своих жанрово-стилевых детерминантах, чем он и отличается от фольклора как такового. Лишь в последнем господствует аутентика исторической и региональной традиций (хотя, в коммуникационном плане, под влиянием слушательских установок, стилистически обновлялись и фольклорные образцы). *Джаз* стремится не к доступности, доходчивости, «шлягерности», а в большей степени к максимально возможной, в рамках тезауруса тех или иных его представителей, *творческой свободе, активности, стилевой эксклюзивности и профессиональной виртуозности*. В этом смысле он органически соответствует европейским композиторским традициям, хотя и постоянно вступает с ними в своеобразный диалог. Развитие джаза было связано с двумя другими детерминантами, выделяемыми Е. Назайкинским: *имманентными законами самой фактуры как пространственного реализатора формы и подчинённостью фактурных решений содержательному замыслу конкретного музыкального произведения*.

В композиторском творчестве существуют элементы, которые всегда присутствуют в импровизации: «фактура <...> демонстрирует стремление достичь свободы, лёгкости, всемогущества профессионального мастерства» [7, с. 84]. Для нас существенно и следующее дополнение, которое, развивая свою мысль, даёт Е. Назайкинский: «это сказывается в приёмах, направленных на то, чтобы замаскировать ограниченность средств <...> звукового материала фактуры» [там же]. Речь идёт о прикладных жанрах, где «обычно сразу и неприкрыто обнаруживает себя бедность или известная ограниченность инструментального состава» [там же]. Далее следует вывод: с развитием профессионализма «как раз особую ценность представляют случаи, где малыми средствами достигается художественный эффект» [там же].

В данной связи важно понимать, что профессиональная джазовая импровизация содержит в себе параметры качества *композиторского мышления*. Только у композитора, как правило, всегда есть неограниченная поступательностью времени возможность осмысливать и корректировать свои интонационные решения, а у импровизатора этой прерогативы нет из-за единовременности синкретизма в творческом процессе. Здесь большое значение имеет практическая и аналитическая предварительная подготовка джазиста, непосредственно связанная с накоплением в его «арсенале» различных фактурных приёмов организации музыкального текста во времени. Если смотреть шире, то импровизацию можно назвать *мгновенным сочинением музыки*, опирающимся на *синтез подготовленного и неподготовленного*, как

с профессионально-технологической, так и драматургической точки зрения (с необходимой степенью «предслышания»).

Применительно к фактуре, каждый её приём есть шифр смысла, изначально присущего этому приёму, но затем утерянного в процессе его разработок в области техники письма (композитор) или игры (исполнитель). «Шифры» фактурных приёмов в импровизации, где фактура, на первый взгляд, рождается спонтанно, сиюминутно, скрыты именно в технологической области. Это, как правило, «готовые фактурные формулы», характеризующие уже не конкретные образные смыслы, а их технолого-стилевые воплощения. Например, в каждой фактуре, в том числе и импровизируемой, будет слышна обобщённая ориентация на какой-либо *склад*: *моноподийный (гетерофонный), аккордово-гармонический, модально-полифонический*. В развёрнутых полифактурных композициях-импровизациях даже будет возникать контраст между этими складами, представленными в виде вариантов в изложении одной и той же темы (или разных тем) и их последующего развития. С учётом логики процесса импровизации, которая, как и композиция, может содержать все функциональные разделы — *вступление, экспозицию, развитие, репризу* — соответственно могут применяться и разнообразные фактурные приёмы. Результатом джазовой импровизации становится интонационно и фактурно выстроенный содержательный музыкальный текст. Последний представляет собой эксклюзивный вариант изложения темы и дальнейшего её развития с определённой степенью ориентации на ладогармонические и жанрово-стилевые предпосылки, заложенные в исходном материале (см. об этом: [3, с. 186]).

Выводы. Джаз как импровизационное искусство ориентируется на *фактурные параметры звуковой ткани*, в которых заключены предпосылки его художественно-эстетических, стиливых и конкретно-технологических установок.

Фактура, понимаемая широко, как логика пространственной организации звуковой ткани в процессе её становления, образует едва ли не главный художественный смысл профессиональной импровизации. Через неё моделируются *жанры*, проступают детерминанты *стилей*, обеспечивается качество *виртуозности*, неотделимое от эстетики джаза. Вместе с тем, именно **фактура в джазе** — наименее разработанная область исследований. На восполнение этого пробела, хотя бы в качестве постановки вопроса, и ориентирована данная статья.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1971. — 376 с.: нот. ил.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. — 2-е изд., доп. — Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1978. — 200 с.: схем. нот. ил.

3. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке [Текст] / С. П. Давыдов // Текст музичного твору: практика і теорія: Київське музикознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра. — К., 2001. — Вип. 7: Культурологія та мистецтвознавство. — С. 180—191.
4. Игнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры [Текст]: метод. рекомендации для студентов муз. вузов / Г. И. Игнатченко. — Х., 1983. — 24 с.
5. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В. Дж. Конен; Рос. ин-т искусствознания. — М.: Музыка, 1994. — 160 с.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музикознания и эстетики [Текст] / Л. А. Мазель. — М., 1978. — С. 137—167.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.: нот. ил.
8. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции [Текст] / М. С. Скребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 285 с.: нот. ил.
9. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура [Текст]: для музык. вузов / Ю. Тюлин. — М.: Музыка, 1976. — 165 с.: нот.
10. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм [Текст] / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2002. — 368 с.

УДК 781.5

Евгений Андреев

ПРОБЛЕМА ОРИГИНАЛА В РОК-МУЗЫКЕ

Розглядається питання про вживання поняття «оригінал» стосовно рок-музики. Відповідь на дане питання знаходиться у порівняльному аналізі систем естетичної та соціальної комунікації. Розглядаються особливості створення студійних оригіналів і концертних варіантів запису рок-композицій.

Рассматривается вопрос об употреблении понятия «оригинал» применительно к рок-музыке. Ответ на данный вопрос обнаруживается при сравнительном анализе систем эстетической и социальной коммуникации. Рассматриваются особенности создания студийных оригиналов и концертных вариантов записи рок-композиций.

The use of conception of an original is examined as it applies to rock-music. The answer is to be found in the comparative analysis of the systems of aesthetic and social communication. The features of making original studio and variant live recordings of rock-compositions are examined.

Традиционные методы музыковедческого анализа предполагают наличие графического нотного текста. Но, как известно, рок-музыка нотными текстами практически не пользуется. При музыковедческом анализе приходится, следовательно, либо отказываться от традиционных методов и работать исключительно с данными слухового восприятия, либо изготавливать нотный текст. Первый вариант, вполне приемлемый для историка или критика, едва ли применим в том случае, когда мы хотим оперировать точными данными о специфике синтаксических структур, гармонического мышления или об

особенностях фактуры. Поэтому необходимо применять методы изготовления графического текста, хорошо известные музыковедам-фольклористам, то есть, расшифровку записи. Однако между музыкальным фольклором и рок-музыкой имеются существенные различия, в связи с чем возникают вопросы, обуславливающие актуальность настоящего исследования: что именно должно служить исходным материалом для расшифровки и каков статус этого исходного материала?

Объектом исследования в предлагаемой статье является совокупность музыкальных феноменов, которые могут быть описаны с помощью понятия «оригинал», а конкретным **предметом** – тот оригинал, который, с нашей точки зрения, может быть обнаружен в рок-музыке и должен служить исходным материалом для расшифровки, анализа и последующего сравнения вариантов. **Целью** является обоснование данной точки зрения, то есть, возможности выявить такую форму существования рок-музыки, которая может быть названа оригиналом музыкального произведения.

Н. П. Корыхалова в монографии «Интерпретация музыки» ставит вопрос об оригинале особым образом, стремясь подчеркнуть специфику материальной структуры музыкального произведения. В отличие от живописи, по мнению исследователя, «в музыкальном искусстве отсутствует понятие оригинала (подлинника)» [3, с. 145]. С данным утверждением трудно не согласиться, принимая во внимание, что нотный текст, с точки зрения Н. П. Корыхаловой, «не будучи материальной основой музыкального произведения, оказывается вне рамок его онтологической (бытийной) структуры, не является формой его художественного бытия» [3, с. 149]. Обратим внимание лишь на одну незначительную, казалось бы, деталь, связанную с теми представлениями о материальной структуре музыкального произведения, которые отстаивает Н. П. Корыхалова: «Феномен репродуцирования, то есть точного повторения материальной структуры произведения, в силу специфичности ее материальной структуры, невозможен» [3, с. 146]. Примечательно также, что исследователь, анализируя материальную структуру текста, принципиально игнорирует аудиозапись как способ фиксации музыкального материала.

Таким образом, Н. П. Корыхалова обсуждает не проблему оригинала, а вопрос о материальной структуре музыкального произведения. (Следовало бы уточнить, что речь идет исключительно об академической традиции европейской музыкальной культуры Нового времени.) По-видимому, наиболее полный ответ на данный вопрос дан в монографии Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» где приводится широко известная модель существования музыкального произведения в системе коммуникаций [5, с. 21]. Важной особенностью данной модели является замена понятия «произведение», размытого и девальвированного музыкальной эстетикой, другим, более

точным и емким, с точки зрения автора, понятием - «текст», которое характеризует знаковую структуру, не тождественную графическому нотному тексту. Кроме того, Е. В. Назайкинский включает в систему коммуникаций аудиозапись, что особенно важно для исследования рок-музыки.

Отечественные исследователи, рассматривающие вопрос о статусе музыкального произведения в рок-культуре, опираются на модель, предложенную Е. В. Назайкинским. Но, если в академической культуре инвариантом музыкального произведения все-таки является нотный текст, то применительно к рок-музыке место инварианта в модели Е. В. Назайкинского оказывается вакантным. А. С. Мешкова, ссылаясь на мнение Л. Б. Березовчук, предлагает считать, что «закрепленное в звукозаписи звучание по отношению к сочинению выступает в качестве его материального инварианта» [4, с. 75].

Аналогичной точки зрения придерживается А. М. Цукер, отмечая, что в рок-музыке «в качестве фиксированного инварианта произведения выступает не нотная запись, а звукозапись» [6, с. 282]. Более того, исследователь считает возможным производить аналитические операции именно над звукозаписью: «они только требуют от исследователя повышенной слуховой активности, выдвижения на первый план принципов слухового анализа» [там же]. Партитурные же записи рок-композиции автор оценивает негативно, «поскольку они не отражают сущностных, наиболее характерных качеств её реального звучания» [там же].

Если стоять на той точке зрения, что европейская академическая музыка является эталоном музыкального искусства вообще, то приходится доказывать, что рок-композиция может в каком-то смысле и с множеством оговорок считаться произведением или текстом, а звукозапись – инвариантом произведения. Но есть и другая точка зрения, которую обосновала В. Дж. Конен [2]. Исследователь выделяет ряд музыкальных явлений, которые не относятся к фольклору или академической музыке, а формируют т. н. «третий пласт», особенно заметный в музыке XX в. Согласно В. Конен, каждый из перечисленных трех пластов музыкальной культуры специфичен: между ними существуют тесные связи, но невозможно понять особенности одного пласта, используя другой как модель. В частности, невозможно осмыслить специфику композиции в рок-музыке, относящейся к «третьему пласту», пользуясь эталонной моделью произведения в европейской академической музыке Нового времени.

Рок-музыка является массовым искусством, поэтому её существование неразрывно связано с особенностями распространения и, если угодно, массового потребления произведений. В. Дж. Конен указывает, что традиция «массового потребления» музыки складывается в Англии приблизительно в XVII в. и, не получив распространения в континентальной Европе, отлично

приживается в США. В конце XIX в. первым центром «производства» сочинений массовых жанров становится «Аллея жестяных кастрюль», а в XX в. возникает индустрия развлечений, с которой рок-музыка постоянно вступает в тесное и драматичное взаимодействие.

Изобретение звукозаписи открыло новые пути распространения образцов массовой культуры. Собственно говоря, именно звукозапись и радио сделали эту культуру массовой в современном смысле. Рок-музыка возникла в 60-е гг. прошлого века, когда звукозапись стала индустрией, и имелись развитые медиа-сети. При этом работа над рок-композицией в студии звукозаписи изначально обладала своей спецификой. Чтобы приблизиться к ее пониманию, а также осмыслить особенности музыкального произведения в рок-музыке, следует вернуться к вопросу об оригинале, но поставить его по-новому.

Обсудим условия, в которых потребителю важно знать, является ли произведение оригиналом, и начнем, по примеру Н. П. Корыхаловой, с живописи. Зрителя в музее или картинной галерее интересует эстетическая сторона увиденного, поэтому вопрос о том, рассматривает ли он оригинал или копию, не возникает. А вот покупатель на аукционе или коллекционер, для которого важны не только художественные достоинства картины, но и её социальный статус, крайне заинтересован в том, чтобы приобрести именно оригинал. Для многих коллекционеров социальный статус картины намного важнее её художественной ценности. Вопрос о соотношении оригинала и копии возникает, следовательно, в системе коммерческих, то есть социальных, а не эстетических отношений. Близкой к живописи областью изобразительного искусства является гравюра, в процессе изготовления которой происходит тиражирование исходной матрицы, представленной на гравировальной доске. Покупая гравюру, коллекционер точно знает, что имеет дело с копией, изготовленной с недоступного (и ненужного) ему оригинала. Социальный статус здесь определяется тем, к какой партии оттисков относится экземпляр.

В кинотеатре зритель может задавать вопрос о том, демонстрируется ли фильм на языке оригинала, но абсурдным будет вопрос о том, демонстрируется ли оригинал фильма или копия: судьба киноплёнки, смонтированной режиссером, касается лишь очень узкого круга заинтересованных лиц. Рок-музыка, относящаяся к массовому искусству, в отношении тиражирования исходной матрицы аналогична киноискусству. Здесь, как и в кино, некая исходная продукция в результате тиражирования и продажи попадает в систему социальных отношений, отчуждается от автора – точнее, учитывая специфику работы рок-музыкантов, от группы авторов. Казалось бы, в академической музыке происходит то же самое: графический нотный текст изготавливается композитором и затем, через публикацию, также отчуждается от автора. Однако именно здесь кроется принципиальное различие между рок-музыкой

как составляющей массовой культуры, которая складывается в системе социальной коммуникации, и академической европейской музыкой, основанной на эстетической коммуникации. В академической музыке графический нотный текст отчуждается не в пользу слушателей, как в роке, а в пользу исполнителей, причем автор, исполняя собственное произведение, не имеет никаких привилегий перед другими исполнителями. Графический текст в академической музыке является именно инвариантом, порождающим множество различных исполнительских вариантов, но не оригиналом, подлежащим копированию и тиражированию, тогда как аудиозапись в рок-музыке действительно является оригиналом музыкального произведения, поскольку как раз становится объектом копирования, тиражирования и, что немаловажно, торговли. Таким образом, вопрос об оригинале тесно связан с системой коммерческих отношений купли-продажи, и проблема оригинала, если обсуждать её саму по себе, возникает в контексте социальной, а не эстетической коммуникации.

В академической музыке одним из важных условий существования произведения является множественность исполнительских интерпретаций, раскрывающих различные стороны исходного инварианта и формирующих в сознании слушателя «объемное» представление о произведении. В рок-музыке множественность интерпретаций допускается, однако не является обязательной или весьма желательной. Обязательное условие, однако – наличие аудиозаписи, коммерческое распространение которой напрямую влияет на популярность произведения и, в известном смысле, определяет судьбу записавшей его группы.

Создание аудиозаписи – одна из главных задач любой начинающей рок-группы, поскольку ее дальнейшее существование едва ли будет возможно без демонстрации и распространения записей. В практике рок-музыки существуют два основных вида аудиозаписей: студийная и концертная. Особую разновидность студийной записи представляет собой так называемая демонстрационная запись, которую можно сделать не только в профессиональной студии, но и, например, в гараже или подвале. Для теоретического исследования рок-музыки важно определить, запись какого вида следует считать оригиналом композиции и основным объектом аналитической работы. Рассмотрим данный вопрос на примере процесса создания дебютного альбома группы «The Doors» – одного из наиболее успешных проектов в истории рок-музыки.

В 1965 г. Рей Манзарек и Джим Моррисон случайно встретились на одном из пляжей Лос-Анжелеса и решили создать рок-группу, чтобы «заработать миллион долларов» [1]. Обсудив творческие планы, пригласив еще двух музыкантов и сделав демонстрационную запись, участники группы

пускаются на поиски продюсера, предлагая свою запись всем рекординговым кампаниям Лос-Анжелеса.

Роль продюсера в рок-музыке очень важна. Популярность самых известных групп зачастую является результатом правильных методов «раскрутки», которые выбирает именно продюсер – недаром Брайана Эпстайна назвали «пятым битлом». Однако в модели Е. В. Назайкинского фигура продюсера отсутствует – возможно, потому, что само слово вошло в русский язык относительно недавно. Продюсер берет на себя те функции, которые в модели Е. В. Назайкинского выполняют антрепренер, художественный руководитель и, отчасти, критик. Продюсер организует и контролирует процесс работы музыкантов, но его главная обязанность – отобрать музыкальный материал, который будет иметь успех у слушателей, и даже выбрать наиболее удачный дубль записанной композиции.

Продюсер выбирает и студию звукозаписи, что также является важной и непростой задачей: от размеров и акустических характеристик помещения, от качества технического оборудования и принципов звукозаписи, которые используются в студии, в конце концов, от звукорежиссера, работающего в ней, во многом зависит успешность готового продукта. Продюсеру «The Doors» Полу Ротшильду пришлось выбирать среди четырех крупнейших студий Лос-Анжелеса. Альберт Голдман сообщает, что «студия “Sunset Sound” великолепно воспроизводила живой звук, поэтому Ротшильд решил, что для дебюта “The Doors” это то, что надо» [1].

Студия звукозаписи дает рок-музыкантам чрезвычайно важные возможности работы, которые А. Голдман описывает, приводя воспоминания клавишника «The Doors» Р. Манзарека: «Работая над “Strange Days”, мы впервые стали экспериментировать с самой студией как с музыкальным инструментом. Теперь она была восьмиканальной, <...> тогда эти восемь каналов позволили нам ощутить новую степень свободы. И вот мы начали играть <...>, и теперь нас стало пятеро: клавишные, барабаны, гитара, вокалист и студия» [там же].

Только в студии музыкант может воспользоваться эффектом наложения, то есть, по очереди записать несколько партий, которые затем звукорежиссер накладывает друг на друга. Наложение позволяет значительно разнообразить аранжировку, сделав ее, в частности, полифоничной, и не привлекая при этом дополнительных музыкантов. Кроме того, из-за использования в разных партиях одинаковой манеры игры возникает неповторимое ощущение стилистического единства композиции. Этот прием часто используют гитаристы, записывая партии ритм- и соло- гитары. Клавишник может таким образом разнообразить аккомпанемент, используя несколько тембров, мелодических линий и даже аккордовых пластов. Вокалист может самостоятельно прописать

так называемый бэк-вокал и обеспечить тембровую однородность всех вокальных партий. Естественно, что наложенные или дописанные партии не могут быть использованы во время «живых» концертных выступлений.

Дебютный альбом «The Doors» записывался практически вживую – делалось не более двух-трех дублей каждой композиции. При этом, однако, Манзарек активно использовал наложение тембра акустического фортепиано на основной тембр электрооргана¹. Вокал Моррисона в некоторых композициях также был прописан несколько раз, что придавало его партии большую плотность.

Запись дебютного альбома «The Doors» режиссировал Брюс Бортник, с которым группа запишет все свои последующие альбомы. Его главной задачей, как и всех других звукорежиссеров, было «сведение» (микширование) записанного материала. Обратим внимание на то, что материал для альбома «The Doors» был записан за две недели, а на его микширование ушло целых пять недель. Отсюда видно, сколь велика роль звукорежиссера в создании рок-композиции.

Перейдем к рассмотрению концертных записей рок-музыки. Во время «живых» выступлений рок-музыканты не просто исполняют композиции, а участвуют в шоу, стремясь вовлечь в него и слушателей (хотя танцующая и кричащая аудитория рок-концертов, которая может включиться в исполнение, отбивая ритм или подпевая музыкантам, может быть названа слушателями весьма условно). Элементы театральности, которые, разумеется, невозможно отразить в аудиозаписи, играют важную роль в концертном выступлении. Не менее важна и импровизация, сконцентрированная в инструментальных соло. В отличие от джаза, такие соло в рок-музыке, как правило, лишь оттеняют вокальные куплеты – во всяком случае, классический рок 60-х гг. прошлого века, хотя и имел в лице Джима Хендрикса выдающегося гитариста-виртуоза, еще не знал развернутых сугубо инструментальных композиций. По сравнению со студийными записями, размеры инструментальных соло могут увеличиваться во время концертов (но могут и уменьшаться – все зависит от реакции публики), однако ни по продолжительности, ни по насыщенности эти соло нельзя сравнивать с джазовыми импровизациями. Как правило, концертные варианты отличаются изменениями общего темпа композиции (опять-таки в зависимости от настроения аудитории), а также изменениями инструментальных партий – чаще всего всё-таки в сторону упрощения.

¹ Следует заметить, что творчество Рея Манзарекса – уникальный для рок-музыки пример совмещения в одном лице функций клавишника и басиста: партию баса он исполнял на электронном клавишном инструменте «Fender Rhodes Piano Bass», и, таким образом, на любом концерте работал за двоих музыкантов. В студии Рей вначале записывал обе партии, а затем накладывал фортепианную и выполнял функции уже трех музыкантов.

Музыканты группы «The Doors» использовали на концертах все вышеописанные возможности. Более того, в композиции с развернутыми инструментальными соло не только увеличивались сольные партии, но и добавлялись новые: например, в концертном варианте композиции «Soul Kitchen», кроме гитарного соло, имеется и соло электрооргана. Для «The Doors» характерен ещё один вариант импровизации – поэтический. Джим Моррисон, которого не случайно считают одним из крупнейших американских поэтов второй половины XX в. и часто сравнивают с Уильямом Блейком, мог на ходу импровизировать дополнительный поэтический текст, который воспринимается как ещё одна сольная партия. Ярким примером этого являются многочисленные концертные записи композиции «The End». Во всех вариантах партии упрощены по сравнению со студийной записью. Особенно это заметно в вокальной партии Моррисона, которая лишается большинства распевов и в некоторых эпизодах этой для классического рока беспрецедентно масштабной композиции сводится к скандированию на одной и той же ноте. Разумеется, звучание композиции значительно упрощалось из-за отсутствия наложенных партий. Современный слушатель, не имеющий возможности проникнуть в атмосферу конкретного выступления, которая обусловила те или иные изменения, воспринимает «живые» записи «The End» как значительно упрощенные варианты эталонной студийной записи².

Таким образом, концертный вариант записи имеет несколько существенных отличий от студийного. С одной стороны, он может быть более развернутым и свободным по форме за счет увеличения или добавления инструментальных соло, с другой стороны – он гораздо проще по аранжировке. Отсутствие у большинства рок-музыкантов полноценной практики импровизации – во всяком случае, звезды классического рока имели гораздо меньше такой практики, чем их современники, игравшие джаз – приводит к снижению качества игры на концертах. Такие различия между концертным и студийным вариантами исполнения одной и той же композиции обуславливаются их различными функциями. Для студийного варианта качество необычайно важно, поскольку этот вариант предназначен для массового распространения и является слушателям лицом группы. Для слушателей же, пришедших на рок-концерт, важна атмосфера, которую создают их любимые музыканты, а не то, насколько качественно они играют. Соответственно, на концерте рок-музыканты стараются не повторить в точности студийный вариант композиции, как это делают звезды поп-музыки, а, прежде всего, вызвать определенную реакцию публики.

² Статус эталона был окончательно закреплен за студийной записью «The End» благодаря ее использованию в фильме Мартина Скорсезе «Апокалипсис XX века».

Записи концертов с целью их дальнейшего распространения сами рок-музыканты делают довольно редко. Главная эстетическая функция таких записей заключается в создании у слушателей эффекта присутствия при домашнем прослушивании записи, социальная функция – в демонстрации результатов особенно успешного выступления. Дополнительная возможность популяризации своего творчества является главной причиной того, что рок-группы соглашались на издание концертных альбомов. В официальной дискографии «The Doors» всего один такой альбом – «Absolutely Live» (1970).

Однако различные концертные записи появляются и распространяются среди поклонников зачастую без участия рок-группы. Некоторые из них впоследствии могут легально продаваться, не входя в официальную дискографию группы. Такие записи называются бутлегами (англ. «bootleg»). Качество записи официальных концертных альбомов заметно отличается от бутлеггов, поскольку первые дорабатываются в студии, где выбираются и монтируются наиболее удачные варианты концертных выступлений, а иногда и переписываются отдельные партии. В результате может существовать несколько вариантов концертных исполнений одной и той же композиции. Однако эти варианты неизбежно будут сравниваться с исходной студийной записью, даже если по некоторым параметрам будут её превосходить. Только в отсутствие студийного варианта концертная запись композиции может считаться её оригиналом – к их числу в творчестве «The Doors» относятся «Gloria» и «Close to you». Такие композиции, как правило, не пользуются особой популярностью у слушателей, они интересны истинным поклонникам коллектива или коллекционерам.

Осталось более подробно рассмотреть демонстрационную запись. Как уже отмечалось, её функция заключается в представлении молодой и ещё никому не известной группы. Демо-запись, как правило, предназначена для рекординговых компаний и для продюсеров, которые могли бы заняться продвижением молодой рок-группы, то есть организовать полноценную студийную запись и концертные выступления. Демо-запись может быть сделана как в домашних условиях, так и на профессиональной студии, однако её попадание в радиоэфир маловероятно. Впоследствии демо-записи композиций могут выходить в качестве бонус-треков к студийным альбомам при их переиздании или входить в коллекционные сборники раритетов.

Даже при наличии множества различных вариантов студийная запись для подавляющего большинства слушателей имеет статус основного варианта или оригинала: услышав впервые композицию на концерте, слушатель стремится ознакомиться со студийной записью, чтобы узнать, как композиция звучит на «самом деле». Для профессионального исследователя студийная запись является оригиналом по другой причине: именно она с наибольшей полнотой

отражает намерения музыкантов, дает представление о сформировавшемся замысле, очищенном от случайностей и превратностей концертной импровизации. Из этого следует, что именно студийная запись является адекватным материалом музыковедческого исследования. Главная трудность для музыковеда, воспитанного в академической традиции, заключается в отсутствии графического нотного текста. Хотя А. М. Цукер и предлагает ограничиться слуховым анализом, на наш взгляд, все же графический текст необходим.

Подводя **итоги** проведенного исследования, необходимо отметить, что способы существования музыкального произведения в академической и рок-музыке существенно отличаются. Расхождения видятся в различных способах коммуникации. Если для академической музыки наиболее важна эстетическая коммуникация, то для рок-музыки на первый план выходят социально-экономические отношения. Из этого следует различие функций аудиозаписей академических и рок-исполнителей. В силу того, что специфика массового искусства, к которому относится рок, определяется социально-коммерческими отношениями, студийная запись становится оригиналом и стержнем, вокруг которого выстраивается система социальных отношений. Эстетический аспект, традиционно важный для академической музыки и, разумеется, неустрашимый в любой музыке, наиболее выпукло проявляется в роке при сравнении студийного и концертных вариантов записи. Трудности в выборе материала для музыковедческого исследования рок-музыки разрешаются в результате изучения специфики студийных и концертных записей. Именно студийную запись, с наибольшей полнотой воплощающую замысел создателей композиции, следует считать оригиналом и адекватным материалом для музыковедческого исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голдман А. История «The Doors» [Электронный ресурс] / А. Голдман. — Режим доступа : <http://goldenunder.sakhaworld.org/rb.php>
2. Конен В. Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В. Дж. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
3. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
4. Мешкова А. С. О возможности существования «музыкального произведения» в рок-культуре [Текст] / А. С. Мешкова // Вопросы культурологии. — 2007. — № 5. — С. 73—75, № 6. — С. 73—76.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Цукер А. М. Рок в контексте современной культуры / А. М. Цукер // Музыка России: сб. статей. — М., 1991. — Вып. 9 — С. 281—312.

СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ВЕРСИЙ КОМПОЗИЦИИ «COTTON TAIL» Д. ЭЛЛИНГТОНА

Розглядаються проблеми джазової вокальної інтерпретації на основі методу порівняльного аналізу різних виконавських версій відомого джазового стандарту.

Рассматриваются проблемы джазовой вокальной интерпретации на основе метода сравнительного анализа различных исполнительских версий известного джазового стандарта.

The article provides the overview of the issues related to jazz vocal interpretation, using a comparative analysis method applied to different performance versions of a well-known jazz standard.

В джазовой сфере, в связи с основополагающими специфическими принципами этого жанра, отношения первой пары участников коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» представлены несколько в ином плане, нежели в музыке академической. Понимание *авторского текста* и собственно *музыкального произведения*¹ в джазе имеет свои особенности. Несомненно, деятельность джазового исполнителя-интерпретатора более широка и многогранна: она включает в себя элементы *соавторства*. Соответственно, и понятие *интерпретации в джазе*, составляющее **объект** нашего исследования, имеет куда более широкое значение, чем в академической музыке.

Предметом научного интереса в данной статье являются особенности *вокальной интерпретации* в джазе. Изучая творчество ярчайших представителей вокального джаза, можно обнаружить, что в вопросах интерпретации вокалисты опираются на те же принципы, что и джазмены-инструменталисты [2]. Отличия заключаются лишь в источниках звука и способах звукоизвлечения. То есть, творчество джазового певца, как и любого джазового музыканта, *не ограничено лишь исполнительством в чистом виде* [1].

Нотный *текст джазового стандарта*² (точнее, условный текст, нотнo-цифровой) дает минимум информации о том, каким образом произведение должно звучать в конечном варианте [3, с. 180]. Более того, в отличие от академического искусства, в джазовом ценится максимальное удаление от первоисточника и от других его интерпретаций. Если анализ нотнo-цифровой записи джазового стандарта мало удовлетворит исследователя-музыковеда, то

¹ См. об этом: [10].

² *Джазовый стандарт* – обычно 32-тактовое музыкальное построение, представляющее собой мелодию с гармонизацией. Чаще всего делится на четыре периода по 8 тактов (A A₁ B A₂), что составляет так называемый *квадрат*, или *хорус* (*chorus*). Стандарты постоянно используются джазменами в качестве основы для импровизации.

для джазового музыканта – это предмет творчества, размышлений по поводу того, как представить слушателю данную тему. «Скупая» запись джазового стандарта одновременно дарит джазмену необычайную творческую свободу, немислимую для академического исполнителя. Джазовый музыкант свободен в выборе темпа, характера, тональности, композиционных принципов и даже жанра произведения. Джазмен волен также изменять *мелодию* и обогащать *гармонизацию* джазового стандарта, несмотря на то, что мелодия и её гармонизация – это чуть ли не единственная информация, которую зафиксировал в нотном тексте автор. Джазовый вокалист нередко изменяет даже поэтический текст (эту традицию заложил трубач и певец Луи Армстронг), а то и вовсе отказывается от него – в частности, в технике скэта³.

Следует отметить, что широкая свобода джазового интерпретатора в выборе средств выразительности всё же ограничена рядом объективных факторов. В их числе: 1) состав исполнителей, в партнёрстве с которыми джазмен будет исполнять данное произведение (соло, малый ансамбль либо биг-бэнд); 2) роль, которую данный музыкант играет в коллективе (лидер, солист, участник ритм-секции); 3) условия исполнения будущей композиции (аудиозапись в студии, концерт на большой сцене, камерный концерт в джазовом клубе, джем-сешн, танцплощадка, ресторан); 4) состав слушательской аудитории.

В джазе не возникает традиционной для академической музыки проблемы относительно того, в какой степени *исполнитель* должен раскрыть и передать замысел *автора*, насколько он может проявить индивидуальное творческое начало. Джазовый композитор – автор стандарта – как бы заранее соглашается отдать бразды правления в руки исполнителя. Эти «демократические отношения» композитора и исполнителя в джазе, несомненно, обусловлены тем, что создателями джазовых стандартов были сами исполнители, чаще всего лидеры биг-бэндов и ансамблей⁴. А традиция очень свободного обращения с композиторским текстом берет начало ещё с тех времен, когда чуть ли не единственной «пищей» для джазовых импровизаций служили не специально созданные для джаза темы, а заимствованный материал: спиричуэлс, песни менестрельной эстрады, мелодии классических произведений, популярные мелодии бродвейских мюзиклов и голливудских кинофильмов и т. д.

³ Скэт (scat) – специфический импровизационный способ джазового пения, при котором используются отдельные фразы, слова, звукосочетания, не имеющие какого-либо определенного смысла (см.: [5; 6; 4]).

⁴ Среди знаменитых джазовых композиторов особо можно выделить Дюка Эллингтона (Duke Ellington), создавшего множество джазовых тем, которые и на сегодняшний день пользуются популярностью.

В связи с отсутствием подробных нотных текстов, выявить параметры выбора джазовым музыкантом тех или иных приемов импровизации позволяет лишь исследование аудиозаписей мастеров джаза, а также сравнительный анализ различных исполнительских версий джазовых стандартов.

Поскольку в джазе деятельность исполнителя-интерпретатора представлена широко, соответственно применение метода *сравнительного анализа* интерпретаций, выбранного нами для нашей работы, представляется здесь более сложным. Задачи и критерии сравнительного анализа джазовых интерпретаций требуют специфического подхода, не совпадающего с принципами академической традиции [8], в частности, вокальной [9].

При анализе джазовых вокальных композиций принято обращать внимание на следующие параметры: темп, тональность⁵, партнерский состав музыкантов⁶, композиционная структура, характер и особенности сольной импровизации певца. Также следует отметить, что, на наш взгляд, целесообразно сравнивать между собой не только исполнения, но и сопоставлять варианты *вокальной* и *инструментальной* интерпретации одного и того же джазового стандарта (учитывая тот факт, что голос в джазе трактуется как инструмент).

Изложим результаты предпринятого нами сравнительного анализа четырех версий композиции «Cotton Tail» Дюка Эллингтона в вокальном воплощении этого стандарта, представленном джазовыми певицами *Эллой Фитцджеральд* и *Ди Ди Бриджуотер* (две версии), а также ансамблем – вокальным трио *«Lambert, Hendricks and Ross»*.

Первая запись композиции «Cotton Tail» осуществлена в 1940 г. биг-бэндом Д. Эллингтона, который является автором стандарта [7, с. 153]. Согласно В. Симоненко, композиция «Cotton Tail» относится к периоду свинга, но нам известен ряд интерпретаций, в том числе и вокальных, которые можно отнести и к бибопу или определить как межстилевые.

Нотно-цифровую запись «Cotton Tail» мы обнаружили в пяти джазовых сборниках «Real Book» [11; 13–16]. Трудно определить его оригинальную тональность, так как в трёх сборниках стандарт написан в тональности А^б

⁵ Анализируя джазовое исполнение, мы отмечаем тональность, однако она не столь существенна, как в академическом вокале. Отклонение певца от тональности-оригинала – явление достаточно частое ввиду того, что оригинальная тональность стандарта ориентирована не на вокальное, а чаще на инструментальное исполнение и удобна в основном для исполнения на духовых инструментах. Кроме того, в джазовом вокале не существует строгой дифференциации голосов.

⁶ Мы намеренно не называем состав музыкантов ансамбля *аккомпанирующим* вокалисту, так как данное определение не является справедливым для джазового музыкального коллектива. Каждый участник ансамбля в той или иной степени аккомпанирует солисту-вокалисту, однако этим его деятельность в рамках композиции не ограничивается. В любой момент он может предстать перед слушателем с сольным эпизодом. Солирующий вокалист зачастую черпает творческое вдохновение в момент импровизации в диалоговом общении с музыкантами, поэтому отношения в джазовом музыкальном коллективе можно определить исключительно как партнерские.

(As-dur), в двух остальных – в тональности B^b (B-dur). В двух сборниках рекомендуется темп *Fast*, в одном – *Medium Up Tempo*, в остальных рекомендаций по поводу темпа нет вообще. Тема «Cotton Tail» имеет традиционную 32-тактовую форму $a\ a_1\ b\ a_2$. Примечательно, что в разделе b (в бридже⁷) выписана лишь гармонизация, а мелодия отсутствует. По всей видимости, это сделано автором специально, чтобы дать музыканту проявить свою индивидуальность не только в импровизационных хорусах, но и при проведениях темы. В одном из сборников редактор зафиксировал возможный вариант исполнения бриджа, принадлежащий барабанщику Кэнни Кларку (Kenny Clarke)⁸. Наличие так называемой *интерлюдии* в некоторых интерпретациях также повлекло за собой фиксацию таковой в нотных сборниках, в частности – в том же «The Standarts Real Book». Интерлюдия по своей структуре напоминает тему, длится 32 такта, состоит из 4-х сходных разделов. Отличие состоит в том, что раздел a представляет собой новую секвентную мелодию с собственной гармонизацией, а в остальных разделах – a_1 , b , a_2 – сохраняется гармонизация стандарта, но не выписана мелодия. Таким образом, первые 8 тактов интерлюдии музыкант играет по нотам, а остальные 24 такта – как импровизацию по гармонической схеме стандарта.

Традиционно джазовые вокалисты исполняли «Cotton Tail» без поэтического текста. (Исключение составляет интерпретация трио «Lambert, Hendricks and Ross», речь о которой пойдет далее). Соответственно, в большинстве сборников стандартов «Cotton Tail» записан без слов. Поэтический текст зафиксирован лишь в сборнике «The Real Vocal Book», редакторы которого, видимо, опирались именно на интерпретацию «Lambert, Hendricks and Ross».

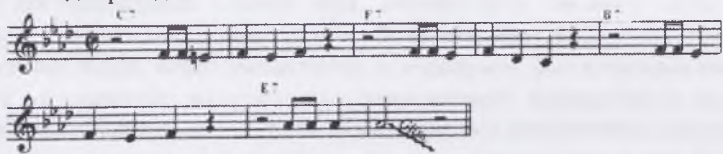
Первая из рассматриваемых нами интерпретаций «Cotton Tail» представлена в творчестве Э. Фитцджеральда. Композиция вошла в альбом 1957 г. под названием «Ella Fitzgerald Sings Ellington. Vol. 1». Аккомпанирует певице ансамбль в составе ритм-группы (фортепиано, ударные, контрабас), а также сольной группы (саксофон, скрипка и гитара). Темп избран достаточно подвижный (*Fast Swing*), тональность – A^b (As-dur).

⁷ Бридж (bridge) – средняя часть джазовой темы-стандарта (хоруса), контрастная по тематическому материалу. В 32-тактовом хорусе бридж обычно равен 8 тактам.

⁸ Кэнни Кларк – исполнитель на ударных инструментах. Наряду с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и Телониусом Монком считается одним из пионеров современного импровизационного джаза, одним из создателей стиля «бибоп». Учился играть на фортепиано, тромбоне, вибрафоне, изучал теорию музыки [4; 12].

Тема основн. солист (вокал)	Импр. саксо- фона	Интер- людия у саксо- фона	Им- про- виз. скри- пки	Им- про- виз. гита- ры	Им- про- виз. вока- ли- стки	Диа- лого- вые по- стро- ения	Кода вокал и саксо- фон
32 такта	32 такта	32 такта	32 такта	32 такта	32 такта	32 такта	8 так- тов

В экспозиционном проведении темы⁹ раздел a_2 вокалистка исполняет с поэтическим текстом. Данный текст нигде не зафиксирован, предполагается, что автор слов – сама певица. Вариант интерпретации бриджа Эллой Фитцджеральд¹⁰:



Данная интерпретация стандарта «Cotton Tail» содержит интерлюдия, которую исполняет тенор-саксофон после своего импровизационного хора.

Затем следуют сольные импровизации скрипки и гитары.

Скэт-импровизация Э. Фитцджеральд отмечена особой легкостью, мягкостью, подвижностью. Певица использует почти весь свой диапазон, демонстрируя сглаженность регистров и, в то же время, широкие тембровые градации голоса. Импровизация очень технична, певица применяет в основном мелкие длительности, глиссандированные фразы. Её скэт напоминает мягкую, текучую игру тенор-саксофона, но при этом он очень *вокален*. По технике исполнения импровизация соответствует боп-скэту, но характер ещё близок свинговой манере, и синтаксические структуры квадратны.

В данной композиции использован прием диалоговых построений в виде чередования импровизационных фраз вокалистки и саксофониста.

4 такта вокал	4 такта саксофон	4 такта вокал	4 такта саксофон	4 такта вокал	4 такта саксофон	8 тактов тема в унисон
a		a_1		b		a_2

⁹ Под исполнением *темы* в джазовой композиции понимается исполнение мелодии джазового стандарта без изменений или с небольшими ритмико-мелодическими отступлениями, в отличие от *импровизации*, когда неизменной остаётся лишь гармоническая схема. Тема в композиции традиционно обрамляет её импровизационную часть. Т. о., формообразование в джазе аналогично *вариационному* или *вариантному* принципу в академической музыке (AA₁A₂A₃A₄ ... A).

¹⁰ Представленная расшифровка бриджа выполнена нами.

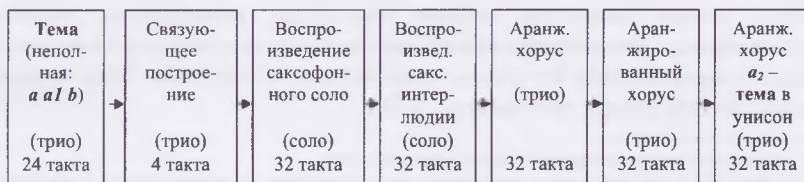
Как видно из схемы, репризное проведение темы не исполняется в виде отдельного хора. Тема в унисон проводится лишь в разделе a_2 последнего перед кодой хора.

Кода построена по принципу вопросно-ответной структуры на материале интерлюдии.

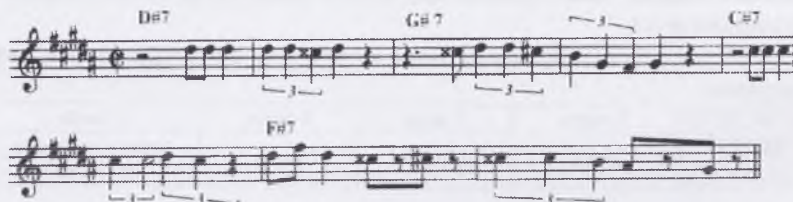
Кода:	2 такта	2 такта	2 такта	2 такта
	вокал	саксофон	вокал	вокал и саксофон в унисон

Данная композиция отражает черты как свинга, так и бибоба. К ним относятся следующие стилевые признаки: 1) присутствие в ритмике элементов танцевальности; 2) наличие дополнительного построения – интерлюдии; 3) пропорциональность, квадратность, логичность импровизационных фраз с предсказуемой акцентуацией у солистов; 4) достаточно быстрый темп; 5) прозрачная фактура; 6) поочередные импровизации солистов под аккомпанемент ритм-группы; 7) нивелирование свинговой триольности; 8) отсутствие вступления перед темой; 9) исполнение репризы темы в унисон; 10) «компактность» партии фортепиано; 11) виртуозность сольных вокальных импровизаций, особенно скэта. Таким образом, тип музицирования, в котором выполнена данная интерпретация, можно определить как *синтез* свинга и бибоба.

Композиция «Cotton Tail» в исполнении Э. Фитцджеральд является основой следующей интерпретации этого стандарта, принадлежащей вокальному трио «*Lambert, Hendricks and Ross*» (композиция входит в альбом «Lambert, Hendricks & Ross Sing Ellington»). Центром их композиции является *воспроизведение саксофонного соло и интерлюдии* из композиции Э. Фитцджеральд. Также сохранен темп и общий характер исполнения, тональность – H-dur. Джон Хэндрикс написал шуточный поэтический текст на мелодии темы, саксофонного соло и интерлудию, а также на другие хорусы, которые Дэйв Ламбэрт аранжировал согласно составу и возможностям группы. Трио (высокий женский голос и два средних мужских) поет под аккомпанемент ритм-групп (фортепиано, контрабас, ударные).



Разделы *a* и *a*₁ экспозиции темы исполнены трио в унисон, бридж исполняет только женский голос¹¹:



Раздел *a*₃ экспозиционного проведения темы не исполняется, но заменен связующим построением.

Поражает мастерство участника трио, воспроизводящего голосом саксофонную импровизацию и интерлюдия (в композиции Э. Фитцджеральд данные эпизоды исполняет тенор-саксофон), пропевая при этом словесный текст. Заслуживают внимания интонационная точность певца, искусство фразировки, четкая дикция.

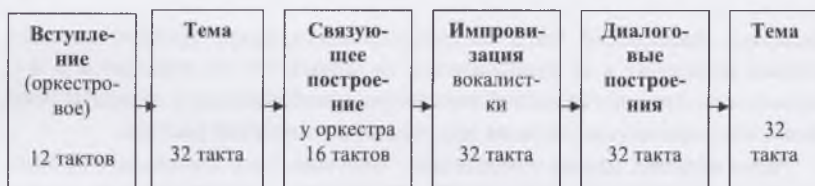
В последующих хорах использован ряд приемов аранжировки, типичных для джазового вокального ансамбля: 1) унисон; 2) хоральная фактура; 3) соло одного голоса на фоне гармонизированного рифа¹² у остальных голосов. Общим в интерпретациях Э. Фитцджеральд и трио «Lambert, Hendricks and Ross» является то, что репризное проведение темы ограничено лишь исполнением раздела *a*₂ в унисон.

Интерпретация трио «Lambert, Hendricks and Ross», на наш взгляд, принадлежит к особому жанровому типу – «джазовый вокальный ансамбль». Здесь нет собственно импровизации – каждая нота продумана, все построения аранжированы. Однако в основе композиции лежит ранее созданная джазовая импровизация, поэтому связь с джазом не вызывает сомнений. Подобно предыдущей композиции, данную интерпретацию можно причислить к *переходной* между свингом и бибопом. Три аранжированных хора еще более приближают композицию к бибопу, так как в них присутствуют непредсказуемая акцентуация, неквадратность мелодических фраз, насыщенность хроматизмами, «инструментальная» манера пения.

Следующий вариант «Cotton Tail» принадлежит *Ди Ди Бриджмотер*. В 1998 г. певица выпустила альбом «Dear Ella», посвященный памяти Э. Фитцджеральд. Большинство композиций альбома исполняются *в свинговой манере* в сопровождении биг-бэнда, в том числе и «Cotton Tail». Темп избран средний (Medium Swing), тональность – C-dur.

¹¹ Представленная расшифровка бриджа выполнена нами.

¹² Риф (riff) – техника джаза, основанная на непрерывном и многократном повторении аккомпанирующей группой музыкантов на протяжении импровизации солиста короткой однообразной легко запоминающейся музыкальной фразы.



A

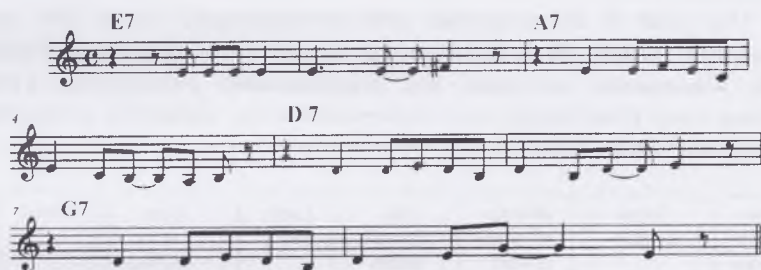
→

A₁

A₂

A

Всё произведение вокалистка исполняет скэтом, в том числе и экспозиционное проведение темы. Вариант импровизированного бриджа Д. Д. Бриджуотер¹³:



Экспозиционное проведение темы и импровизацию солистки связывает оркестровый проигрыш. В импровизации Д. Бриджуотер – известный мастер боп скэта – предстает пред нами в новом качестве – свинговой певицы. Свойственный ей четкий, отрывистый скэт приобрел здесь некоторую певучесть; фразировка – «логичная», пропорциональная, хорошо ощущается триольная свинговая пульсация. В этом соло Д. Бриджуотер не столько стремится продемонстрировать виртуозную технику, сколько варьирует рисунок фразы. Сохраняются и индивидуальные черты исполнительского стиля Д. Бриджуотер: в импровизации используются небольшой диапазон, высокая тесситура, простые мелодические обороты, манера исполнения – «горячая» (hot), эмоциональная.

В следующем хорусе используется один из излюбленных джазовых приемов – диалог между солисткой и оркестром по принципу «вопрос-ответ». Аранжированные фразы биг-бэнда чередуются с импровизированными фразами вокалистки (согласно гармонической схеме стандарта):



¹³ Представленная расшифровка бриджа выполнена нами.

В репризном проведении темы интерпретатором-аранжировщиком внесены некоторые изменения в её гармонизацию (в первых 4-х тт. разделов *a* и *a*₁). В соответствии с новой гармонией вокалистка преобразовывает мелодику-тему звуковысотно, полностью сохраняя при этом её ритмический рисунок.

Таким образом, данная композиция – типичная, хотя и несколько осовремененная интерпретация джазового стандарта в *свинговой* манере, о чём свидетельствуют темп, насыщенная оркестровая фактура, большое значение аранжировки (импровизирует только солистка), вполне предсказуемая акцентуация, структурные квадратность и периодичность, черты танцевальности, подчеркнутый бит.

Последняя из анализируемых нами интерпретаций «Cotton Tail» также принадлежит певице *Ди Ди Бриджуотер* (входит в альбом «Live at Yoshi's», 1998). Композиция исполнена под аккомпанемент ритм-группы в очень быстром темпе (*Fast bebop*), имеет совершенно иную образность и структуру. Тональность та же – *C-dur*.

Тема у вокалистки в сопр. ударн.	Скэт- импров.	Импровизация Вокал (a a ₁) контрабас (b a ₂)	Импровизация ударных	Скэт- импр.	Тема у вокалистки в сопр. ритм-группы	Кода
16 тактов	4 хоруса 128 тактов	32 такта	256 тактов	2 хоруса 64 такта	16 тактов	8 тактов

Бридж в теме певица исполняет такой же, как и в *свинговой* интерпретации.

Эта интерпретация безусловно относится к *бибопу*, о чём свидетельствуют: небольшой исполнительский состав, тип фактуры, центральное место, отведенное сольным импровизациям, техническая виртуозность соло, наличие продолжительных соло инструментов ритм-группы (контрабас, ударные), отсутствие танцевальности, быстрый темп, непредсказуемая акцентуация.

Выводы. Таким образом, проанализировав четыре варианта вокальной интерпретации стандарта «Cotton Tail», мы обнаружили, что в двух случаях (разные интерпретации Д. Бриджуотер) жанровая ориентация определяется однозначно – либо *свинг*, либо *бибоп*, а в двух других (интерпретации Э. Фитцджеральд и трио «Lambert, Hendricks and Ross») – композиции носят черты обоих жанров. Главное отличие между вокальными партиями в *свинге* и в *бибопе* кроется именно в манере скэт-импровизации. Её техническая сложность в *бибопе* возрастает, пение теряет черты «вокальности», тяготеет к речевому преобразованию (но без поэтического текста) и инструментальности. Большое значение принадлежит фразировке, которая в *бибопе* нарочито

диспропорциональна и имеет нестандартную акцентуацию. Независимо от того, в какой манере певец строит свою импровизацию и композицию в целом, на первый план всегда выступают черты его индивидуального стиля.

Свобода выбора обнаруживается и в организации музыкальных композиций: 1) в интерпретации Э. Фитцджеральд вокальная импровизация появляется после ряда инструментальных соло; 2) солист «Lambert, Hendricks and Ross» воспроизводит инструментальную импровизацию сразу после экспозиции темы; 3) в свинговой интерпретации Д. Д. Бриджутер вокальная импровизация обрамляется оркестровым проигрышем и инструментально-вокальным диалоговым эпизодом; 4) в боп-интерпретации Д. Д. Бриджутер вокальная импровизация помещена после экспозиционного и перед репризным проведением темы, обрамляя инструментальные сольные импровизации.

Таким образом, местоположение вокальных соло в композиции относительно инструментальных импровизаций указывает на то, что принцип взаимодействия вокального и инструментального начал в джазе, как и в академической музыке, носит скорее диалектический, чем оппозиционный характер. Это выражается также во взаимопроникновении вокальной и инструментальной техник исполнения, взаимном звукоподражании голоса и инструментов. Смена преимущественного внимания к вокальному или инструментальному типам исполнения в джазе происходила в зависимости от стилевых колебаний. Например, бибоп — направление инструментального джаза, однако существует немало ярких примеров освоения техники бибоба представителями джазового вокала. Именно бибоп и укрепил традицию звукоподражания голоса инструментам.

В целом же следует заметить, что современные вокалисты, исполняя джазовую композицию, сознательно сохраняют вокальность в исполнении, но лишь до определенной степени. Современной тенденцией также является индивидуализация манеры пения, так или иначе присутствующая в любой исполняемой певцом композиции, к какому бы направлению джаза она не относилась.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе [Текст] // *Київське музикознавство : зб. ст. / Київське держ. вище уч-ще ім. Р. М. Глієра. — К., 2000. — Вип. 5 : Культура і мистецтвознавство. — С. 37—40.*
2. Горват І. Основи джазової інтерпретації [Текст] / І. Горват, І. Вассербергер. — К. : Муз. Україна, 1980. — 119 с.
3. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке [Текст] // *Київське музикознавство : зб. статей / Київське держ. вище уч-ще ім. Р. М. Глієра. — К., 2001. — Вип. 7. — С. 180—191.*
4. *Джаз. XX век : энциклопедический справочник [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://slovari.vandex.ru/dict/jazz_xx/article/JAZZ/jazz-382.htm*

5. Коллиер Дж. Л. Становление джаза [Текст] : попул. ист. очерк : пер. с англ. / Предисл. и общ. ред. А. Медведева / Джеймс Линкольн Коллиер. — М. : Радуга, 1984. — 390 с.
6. Симоненко В. С. Лексикон джаза [Текст] / В. С. Симоненко. — К. : Муз. Україна, 1981. — 111 с.
7. Симоненко В. С. Мелодии джаза [Ноты] : Антология / В. С. Симоненко. — К. : Муз. Україна, 1970. — 318 с.
8. Тимофесва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (практика фортепіанного виконання) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Тимофесва Кіра Вікторівна. — Харків, 2009. — 21 с.
9. Хуторська А. Й. Виконавська інтерпретація камерно-вокальних творів В. А. Моцарта [Текст] // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури / В доп. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК, 2007. — Вип. 20. — С. 140 — 147. — (Серія «Мистецтвознавство. Філософія»).
10. Шип С. В. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста [Текст] / С. В. Шип // Науковий вісник Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 20. — С. 13—22.
11. 557 Standarts in C [Електронний ресурс] : [Ноты]. — Режим доступа: <http://www.realbookpack.com/?gclid=CJS-nLiNwZkCFY8WzAodN0ePtO>
12. All Music Guide to Jazz: the definitive guide [Text] / edited : V. Bogdanov, C. Woodstra, S. T. Erlewine. — 4th ed.
13. The Real Book 1980. Totally revised edition [Електронний ресурс] : [Ноты]. — Syosset, New York. — Режим доступа: <http://www.realbookpack.com/?gclid=CJS-nLiNwZkCFY8WzAodN0ePtO>.
14. The Real Book. Vol. I. [Електронний ресурс] : [Ноты]. — Режим доступа: <http://www.realbookpack.com/?gclid=CJS-nLiNwZkCFY8WzAodN0ePtO>
15. The Real Vocal Book. [Електронний ресурс] : [Ноты]. — Режим доступа: <http://www.realbookpack.com/?gclid=CJS-nLiNwZkCFY8WzAodN0ePtO>
16. The Standarts Real Book. C version. A Collection Of Some Of The Greatest Songs Of the 20th Century [Електронний ресурс] : [Ноты]. — Publisher and Editor : Chuck Sher. — @2000 Sher Music. — Режим доступа : <http://www.realbookpack.com/?gclid=CJS-nLiNwZkCFY8WzAodN0ePtO>

Розділ 5.

ВИКОНАВСТВО ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

УДК [78.071.1: 781.68]: 82-1

Анна Хуторская

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ: «EIN FICHTENBAUM STEHT EINSAM...» Г. ГЕЙНЕ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ

Стаття присвячена питанням специфіки композиторської інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальному жанрі в умовах білінгвістичної комунікації.

Статья посвящена вопросам специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника в камерно-вокальном жанре в условиях билингвистической коммуникации.

The article is devoted to the specifics of composer's interpretation of a poetic source in chamber-vocal genre in conditions of bilingual communication.

Взаимодействие поэзии и музыки в рамках камерно-вокального жанра имеет много ракурсов, одним из которых является ситуация обращения композитора к творчеству иноязычного поэта, порождающая *билингвистическую коммуникацию* в процессе творчества. Однако у композитора зачастую есть выбор – взять за основу романса *оригинальный* поэтический текст или же выбрать его *переводную* версию. Рассмотрение разных граней билингвистической коммуникации поэта и композитора является *целью* данной статьи.

Материалом для апробации цели исследования послужил поэтический первоисточник Г. Гейне – стихотворение «Ein Fichtenbaum steht einsam...», которое органично вошло в сознание европейских и славянских композиторов и слушателей, выявив общность его ассоциативного ряда. В частности, произведения Р. Франца (1856 г. издания), Ф. Листа (две музыкальные версии, ок. 1855 и 1860) и Н. Метнера (1907), созданные на оригинальный текст¹; романс Э. Грига, написанный на норвежский перевод Й. Паульсена (1893–94), известный также и в немецкой версии; две редакции сочинения Н. Римского-Корсакова на перевод М. Михайлова (1866 и 1888); и, наконец, романсы

¹ Сайт <http://www.recmusic.org> дает сведения о существовании музыкальных произведений на оригинальный текст стихотворения Г. Гейне у следующих композиторов: Frances Allitsen, Hermann Behn, Adolph Martin Foerster, Robert Franz, Edvard Grieg, Wilhelm Kempff, Theodor Fürchtegott Kirchner, Samuel de Lange, Rued Langgaard, Franz Liszt, Joseph Marx, Nikolai Medtner, Fanny Mendelssohn-Hensel, Hans Erich Pfitzner, Wilhelm Stenhammar, Johann Vesque von Pütlingen, Bertha Frensel Wegener-Koopman, Julius Weismann. Также содержатся данные о музыкальных произведениях, написанных на переводы: на норвежском – Edvard Grieg, Iver Holter; на французском – Maurice Delage; на английском – John Joseph Becker. Однако, судя по списку русскоязычных произведений, сведения данного сайта – неполные.

М. Балакирева (1895) и Т. Кравцова (1960), в основе которых – перевод М. Лермонтова.

Выбор композитором переводной версии иноязычного поэтического произведения приводит нас к сфере литературного поэтического перевода², в частности, в камерно-вокальной музыке³. Эта проблема весьма актуальна и имеет в области камерно-вокальной музыки несколько направлений. Во-первых, она возникает на композиторском уровне⁴, а во-вторых – появляется на этапе исполнения произведений зарубежных композиторов⁵.

Как только речь заходит об использовании литературного поэтического перевода, взгляд композиторов, исполнителей и исследователей фокусируется на проблеме *адекватности* перевода оригиналу, их эстетической и художественной *тождественности*, а также *эквивалентности* и *эквивалентности*, которые являются очень важными пунктами для вокальной музыки. В большинстве случаев композитор интерпретирует не столько произведение автора, сколько результат работы переводчика, что может внести изменения в трактовку поэтического первоисточника и отразиться на последующей работе. Однако полностью отбрасывать возможное знакомство композитора с оригинальным произведением нельзя.

Выбор поэтического первоисточника не случаен, дело в том, что в России Г. Гейне оставался одним из самых «переводимых» авторов, обогнав даже Дж. Байрона и И. В. Гете. Каждый переводчик старался дать свою трактовку, свое толкование поэзии Г. Гейне. Ни один русский⁶ поэт того времени не остался равнодушен к его творчеству. Так, среди его переводчиков значатся Ф. Тютчев, А. Фет, М. Лермонтов, М. Михайлов, П. Вейнберг, Н. Греков, А. Майков, Д. Писарев и др.

Стихотворение Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» относится к циклу «Лирические интермеццо» (1822—1823), в котором, по мнению биографов Г. Гейне, нашла отражение несчастная любовь поэта к его кузине

² Высказывание В. А. Жуковского очень точно отражает проблему авторства при переводе поэзии: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [Цит. по: 9; с. 44].

³ Проблема литературного поэтического перевода, помимо музыковедения, входит в круг интересов множества наук (эстетики и культурологии, лингвистики, теории и практики перевода и т. д.), потому её изучение в камерно-вокальной лирике требует целостного подхода и обращения к теоретическим и методическим наработкам смежных сфер научной деятельности.

⁴ Среди немногочисленных исследований данной проблематики необходимо выделить статью Е. Зинькевич «Горные вершины» Гете-Лермонтова в музыкальных переводах» [2].

⁵ Проблема исполнения зарубежной музыки в переводе и на языке оригинала получила развитие в работах Т. Мадышевой [7].

⁶ Предвидя возможные замечания, сразу скажем, что мы сознательно не обращались к украинским переводам и музыкальным интерпретациям украинскими композиторами поэзии Г. Гейне, поскольку нам известно об уже существующих исследованиях этого вопроса. В частности, назовем работу М. Липецкой [6].

Амалии⁷. Исследователи творчества Г. Гейне (С. Гиждеу, А. Дейч, Ф. Шиллер и др.) указывают на народные корни, обнаруживающиеся в «Лирических интермеццо», отмечают владение поэтом формой народной песни, простоту, ясность метрики и языка, использование такого характерного приема народной песни, как недосказанность. «Мысль поэта выражена всегда с особой краткостью, в его стихотворениях нет лишних слов, как нет их и в подлинной народной песне» [11, с. 87].

Существует большое количество переводов «Ein Fichtenbaum steht einsam...» на русский язык. Так, исследователь Л. Щерба приводит сведения более чем о 40 переводах к 30-м гг. XX в. «Ein Fichtenbaum steht einsam...» переводили Ф. Тютчев⁸, А. Фет, М. Лермонтов⁹, М. Михайлов, В. Гиппиус и др. Однако русские композиторы обращались преимущественно к переводу М. Лермонтова¹⁰. Исключение составляют романс Н. Римского-Корсакова на перевод М. Михайлова¹¹ (интересно, что при написании хора композитор обратился к переводу М. Лермонтова), квартет Э. Направника на перевод А. Фета и симфоническая поэма В. Калиникова «Кедр и пальма», литературной программой которой был перевод А. Майкова.

Что же заставляло русских композиторов выбирать из всего многообразия переводов именно лермонтовский вариант? В попытке предложить ответ на этот вопрос мы проделали широкий сравнительный анализ русских переводов «Ein Fichtenbaum steht einsam...». Однако рамки статьи не позволяют представить наш анализ во всей полноте, и вынуждают ограничиться лишь некоторыми наиболее показательными пунктами.

- Первой из проблем перевода является неоднозначная трактовка имен героев повествования. Наблюдаются две тенденции в переводе имен «главных действующих лиц» – *der Fichtenbaum* и *die Palme*.

Первая – стремление сохранить гендерный план оригинала и подчеркнуть тем самым лирическую линию разлуки влюбленных¹². *Вторая* тенденция –

⁷ Многим стихотворениям этого цикла суждено было стать очень популярными и принести *мировую известность* их создателям. Среди них – такие шедевры, как «*das wunderschöne Mond-Maid*», «Die Rose, die Lilie», «Ich grolle nicht» и многие другие, неоднократно воплощавшиеся в музыку.

⁸ Нельзя не упомянуть, что именно перевод «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Ф. Тютчева (1827) стал первым переводом поэзии Г. Гейне в России.

⁹ Особо подчеркнем, что в собрания сочинений и иные публикации попал второй вариант лермонтовского перевода, и все композиторы избирали именно его. Однако для нашего сравнения большое значение имеют оба стихотворения.

¹⁰ Г. К. Иванов в справочнике «Русская поэзия в отечественной музыке» приводит сведения о 51 произведении (романсы, хоры, ансамбли) на данный текст, которые написаны до 1917 г.; наибольшее количество музыкальных произведений приходится на 70-е гг. XIX в. и начало XX в. [3].

¹¹ К данному тексту обращались и А. Дерфельдт, Р. Мервольф, Н. Соколов.

¹² Некоторые переводчики (Ф. Тютчев, Н. Полежаев, В. Гиппиус), избирая хвойные деревья (кедр), стремятся сохранить замысел Г. Гейне, где фигурирует пихта (хотя словом Fichtenbaum во многих регионах Германии называют и сосну). Другие (А. Фет, П. Вейнберг) используют совсем уж чуждый оригиналу, но подходящий по образу, дуб. Заметим, что с этими «именами» будут

стремление сохранить сосну (ель)¹³, утратив при этом аллегорическое сопоставление женского и мужского начал. Естественно, подобное изменение главного *тематического* ядра стихотворения ведет к переменам содержания, и разлука влюбленных предстает в свете философского осмысления одиночества, разобщенности людей в огромном мире.

- Следующий камень преткновения при переводе «Ein Fichtenbaum steht einsam...» – появление прилагательных, не существующих в оригинале. Практически все русские переводчики привносят ореол некоей сказочности, нереальности, эфемерности происходящего¹⁴. Так появляются в переводах «крутые пригорки» (А. Фет) вместо «холодных (голых) вершин» у Г. Гейне, «пламенные небеса» и «знойные холмы» (Ф. Тютчев) и др. Интересно, что безликий гейневский «Norden» у русских переводчиков превращается неизменно в север «дикий», «мрачный», «суровый», так как ассоциируется с Сибирью, тайгой и т. п. Норвежский же переводчик И. Паульсен, на чей текст написал свой романс Э. Григ, пишет просто – «в Норвегии», поскольку севернее его родины только безлюдные скалы Гренландии и Шпицбергена. Кроме того, на наш взгляд, применение ярко окрашенных прилагательных или же попросту отсутствующих в оригинале эпитетов вызвано также во многом *сменой метра*, его «расширением» в русских переводах.

- Г. Гейне в своем стихотворении использует чередование «канонического» ямба и дольника с амфибрахической основой (в некоторых строках – 2, 3, 4, 8 – начальная стопа – амфибрахий, 7-я строка начинается с хореичной стопы), русские же переводы написаны в основном амфибрахией (трех или четырехстопным)¹⁵. Как пишет Ф. Шиллер, «Гейне сознательно избегает всего, что напоминает школьную теорию стихосложения»¹⁶ [11, с. 87]. Однако русские переводчики даже не пробовали отобразить эту сторону стихотворения,

связаны возникающие новые осложнения, поскольку сильны навязанные русским фольклором ассоциации кедра и дуба с богатырской силой «добра молодца», для которого так нехарактерно положение оцененности, бездействия, в котором пребывает герой повествования.

¹³ Именно сосна (или же ель) фигурирует в переводах М. Лермонтова, М. Михайлова и некоторых других.

¹⁴ Можно предположить, что это обусловлено фольклорной основой стихотворения, либо же характерной для всех народных сказаний ситуацией подмены образов людей образами природы. Достаточно вспомнить, что калина, рябина – символы девушек в славянских культурах, а дубы, кипарисы ассоциируются с юношеской силой, молодецкой удалью и т. п.

¹⁵ Обратившись к имеющимся у нас переводам «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне, отметим, что, в основном, поэты выбирали трехстопный амфибрахий (А. Фет, М. Лермонтов – первая версия, М. Михайлов и др.), чередование амфибрахия фигурируют в переводе Ф. Тютчева, но с некоторыми отклонениями, а также во второй версии М. Лермонтова.

¹⁶ Действительно, все вышеописанные отступления Г. Гейне от традиционной метрической схемы позволяют избежать «нехудожественной» чеканки метра, характерной для немецкой поэзии. Амфибрахий добавляет напевности сухому ямбу, делает поэтическую речь более живой и естественной.

вгоняя его в тесные рамки одного избранного метра¹⁷. Можно предположить, что они использовали амфибрахий вслед за Ф. Тютчевым, однако, на наш взгляд все гораздо сложнее.

Дело в том, что для немецкой поэзии более естественны двудольные размеры, поскольку в основном она представлена словами, состоящими из одного, двух слогов, или же сложными составными словами с несколькими ударениями. В русском языке за счет длинных коренных образований, а также многообразия приставок, суффиксов и окончаний, ударным оказывается в среднем каждый третий слог. Подобная языковая специфика укрепляет исследователей (В. Жирмунского, Б. Томашевского) во мнении, что русской поэзии в большей мере свойственны трехдольные размеры. В XIX в. амфибрахий в России имеет определенную семантику как *балладный* размер, что является определяющим *жанровым* началом. Можно предположить, что именно с этим свойством амфибрахия связана многословность русских переводов, которой не было у Г. Гейне, а также лексические приемы стилиобразования, «уводящие» повествование в сторону нереальности, сказочности и смягчающие тем самым трагическое начало гейневского стихотворения.

• Говоря о сложностях перевода, мы не можем не коснуться такой животрепещущей для любого вокалиста темы, как *эквифоничность* и *эквиритмичность* перевода оригиналу. При изучении «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне можно отметить явное преобладание сонорных согласных (скрытый резерв вокальности), которые придают стихотворению певучесть. В первой строфе, где экспонируется образ сосны, много свистящих и шипящих звуков («steht», «schläfert», «Eis», «Schnee» и др.), а во второй, рассказывающей о пальме, часто встречается «г» («fern», «trauert», «brennender» и т. д.). Немногим переводчикам удалось сохранить подобное звуковое соотношение в своей «инструментовке»¹⁸, точное же следование оригиналу есть только у М. Лермонтова во второй версии.

¹⁷ Исключение составляет Ф. Тютчев, в стихотворении которого вторая строка написана четырехстопным хореем. Так поэт делает акцент на имени героя стихотворения.

¹⁸ У А. Фета, М. Михайлова, В. Гиппиуса она присутствует в несколько измененном виде: как преобладание «с» в первой строфе, но у А. Фета «с» проявляется на фоне «р», а у М. Михайлова «с» главенствует на протяжении всего стихотворения; у В. Гиппиуса во второй строфе – доминирование «р» для характеристики состояния пальмы. Подобные изменения в инструментовке связаны с тем, что звук «р» в русском языке имеет активную и яркую смысловую нагрузку, в то время как «г» в разговорном немецком произносится в разных регионах по-разному, но неизменно глубже по месту звукообразования, чем в русском. Также звуковая семантика «г» в немецком связана со сферой личного, интимного выражения чувств. Другими словами, в разговорном языке русское «р» и немецкое «г» (звуки [p] и [ɣ]) – «антиподы», что приводит к определенной замене образов оригинала, но в вокальной фонетике их произношение при пении сближается за счет более яркого и четкого проговаривания немецкого «г». Свистящие согласные преобладают также и в инструментовке

При рассмотрении гласных мы обращали внимание, прежде всего, на ударные звуки, поскольку именно по ним определяется так называемая «вокальность поэтического текста». Т. Мадышева приводит сведения об общей вокальности различных языков. Так, вокальность немецкого языка составляет в среднем 38,3 %, в то время как аналогичный показатель для русской речи – 43 % [7, с. 57].

Вокальность поэтического текста «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне очень высока – около 53 %, в общей окраске стихотворения преобладают «светлые» гласные «i» и «e». Парадоксально, но главное отличие всех русских переводов – это сравнительно низкая вокальность¹⁹. Также интересно, что соотношение гласных звуков в переводе М. Лермонтова вполне соответствует общей инструментовке у Г. Гейне.

Таким образом, именно перевод М. Лермонтова по многим объективным причинам можно считать наиболее удачным. Однако мнения исследователей в вопросе, является ли «На севере диком» М. Лермонтова переводом «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне сильно расходятся. В частности, Л. Щерба утверждает: «лермонтовское стихотворение является хотя и прекрасной, но совершенно самостоятельной пьесой, очень далекой от своего quasi-оригинала» [цит. по: 8, с. 199]. А. Смольников, дискутируя с Л. Щербой, справедливо замечает, что в лермонтовские времена вольные переводы принято было публиковать с пометкой «Из...», и приводит в пример другое стихотворение М. Лермонтова, названное поэтом «Из Гете» (известное как «Горные вершины»), являющееся вольным переводом «Wanderers Nachtlied» И. В. Гете.

Напомним, однако, что существуют две достаточно отличные друг от друга редакции стихотворения «На севере диком» М. Лермонтова. В частности, в комментариях ко второму варианту стихотворения приводится свидетельство П. П. Вяземского о том, что М. Лермонтов написал первый вариант при нём, наскоро («в недоделанных стихах, набросал на клочке бумаги свой перевод» [цит. по: 5, с. 690]). У этой первой версии имеется эпитафия в виде двух первых строк «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне. Вполне естественно, что в первой версии доминирует *первое* впечатление, «музыка» оригинала, из которой проистекает и близость интонационная, ритмическая (сохранен перепад в 3-й строке) и т. д.; эта версия во многом сходна с подстрочным переводом гейневского стихотворения. В то же время, уже в первой версии закладываются предпосылки тех отличий, которые во второй

Ф. Тютчева, но во второй строфе к ним присоединяется сочетание «ним», создающее «губно-носовую» инструментовку.

¹⁹ Вокальность словесного потока составляет около 40 % – в переводе А. Фета; 41,6 % содержит первый вариант М. Лермонтова; 42,1 % – второй вариант М. Лермонтова; 42,6 % – у М. Михайлова.

версии заставляют исследователей говорить о самостоятельности лермонтовского произведения²⁰.

Второе косвенное свидетельство в пользу идеи о значительной самостоятельности стихотворения М. Лермонтова мы находим уже в музыкальных его версиях. В произведениях большинства композиторов нет ссылки на Г. Гейне как автора оригинала. Можно предположить, что композиторы не знали о том, что это стихотворение имеет как минимум свой поэтический прообраз, как максимум – является переводом²¹. Однако, несмотря на данные обстоятельства, современные исследователи все же склонны считать данное произведение М. Лермонтова переводом гейневского стихотворения²². В частности, В. Хазиев пишет, что М. Лермонтов специально сохранил внешние несоответствия (изменение «имен» героев), чтобы подчеркнуть глубинный смысл сочинения Г. Гейне [10, с. 44–46]. Действительно, трудно предположить, что великий русский поэт не замечал подобного «недостатка» своего перевода, более того, думается, что, если бы он захотел найти русский эквивалент немецкого «Fichtenbaum», то непременно сделал бы это. Следовательно, у поэта были на это свои причины, ведь многие переводчики, следуя лишь внешнему соответствию, уклонялись от внутренней сути повествования.

Кроме того, у Г. Гейне ни слова не сказано о чувствах, которые «Fichtenbaum» питает к «Palme». Зато много написано об условиях, в которых они пребывают, причем и голая вершина на севере, и жгучая скала на востоке представляются равно тяжелыми и мучительными для жизни. Так что все так называемые нововведения М. Лермонтова имеют объективные предпосылки в оригинале, и именно своим гениальным переводом поэт их обнаруживает и проявляет.

В анализе различных музыкальных версий «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Г. Гейне и романсов, написанных на переводные тексты, мы стремились рассматривать каждый романс с позиции характера взаимодействия искусств поэзии и музыки на разных уровнях. Также в наши задачи входило

²⁰ Так, более нейтральная географически «далекая восточная земля» в первой версии (соответствующая гейневскому оригиналу) трансформируется по ассоциативному ряду в «пустыню далекую, ... где солнца восход», которую мы видим во второй версии; «жаркая песчаная скала» – в «утес горючий» и т. д. Уже в первой версии есть изменение «имён» героев стихотворения и отход от темы страдания влюбленных в разлуке к теме одиночества как такового (поскольку стирается условность сопоставления мужского и женского начал).

²¹ Подобная ссылка на авторство Г. Гейне не встречается в романсе М. Балакирева, в хорах С. Рахманинова и Н. Римского-Корсакова, но есть в хорах А. Даргомыжского, М. Ипполитова-Иванова, С. Танеева, однако мы не можем утверждать, что она не является более поздней редакторской правкой. На подобные мысли нас наводит высказывание самого М. Балакирева, приводимое в «Летописи жизни и творчества»: «Сейчас окончил 6-й романс на слова опять неизбежного Лермонтова «Сосна» [разрядка наша – А.Х.]» [1, с. 394]; как видим, о Г. Гейне нет ни слова.

²² Однако степень интерпретационности во втором переводе значительно выше.

выявить стороны стихотворного текста, на которые «откликнулось» большинство композиторов. Поскольку анализ стихотворения и его переводов дал нам большой материал для поиска совпадений в передаче образно-эмоционального содержания, именно на эту сторону романсов мы и будем обращать наибольшее внимание, так как русские переводы в значительной мере отклонились от композиционной составляющей оригинала. Принадлежность данной поэтической миниатюры к сфере лирики предполагает потенциальное вариативное²³ многообразие интерпретаций, однако практически, с точки зрения композиторских предпочтений, реализоваться могут несколько «сценариев».

Для камерности вообще и лирики в частности характерно *обобщение* через чувство, уход от показа *конкретного*, будь то последовательный сюжет, иллюстративные черты и т. д., что компенсируется богатством оттенков, соотношением внутренних компонентов, глубиной чувствования. В то же время, данное стихотворение содержит такие семантически ёмкие характеристики, как описание героев через *географические условия* (сопоставление Севера и Востока), перед конкретностью которых многим композиторам сложно устоять. Также нельзя забывать, что повествование идет от третьего лица, а значит, *певец* выступает не в привычной для него роли героя, а в роли *рассказчика*, который не выражает напрямую эмоции персонажей, а только косвенно их комментирует. В такой ситуации огромное значение приобретает партия *фортепиано* (или оркестра), которая, благодаря возможностям многослойной фактуры, может и непосредственно выражать чувства героев, и опосредованно давать картину природы и т. п.

В рамках данной статьи мы остановимся на нескольких пунктах воплощения поэтического первоисточника (оригинального и переводного) в синтетическом камерно-вокальном произведении. Рассмотрим выбор композиторской концепции содержания (философская или лирическая) и пути её претворения; проанализируем музыкальную звукопись Севера и Востока; охарактеризуем роли вокальной и инструментальной партий.

Так, мы можем отметить, что практически во всех романсах присутствуют такие *общие черты*, как двухчастность (согласуется с двумя строфами в стихотворении Г. Гейне и в переводах); ладовый контраст частей и возвращение в основную тональность в середине (конце) второй части (кроме Р. Франца и Т. Кравцова); диапазон партии голоса не превышает полутора октав, в то время как инструментальная партия представлена практически полным диапазоном фортепиано (оркестра); использование речитативности в

²³ Е. Котляревская вводит понятие «вариативный потенциал» относительно музыкального произведения и его исполнительских версий, но, на наш взгляд, употребление его уместно и в случае обращения множества композиторов к одному поэтическому первоисточнику [4].

партии голоса для воплощения первой части произведения (кроме Р. Франца, Э. Грига и Н. Метнера) и более развитые мелодические структуры во второй; активное применение кварто-квинтовых интонаций и т. д.

Можно предположить, что перечисленные сходства являются *инвариантным* воплощением данного поэтического первоисточника. Интересно то, что, независимо от обращения композиторов к оригинальному тексту или к его переводу, эти черты сохраняются. Кроме того, все композиторы (за исключением Р. Франца) трактуют содержание поэтического первоисточника в широком философском смысле, лирическая же линия получает осмысление не в контексте тоски по возлюбленной, а с позиции выявления внутреннего эмоционально-образного ядра – мучительности одиночества.

Интересно, что лаконичность и *недосказанность* гейневского стихотворения позволяют каждому из композиторов представить свою концепцию развития событий. Стремясь уйти от реальности, одни – Ф. Лист в первой версии, Н. Метнер, Т. Кравцов – на последних аккордах произведения приходят к мажору, ассоциирующемуся с лучом света, прорезающим тьму, и надеждой, которая остается у героя. Другие – Н. Римский-Корсаков, М. Балакирев, Э. Григ – используют материал вступления и первой части (своеобразная аrochenность), что можно расценить как принятие суровой действительности, отчего содержание драматизируется еще сильнее. Н. Метнер же написал большую фортепианную постлюдю, служащую иллюстрацией известнейшего высказывания Г. Гейне: «Там, где заканчивается поэзия – начинается музыка»; она глубже погружает слушателя в мир фантазий героя.

При сопоставлении романсов русских и зарубежных композиторов наглядной становится разность менталитетов в восприятии и решении оппозиции «Север – Восток». Так, в романсах западных композиторов (Р. Франца, Ф. Листа, Э. Грига) отсутствует противопоставление «мрачного», «дикого» Севера чарующему и пленительному Востоку, в воспроизведении образов стихотворения упор делается на показе психологического состояния героя, его борьбы с обстоятельствами, а не географического контраста. Чтобы подчеркнуть смену настроений героя, композиторы используют различные контрасты: ладовый (использование ладов народной музыки, противопоставление диатоники и хроматики), темповый, фактурный. Отметим, что и Н. Метнер, опираясь на гейневский оригинал, противопоставляет в двух частях ромansa реальный мир и фантазии героя; собственно, таким же образом поступает и современный композитор Т. Кравцов, обращаясь к лермонтовскому тексту. Напротив, у Н. Римского-Корсакова и М. Балакирева «сон о Востоке» решен в духе русских традиций XIX в. – через тремоло, триоли, хроматизмы, фигурации и т. д. Практически все композиторы чутко подходят к воплощению

поэтического содержания, где действительность уступает место вымышленному миру (сну, миражу, фантазии) лишь на короткое время (начало второй части), в конце же она возвращается. Отсюда – драматизация, а порой и трагичность, камерно-вокальных сочинений. Только Р. Франц все произведение рисует в светлых тонах, поэтому, зная интерпретации других композиторов, нам сложно согласиться с его трактовкой.

Рамки статьи не позволяют нам охарактеризовать особенности каждого романса, здесь представлены только выявленные нами в процессе их анализа общие закономерности в претворении поэтического первоисточника. Отметим, что, несмотря на различные ситуации коммуникации в паре композитор – поэт, известная общность в понимании композиторами поэтического первоисточника не разрушается и при обращении последних к разным вариантам перевода. Трансформация поэтического текста на этапе художественного литературного перевода отражается в музыкальном произведении в деталях, а не в смене концепций. В синтетическом жанре камерно-вокальной музыки при билингвистической коммуникации интерпретационное поле значений разрастается на каждом уровне цепи «поэт – переводчик – композитор – исполнитель». Однако смысловые и образно-эмоциональные константы поэтического первоисточника благодаря художественному межвидовому переводу находят свое выражение и в музыкальном произведении.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балакирев М. А. *Летопись жизни и творчества [Текст] / М. А. Балакирев.* — Л. : Музыка, 1967. — 600 с.
2. Зинькевич Е. С. «Горные вершины» Гёте-Лермонтова в музыкальных переводах [Текст] / Елена Зинькевич // *MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст.* — К. : ТОВ Задруга, 2007. — С. 177—192.
3. Иванов Г. К. *Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.) [Текст] : справочник / Г. К. Иванов.* — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — 438 с.
4. Котляревська О. І. *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.03 / Котляревська Олена Іванівна.* — К., 1996. — 16 с.
5. Лермонтов Ю. М. *Сочинения в двух томах [Текст] ; [вступ. ст. И. Л. Андронникова ; сост. и ком. И. С. Чистовой] / М. Ю. Лермонтов.* — М. : Правда, 1988. — Т. 1. — 720 с.
6. Липецька М. Л. *Особливості інтерпретацій німецької поезії в українській вокальній музиці [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Липецька Марія Любомирівна.* — Львів, 2007. — 17 с.
7. Мадішева Т. П. *Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика) [Текст] : навч. посіб. для студ. вок. факульт. вищ. навч. закл. / Т. П. Мадішева.* — Х. : ШТРИХ, 2002. — 160 с.
8. Смольников А. *Восемь строк Гейне [Текст] / А. Смольников // Литературная учеба.* — М. : Молодая гвардия, 1979. — № 2. — С. 198—205.

9. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) [Текст] : учеб. пособ. для ин-тов и ф-тов иностр. яз. / А. В. Федоров. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Высш. школа, 1983. — 303 с.
10. Хазиев В. С. Герменевтические упражнения над стихотворением Гейне «Ein Fichtenbaum» [Текст] / В. С. Хазиев // Вестник Московского университета. — М. : Изд. МГУ, 2006. — № 6. — С. 42—55. — (Сер. 7 : Философия).
11. Шиллер Ф. Генрих Гейне [Текст] / Ф. Шиллер. — М. : Художественная литература, 1962. — 368 с.

УДК 784.3:78.071.2

Вікторія Гіголаєва

РОМАНСИ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ГЕНДЕРНОЇ ПСИХОЛОГІЇ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Розглядаються можливості гендерної психології в контексті вокального виконавства на прикладі романсів П. І. Чайковського.

Рассматриваются возможности гендерной психологии в контексте вокального исполнительства на примере романсов П. И. Чайковского.

Possibilities of applying gender psychology in a context of vocal interpretation on an example of romances by P. I. Tchaikovsky are considered.

Питання інтерпретації в професійному музичному виконавстві на різних історичних етапах здобували різну вагу. Їхнє концептуально важливе значення сьогодні підштовхує вчених як до вивчення механізмів і закономірностей, які діють у цій складній творчій сфері, так і до дослідження історії розвитку виконавства — не тільки як суми історичних фактів, але і як особливого мистецтва інтерпретації. Без виконавця все музичне мистецтво є у найкращому разі величезною нотною бібліотекою, і це одна з основних властивостей музики; будь-яке виконання, що «оживляє» нотний текст, несе в собі тією чи іншою мірою відбиток особистості виконавця, його «прочитання» і розуміння авторського задуму, і тому все, що пов'язане з виконавством є життєво важливим для музичного мистецтва.

Серед багатьох психологічних закономірностей, якими відзначена діяльність музиканта-виконавця, особливе місце посідають ще мало вивчені особливості *гендерної психології*. Проте саме вони, як досить потужні психологічні поведінково-образні установки, справляють доволі сильний вплив на інтерпретацію, особливо у вокальному виконавстві, де важливу роль відіграють слово, сюжет, конкретні образи, емоції та почуття [9].

Термін «гендер» останнім часом досить часто звучить не тільки у сфері психологічних, але й соціологічних наук, звідки проникає навіть у політичну риторику, що породило до нього упереджене відношення. Найчастіше його

пов'язують із феміністськими течіями у крайніх проявах, що породжує відторгнення й небажання розуміння істинного значення і терміна, і явища, і тих закономірностей, які пов'язані із гендером.

Гендер (від англ. gender – рід) – це сукупність властивостей (соціально-біологічних характеристик), за допомогою яких люди не тільки визначають повову належність індивіда, але й дають змістовне й багатофункціональне визначення понять «чоловік» і «жінка». Інакше кажучи, гендер – це соціально-поведінкові психологічні особливості чоловіка й жінки [1–4]. Не заглиблюючись в історію питання, підкреслимо, що соціально-психологічний фактор поведінки відносно проявів чоловічого і жіночого начал завжди цікавив філософів і мудреців, оскільки гендерний розподіл – найважливіший для людства. Він визначає надзвичайно багато в його історії, як у минулому, так і в сьогоденні. Тому цікаві знахідки гендерної психології дозволяють точніше охарактеризувати специфічні риси людської особистості, її соціально-психологічну самооцінку й оцінку нею оточуючих людей, що впливає на всі прояви людського «я», у тому числі й у мистецтві. І не дивно, адже ця область надзвичайно тісно пов'язана з емоційно-психічними процесами – у тому числі й з гендерними.

Однією з центральних тем музичного мистецтва, зокрема, вокального, є тема кохання між чоловіком і жінкою, їхні почуття та поведінка в ситуаціях, пов'язаних з особистими стосунками, їхнє сприйняття одне одного. Без знань гендерної психології (скорегованих у певних історичних, національних, культурних, соціальних умовах) багато з того, що було закладене автором у свій твір (особливо твір, написаний десятиліття й сторіччя назад), залишиться незрозумілим і «не прочитаним».

Метою статті є виявлення індивідуальних рис виконавської інтерпретації, обумовлених гендерним підходом.

Одна з головних задач вокаліста-інтерпретатора полягає в тому, щоб глибоко знати й розуміти всі психолого-емоційні, образно-сюжетні складові музичного твору. Лише в такому випадку він зможе не тільки достовірно виконувати музику у відповідності з авторським задумом і історичною традицією, але й бути переконливим і логічним у своїх інтерпретаційних версіях, зокрема, тих, які відзначені яскравим новаторством.

Для розгляду особливостей гендерної психології у вокальному виконавстві на певному прикладі звернемося до камерної музики, а саме до жанру романсу. Загальновідомо, що романс – як правило, вокальний твір невеликого розміру, найчастіше ліричного змісту, переважно любовного. Маючи цікаву історію, особливо у вітчизняній музиці, романс і сьогодні залишається універсальним і широко популярним камерно-вокальним жанром.

Романс як вокально-поетичний твір являє собою тристоронню єдність, у якій однаково важливим є слово (текст), музика та «вимова» – виконання.

Наведемо основні жанрові ознаки романсу, урахування яких має важливе значення й для характеристики вокальної інтерпретації крізь призму гендерної специфіки:

- зміст романсу звичайно не виходить за межі ліричного роду (текст, як правило, присвячений психологічним переживанням героя, найчастіше любовному);

- романс характеризується єдністю ліричного стану;

- характер спілкування з адресатом – діалогічний;

- мається на увазі наявність двох суб'єктів, що породжує одну з найважливіших якостей романсу – його інтимність, камерність.

Одним з неперевершених майстрів романсу є геніальний російський композитор П. І. Чайковський. Його романсова лірика завжди приваблювала слухачів і виконавців своєю неповторною мелодійністю. Напевно, це не випадково: незважаючи на «простоту» музичної мови романсів П. І. Чайковського, глибина авторського висловлювання припускає велике розмаїття варіантів інтерпретації. Тому їхнє виконання є завданням великої складності навіть для співаків високого професійного рівня.

Існує думка, що П. Чайковський був недостатньо розбірливим щодо поетичних текстів і не ставив метою передавати в музиці всі деталі поетичної мови. Але його романси та багаторічна історія їх виконання доводять зовсім інше. Потрібно, насамперед, відзначити особливий інтерес композитора до сучасних поетів – головним чином це були поети, які у своїй творчості зверталися до музики. У листах П. Чайковського ми неодноразово зустрічаємо думку про близькість між поезією й музикою. Композитор особливо підкреслював емоційно-музичну сторону поезії, що виходила за межі точних понять. Це частково пояснювало ту обставину, що Чайковський дуже цінував творчість О. Пушкіна й використовував її як матеріал для написання своїх опер, а в романсовій ліриці приділяв увагу віршам таких поетів, як О. Фет і О. Толстой. Саме ці два поети зіграли основну роль у створенні його кращих романсів.

Романсова лірика композитора – центральне джерело романсово-пісенної культури наступного, ХХ ст. Саме вона з'єднала всі традиції академічного класичного російського романсу, починаючи із творчості М. Глінки та О. Даргомижського, і закінчуючи «балакїрівцями». У всіх жанрах своєї творчості, в тому числі і в романсі, П. І. Чайковський як драматург підняв значення ліричної теми до рівня світових симфонічних образів, інтимна лірика зазвучала яскравою логічною думкою, глибока ідея стала поетичним почуттям.

Романси композитор писав протягом всього життя, тому ранні й пізні вокальні твори дуже різні. Рання лірика – більш граційна, гнучка, світла, а пізня – дуже глибока, сповнена трагізму. Яскравим прикладом пізньої романсової лірики є ор. 73, а ранньої – такі романси, як «Благословляю вас, леса», «Мой гений, мой ангел, мой друг».

Романси П. І. Чайковського – це об'єднання класичної стрункості й строгості плинності музичної думки, почуття з імпровізаційністю, емоційною волею й безпосередністю. Велика роль у романсах П. І. Чайковського надається виконавцю-піаністу, партія якого стає не «фоновим» акомпанементом, а виконує важливу образну функцію в музичній драматургії. У такий спосіб виникає складний для виконання й у той же час простий для сприйняття інтонаційний (вокально-інструментальний) комплекс, багатий паралельними планами, емоціями й враженнями. Акомпанемент кожного романсу також має свої «звучно-тембри»: «фортепіанні» (романс «Примирение»), «духові» (романс «Кабы знала я»), «струнні» («Ночь»), «ударні» («Песня цыганки»). Це свідчить саме про «симфонічне», точніше – про «психолого-симфонічне» мислення композитора [5–8].

Щодо виконавських інтерпретацій романсів, то тут П. І. Чайковський не був дуже категоричним: головним для нього було поєднання природного звучання твору із задуманим авторським змістом. Тому повну свободу інтерпретаторові-виконавцеві часто надавав сам композитор, про що свідчать спогади А. В. Панаєвої-Карцової [8].

Цікавим і важливим є той факт, що велика кількість романсів П. І. Чайковського широко виконуються як співаками, так і співачками. На жаль, в науковій літературі немає детальної розробки цього питання, проте цей виконавський факт не можна залишати без уваги. Романсова лірика П. І. Чайковського дозволяє на основі осмислення закономірностей гендерної психології проаналізувати психологічні стани чоловіка й жінки (як героїв романсу, відімені яких говорить автор, так і виконавців) у запропонованих композитором ситуаціях. В такому аналізі ми можемо спиратися на систему гендерної символіки *маскулінності* та *фемінності* (відповідно чоловічих та жіночих поведінково-психологічних стереотипів). Культурно-історична зумовленість таких стереотипів вимагає від нас розуміння і перебирання на себе у всіх сферах діяльності певних гендерних ролей та відчуття адекватності або порушення гендерної ідентичності.

Зауважимо, що психологічна маскулінність безпосередньо пов'язана з індивідуалізацією особистості, тобто розвитком її від середовищної залежності до автономності, від комфортності до вільного самовизначення. Тому саме індивідуалізація відображає психологічну реальність розвитку

людського духу як домінанти чоловічого зародку життя, і саме в цьому полягає важливість індивідуалізації у формуванні чоловіка.

Психологічна фемінність пов'язана з децентрацією особистості, тобто зміщенням мотиваційно-ціннісної домінанти з егоцентричних і групоцентричних прагнень на універсально-милосердні та альтруїстичні. Отже, фемінність – це психологічна характеристика людини, що пов'язана із жіночою статтю, або характерні форми поведінки, яких очікують від жінки в даному суспільстві, або соціальний вираз того, що розглядається з позиції, внутрішньо притаманній жінці.

Гендерний підхід дає можливість охарактеризувати виконання романсів П. І. Чайковського з позиції їхньої «гендерної біфункціональності», що викликала до життя чоловічі та жіночі інтерпретації одного твору – однаково високохудожні, проте різні за типовими особливостями психічних станів чоловіка та жінки. Прикладом такої характеристики слугує романс «Снова, как прежде, один» на слова Д. М. Ратгауза, а-moll, op. 73.

Романс починається вступом на 3/4, в якому переважає пульсуючий ритм, що символізує ліричне хвилювання. Із початком вокальної мелодії розмір змінюється на 9/8, але це, по суті, є перетворенням розміру 3/4 у тріольному викладі вокальної партії, у той час як акомпанемент є ритмічно нестійким. Супровід збагачується введенням тоном $IV_{3/4}$ – одного з улюблених співзвуч П. І. Чайковського. D_7 – інтонація стогону наприкінці першого речення – розв'язується у IV_7 . У другому реченні перші дві фрази повторюються, а розвиток починається з відхилення у тональність IV ступіню, але в басу залишається тон *ля*, який створює органічний пункт, і це тільки підсилює напругу. Саме в цей час хвилювання героя зростає, відбиваючись у вокальній партії. В цьому протистоянні посилюється трагізм ситуації, у якій людина або наважується жити з надією на краще, або упокорюється життям на самоті.

Трагедійність підкреслюється статичністю вокальної партії в сполученні з рівномірним ритмом у темпі *andante mosso*, яка є своєрідною відправною точкою, що дозволяє виконавцеві трактувати образ або як занурення в одноафектний стан (який, до речі, теж може бути різним), або як певний рівень схвилюваності й безпосередності. Концентрація мелодії, її обертання навколо двох-трьох звуків створює ефект скутості (і, навіть, відчуття майже фізичної скутості), пустоти або, навпаки, напруженості емоції. Подальший розвиток відбувається за тим же принципом: окремі фрази, невеликі за діапазоном й ритмічно одноманітні, хвилеподібно рухаються нагору; оскільки темп і комплекс виразних засобів не змінені, то виникає певна напруга, очікування якихось змін. Знов-таки для виконавця надзвичайно важливим є розуміння тих прийомів, які використовує і композитор.

Романс «Снова, как прежде один» дуже яскраво співають і чоловіки, і жінки. Прослухавши його у виконанні С. Лемешева, Б. Гмирі, Г. Нелеппа, А. Солов'яненка, Д. Хворостовського, Ф. Шаляпіна, О. Образцової, Т. Синявської, О. Бородіної, Н. Обухової, М. Максакової, І. Архипової, можна легко класифікувати їхні інтерпретації на дві групи – умовно «чоловічу» і «жіночу».

На наш погляд, **чоловіча** інтерпретація, як правило, звучить дуже трагічно, з глибоким смутком, співаки в більшій мірі використовують «темний» відтінок звуку без сильних динамічних сплесків. Романс звучить дуже рівно, на перший погляд, виконання може навіть здатися монотонним. Прикладом є виконання Д. Хворостовського, який співає романс дуже рівним, густим тембром, не роблячи сильних кульмінацій; створюється таке враження, що герой романсу наперед знає свою долю й уже повністю змирився з нею, без надії на краще. Те ж саме можна сказати про інтерпретацію романсу Ф. Шаляпіним, де безвихідність «перемагас» героя. Співак теж використовує темний і насичений звук й дуже стримано виконує весь романс. Зі схожим емоційним настроєм інтерпретують цей твір С. Лемешев, Б. Гмиря, Г. Нелепп, А. Солов'яненко.

Що стосується **жіночої** інтерпретації, то це зовсім інше трактування твору: у виконанні можливі сильні емоційні сплески. Особливо яскраво романс звучить у О. Образцової. У її виконанні багато емоційних змін стану героя, що, не дивлячись ні на що, залишається з надією в серці до кінця. Співачка виконує цей романс різною тембровою краскою: спочатку світлою, немов прозорою, котру в потрібний момент міняє на дуже густу й темну; потужна кульмінація, що звучить не менш сильно й повнозвучно, ніж у чоловіків, змінюється різким спадом. Дуже цікава інтерпретація І. Архипової, яка трактує душевну трагедію героя дуже делікатно, й теж з великою надією на краще. Весь романс вона співає світлим прозорим тембром, а кульмінацію виконує стримано на *pianissimo*, що звучить не менш переконливо, ніж найсильніші кульмінації – тому, що про важкі й страшні речі можна сказати й тихо, а не кричати, і це справить, можливо, ще більше враження. Не менш художньо переконливо цей романс звучить у таких співачок, як Т. Синявська, О. Бородіна, Н. Обухова, М. Максакова.

Висновки. Характерно, що, хоча розглянуті чоловічі й жіночі інтерпретації дуже індивідуальні, вони мають між собою деяку загальну психологічну спрямованість. У чоловіків, як правило, у всьому творі виконавець передає стан «занурення у себе», навіть якоїсь приреченості. Навпаки, для жіночої інтерпретації характерна спрямованість образної сфери в іншу площину – це вихід на рівень емоційної напруги й подолання трагедії. Хвилювання, яке відчувають герої твору, а разом з ним – виконавець і слухач,

передається в жіночих інтерпретаціях немов у реальному часі. У чоловіків же емоційна передача така, що стан героя більше нагадує, схоже, не саме хвилювання, а болісний спогад про нього. Із чим це пов'язано?

Відомо, що чоловік і жінка сприймають ту ж саму ситуацію по-різному. Чоловіки – більш стримані, але менш стійкі, а жінка, як правило, сприймає ситуацію емоційно, але може «вистояти», не зневіряючись у краще. Традиційно вирішуючи проблеми властиво емоційним способом (не маючи часом внутрішнього й зовнішнього «дозволу» вирішити її дією), жінка виявляється більш стійкою в проблемних психологічних ситуаціях; чоловік, на відміну від жінки, має схильність до внутрішньої драматизації, частіше піддається депресії, через що раніше втрачає надію.

У музичному, нотному тексті композитор заклав всі можливості для різних інтерпретацій. Виконавська практика виявляє певні інтерпретаційні закономірності, у тому числі принципи, які пов'язані з її гендерною специфікою. Це не дивно; більше дивує той факт, що цьому питанню в музичній науці приділялося так мало уваги раніше. Спираючись на інтерпретаційно-виконавський аналіз романсів П. І. Чайковського, зокрема, романсу «Снова, как прежде, один», а також на наукові джерела в галузі спеціальних психологічних досліджень, можна простежити таку загальну тенденцію: співакам-чоловікам у виконанні більше властива емоційна стриманість, раціональність, нюансова скупість і заглиблення у себе, жінкам, навпроти – широта й багатство емоційної амплітуди, розмаїтість динамічних відтінків.

Особливості виконавської інтерпретації в ракурсі її гендерної специфіки розглянуті на основі аналізу тільки одного твору одного камерного жанру, але й він демонструє, скільки можна простежити цікавого й важливого на інших прикладах з інших жанрових груп вокальної та вокально-сценічної музики. І така характеристика, безумовно, виявляє свою актуальність, складність і багату наукову та практичну перспективу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бендас Т. В. Гендерная психология [Текст] : учеб. пособие / Т. В. Бендас. — СПб. : Питер, 2006. — 43 с. : ил. — (Серия «Учебное пособие»).
2. Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения [Текст] / Ш. Берн — СПб. : Прайм—ЕВРОЗНАК, 2007. — 318 [2] с.
3. Гендерний розвиток у суспільстві [Текст] : (конспекти лекцій). — Вид. 2-е. — К. : Фоліант, 2005. — 351 с.
4. Горноста́й М. Основи теорії гендеру [Текст] : навч. посібник / М. Горноста́й. — К. : К. І. С., 2004. — 356 с.
5. Орлова Е. П. И. Чайковский [Текст] / Е. Орлова. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.
6. Орлова Е. П. И. Чайковский [Текст] / Е. Орлова // Очерки о русских композиторах XIX — начала XX века. — М. : Музыка, 1982. — С. 106—131.

7. Орлова Е. П. И. Чайковский [Текст] / Е. Орлова // Русские музыкальные мастера : учеб. пособие для муз. уч-щ. — Изд. 4-е. — Л. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 178—226.
8. Орлова Е. Романсы Чайковского [Текст] / Е. Орлова. — М. : Музгиз, 1948. — 164 с.
9. Цурканенко І. В. Гендерний аспект музичної інтерпретації [Текст] / І. В. Цурканенко // Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (Питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації) : матеріали всеукраїнської наук.-практ. конф. / Харк. уч-ще культури — Х., 2007. — С. 78—81.

УДК 78.071.:787.1:78.071.1(477)

Алла Мельник

ЖАНР ИНТЕРМЕЦЦО В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ СКРИПАЧА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

В статті розглядаються інтонаційно-драматургічні, композиційні та жанрові особливості інтермецо для скрипки українських композиторів.

В статье рассматриваются интонационно-драматургические, композиционные и жанровые особенности интермеццо для скрипки украинских композиторов.

The article analyses intonational, dramaturgic, compositional and genre characteristics of intermezzos for the violin by Ukrainian composers.

В последние десятилетия среди скрипачей-исполнителей наблюдается определенное снижение интереса к жанру миниатюры. К малым формам и в концертной, и в учебно-педагогической практике исполнитель обращается довольно редко. Если на начальной стадии обучения пьесы часто используются как наиболее удобный учебный материал, то в средних и высших учебных заведениях Украины миниатюры включаются в работу куда реже (исключением являются этюды как технический материал, который изучается постоянно). Основу учебного репертуара составляют концерты, сонаты, вариации, фантазии и другие произведения крупной формы.¹

Выскажем сожаление по этому поводу, поскольку пьесу зачастую исполнить гораздо сложнее, чем крупное полотно. Не так просто суметь осмыслить и озвучить каждую интонацию, которая в миниатюре — «на виду», исполнить ее нужным тембром, наполнить эмоцией. Миниатюра не дает времени на «раскачку», с первых же тактов надо уметь погрузиться в определённое композитором состояние. Таким образом, малая форма воспитывает у исполнителя вкус, артистизм, чувство меры, избирательность и

¹ В классах камерного ансамбля и квартета репертуар также состоит из произведений крупной формы. Учебная программа составлена таким образом, что пьесы изучаются фрагментарно, как малозначительный материал.

аккуратность в игре (ведь любая небрежность и шероховатость сразу же будут заметны), чувство музыкального времени, умение концентрировать внимание.

Объектом исследования в настоящей статье является инструментальная миниатюра украинских авторов. **Предметом** – проявление жанровых черт в такой её разновидности, как «интермеццо». **Материалом** анализа – интермеццо Л. Ревуцкого, Г. Жуковского, В. Гомоляки, С. Колобкова, Е. Гнатовской, О. Кивы и В. Шукайло.

Поэтике инструментальной миниатюры посвящено достаточно много научных исследований. Среди них следует выделить работы Е. Назайкинского [4], Н. Рябухи [5] К. Зенкина [2]. Безусловно, исследовательский интерес к малым жанрам определяется популярностью их в композиторском творчестве. «Миниатюра – это своеобразный отклик композитора на события повседневной жизни, можно даже сказать – “дневниковые записи” текущих событий, “барометр” повседневных настроений людей своего времени» [3, с. 105].

Жанровые наименования миниатюры разнообразны: прелюдия, экспромт, ноктюрн, интермеццо, бурлеска, каприз, каприччио, элегия и т. п. За этими названиями кроются отличия скорее частного, нежели концептуального характера (средства выразительности, образное наполнение пьес). Так, для прелюдий и каприччио более характерно импровизационное развертывание фактуры, часто без выделения ярких мелодических линий. Яркой мелодичностью отличаются элегии, «песни без слов», ноктюрны и т. п. Некоторые миниатюры выражают определенный тип переживания (элегия, юмореска). Огромное влияние на миниатюру в целом оказали бытовой романс и танец. Что же касается концертной миниатюры и ее задачи показать исполнительское мастерство музыканта, то она решается по-разному. Чаще всего, демонстрация виртуозной техники осуществляется в пьесах импровизационного характера.

Таким образом, миниатюры можно условно разделить на три типа: 1) лирика песенного типа, открытая, эмоциональная; 2) лирика философская, интроспективная, с опорой на декламационность, речевую интонацию; 3) лирика, но с опорой на моторность, определенный тип движения.

При обращении к жанру интермеццо следует отталкиваться от установки, что миниатюра, к какому бы историческому периоду она не относилась, способна раскрыть целый мир, проявить «большое в малом» (Е. Назайкинский). Так, в музыкальной миниатюре становится самоцелью изложение мысли, а не её развитие.

Следует отметить, что среди множества жанровых видов романтической миниатюры не так уж много интермеццо. Этимология слова восходит к итальянским и латинским корням, обозначающим «промежуточный», «серединный» [1, с. 214]. Однако данные значения оправдывают себя лишь в

том случае, если интермеццо – часть более крупной формы: оперы или циклического инструментального произведения, где они действительно представляют собой разделы, выполняющие промежуточные функции².

В ином смысле термин «интермеццо» применяется по отношению к вставным номерам в итальянской «серьезной» опере конца XVII – начала XVIII вв., когда так называли небольшое представление развлекательного характера с персонажами народного типа, чьи похождения сильно отличались от «высоких» чувств героев оперы. Эти «интермеццо», исполнявшиеся между актами оперы, пользовались большим успехом у публики и исполнялись отдельно («Служанка-госпожа» Дж. Перголези), послужив, таким образом, основой жанра комической оперы.

Интермеццо как самостоятельный жанр инструментальной музыки впервые появляется у Р. Шумана (фортепианные «Интермеццо» ор. 4, 5). Затем пьесы с таким жанровым названием стали писать и другие авторы, среди которых – И. Брамс (циклы «Интермеццо» ор. 76, 117), К. Лядов, М. Рeger. Их миниатюры обладают полным набором композиционных и драматургических черт, свойственных произведениям малой формы. Жанровый тип «интермеццо», сформированный в творчестве Р. Шумана и И. Брамса, предполагает также наличие лирического героя, и, как следствие – субъективность высказывания и повествовательность тона.

В украинской музыке скрипичные интермеццо появляются только в XX в. Это сочинения Л. Ревуцкого (1926), Г. Жуковского (50—60-е гг.), В. Гомоляки (1970), С. Колобкова (1973), Е. Гнатовской (2003), О. Кивы (1975), Л. Шукайло (2002). В целом, в них сохраняются традиции жанра, сформированные в романтическую эпоху, что, прежде всего, отражается на семантике, которая влечет за собой тип интонирования, выбор артикуляционного комплекса, синтаксических особенностей и т. п. Характер интерпретации этой музыки, безусловно, должен быть связан и с индивидуальными стилистическими установками каждого из композиторов.

Интермеццо Л. Ревуцкого (ор. 10) – типичный пример камерного скрипичного произведения. Пьеса написана в Соль-мажоре, в простой 3-частной форме с кодой. Тема представляет собой простой период повторного строения. В мелодии ощущается яркая национальная окраска. Нарочито упрощенный рисунок темы (преобладают терцовые, секстовые интонации, поступенные ходы) обогащается пряными гармоническими созвучиями, аккордами с

² «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Лулу» Берга, фортепианный квинтет И. Брамса g-moll, концерт для фортепиано с оркестром, скерцо из сонаты для фортепиано соч. II Р. Шумана, интермеццо из симфонической картины «Карелия» Я. Сибелиуса и др. В опере интермедии исполняются между разделами произведения обычно для того, чтобы обозначить разрыв во времени действия предшествующей и последующей сцены, либо заполнить паузу, необходимую для перемены декораций («Сельская честь» П. Маскани).

повышенными и пониженными тонами, создающими неповторимый колорит этой музыки. Четко выраженная гомофонно-гармоническая фактура усложняется проведением подголосочных линий в партии сопровождения.

Таким образом, в сочинении Л. Ревуцкого находим типичный случай проявления жанровых особенностей интермеццо. Налицо лирический тон высказывания, яркость и узнаваемость тематического материала, простота формы. В этой пьесе нет особых технических трудностей, Мелодика имеет ярко выраженные народно-песенные корни, а ремарка композитора *Tempo di minuetto* подчеркивает в ней черты танцевальности. Трактовка партии скрипки полностью вписывается в её амплуа сольного, «поющего» инструмента, символизирующего образ «лирического героя».

Интермеццо Г. Жуковского демонстрирует несколько иной подход к данному жанру. Оно входит в цикл из четырех пьес (Бурлеска – Интермеццо – Вальс-ноктюрн и Вальс-фантазия). Однако при, казалось бы, ясно выраженной здесь функции интермеццо как «вставного номера», черты музыкального высказывания в этой миниатюре говорят о глубине композиторского замысла и значительности вкладываемого автором в музыку содержания, перерастающего рамки простой «интермедийности». Пьеса написана в 3-х частной форме с серединой развивающего типа и чертами монотематического развития.

Стилистика изложения и интонационные корни основной темы отсылают нас к русской народной песенности (чередование широких интервальных ходов и поступенного движения в мелодии, натуральный минор как господствующий лад, арпеджированные аккорды в аккомпанементе, напоминающие «переборы» гуслей). Характерно, что партии скрипки и фортепиано автор рассматривает в данном произведении как единый организм. Всё музыкально-драматургическое развитие в этой пьесе основано на проведении темы или её фрагментов поочерёдно у каждого из инструментов. Подвижный тональный план и ярко выраженная диалогичность высказывания способствуют драматизации образа. Напряжённый диалог участников ансамбля позволяет определить тип данного Интермеццо как лирико-драматический. В пользу такого определения говорит и динамический план миниатюры: композитор постоянно меняет темповые обозначения, чередуя *poco con moto*, *piu mosso*, *agitato*, *poco meno mosso*, *pochissimo piu mosso*, обозначая тончайшие градации общего драматически-взволнованного настроения.

Интермеццо В. Гомоляки относится к семантическому типу танцевально-моторных пьес. Установка на вальсовость заявляет о себе в самом начале пьесы и сохраняется до конца, проявляясь в мелосе и фактуре аккомпанемента.

Интермеццо С. Колобкова (ор. 11) представляют собой мини-цикл из двух миниатюр. Первая миниатюра – речитативно-декламационного

характера – является весьма интересным образцом жанра интермеццо. В ней соединены и переплавлены различные стилистические черты. Среди наиболее важных из них следует назвать полифонизацию фактуры и построение основного тематизма на барочных риторических фигурах. Вследствие этого возникают параллели с музыкой И. С. Баха и Д. Шостаковича, частично – И. Брамса, в особенности, с поздними Интермеццо оп. 117. Следует отметить также темповый контраст – от *Allegro ma non troppo* до *Lento*. Наличие двух контрастных тем позволяет говорить о присутствии сонатной логики. Нельзя не заметить и контура концентрической формы, осью симметрии в которой является эпизод *Lento*, с последующим проведением основных тем в обратном порядке. Такое усложнение композиции и драматургии интермеццо свидетельствует о расширении границ этого жанра во второй половине XX в.

Концептуальность Интермеццо оп. 11 С. Колобкова обнаруживается при рассмотрении цикла как целого. Первое интермеццо представляет собой сложную форму со сквозным тематическим развитием; в сочетании с усложненной гармонической логикой – некий аналог сонатного *Allegro* с его конфликтной драматургией. Во второй миниатюре можно усмотреть аналогию с лирической частью сонатно-симфонического цикла, она более скромна по содержанию, проста по форме, в ней подчёркивается камерность звучания. Несмотря на то, что композитор и здесь использует полифоническую технику письма, функционально-гармоническая логика в этом Интермеццо выражена гораздо яснее. Форма этой миниатюры носит черты трехчастности.

Таким образом, Интермеццо С. Колобкова оп. 11 представляют собой пример цикла со сложными внутренними связями, затрагивающими тематические, гармонические и драматургические линии развития. Огромную роль играют полифонические приёмы.

Объединены в цикл и два **Интермеццо О. Кивы**. Между ними существуют скрытые тематические связи: в обоих пьесах присутствуют характерные секундовые интонации в различных вариантах. В данном цикле автор также синтезирует различные жанрово-стилистические признаки. Так, в Интермеццо № 1 на гранях разделов появляются яркие экспрессивные и виртуозные сольные каденционные обороты³, которые придают миниатюре концертные черты. Форма интермеццо – концентрическая ($ABCB_1A_1$). Усложнению формы способствуют вариационность, на которой основано развитие второй темы (*B*), разработочный характер изложения, свойственный теме *A*. Подобные приемы развития характерны в целом для музыкального языка композитора, вобравшего в себя черты классического концертно-виртуозного инструментализма.

³ Возможно, композитор апеллирует к традициям сольных инструментальных концертов эпохи барокко или классицизма с их задачей показать виртуозные возможности солиста.

Раздел **В** интермеццо № 2 имеет характерный ритмический рисунок: синкопированные перебивки в партии скрипки. Фортепиано выполняет функцию гармонического фона (сопоставление тональностей Des-as-Es, затем C-dur, f-moll). В фактурном плане невозможно обособить партии фортепиано и скрипки. Они действуют в нераздельном единстве.

В разделе **С** получает дальнейшее развитие тематическая идея, связанная с синкопированным ритмом из раздела **В**. Перенесённый в басовый голос, этот ритм приобретает угрожающее звучание. Более напряжёнными в этом эпизоде становятся и секундовые интонации, ранее звучавшие в разделе **А**.

В репризе в контур основной темы (**А**₁) включаются ритмические перебивки из темы **В** (синкопированные аккорды в партии фортепиано). Уже упоминавшиеся выше секундовые интонации, появляются снова, но уже в ускоренном движении. Имеет место синтез тематического материала обоих разделов.

Таким образом, в цикле Интермеццо О. Кивы можем отметить некоторые черты, новые по сравнению с предыдущими примерами этого жанра в украинской музыке: наличие лейтинтонации секунды, симбиоз черт миниатюры и крупных концертных жанров (включение виртуозных сольных каденций в Интермеццо № 1). С точки зрения исполнения эти Интермеццо обладают достаточной сложностью и позволяют исполнителю продемонстрировать всё своё профессиональное мастерство (от кантилены до виртуозных пассажей).

Интермеццо Е. Гнатовской возвращает скрипке роль носителя мелодического начала. Форма Интермеццо выходит за рамки сложной 3-х частной; в ней присутствуют черты сонатности и рондальности.

Раздел **А** начинается яркой мелодией декламационного склада у скрипки. Фактура сопровождения состоит из последовательностей функционально неопределённых кластерных созвучий, равномерное движение которых прерывается паузами. Более взволнованный по эмоциональному строю тематизм раздела **В** (*poco più mosso*) подводит к кульминационному проведению темы раздела **А** (реприза первого раздела). Вершину кульминации составляют две декламационные фразы скрипки, разделенные двутактовыми аккордовыми последованиями у фортепиано.

В разделе **С** (*poco sostenuto*) одновременно звучат две достаточно обособленные мелодические линии: в партии фортепиано – с напряжёнными секундовыми интонациями и уменьшенными интервалами; в партии скрипки – с лёгкими пассажами шестнадцатыми, основанными на широких интервалах и хроматических интонационных ходах. Трёхкратное проведение темы в момент кульминации приводит к репризе темы **А** (эпизод *dolce*). Её, в свою очередь, сменяет вариант темы **В**, приобретающий в данном эпизоде черты разрабо-

точности. Напряженное тематическое развитие скрипичной партии подводит к развернутому разделу с ремаркой *Agitato*, основанному на тематизме раздела *B*, и далее – к яркой кульминации всего Интермеццо. На вершине этой кульминации (*ff*, плотная фактура, кластерный арпеджированный «зависающий» аккорд в партии фортепиано) начинается реприза.

Заключительный эпизод (т. 94) построен на теме среднего раздела (*C*). Этой темой и заканчивается произведение, подчеркивая её значительность в драматургии миниатюры. С появлением этой темы форма Интермеццо модулирует: главенствующей оказывается не 3-х частность, а 2-х частность. Вся вторая половина произведения, по сути, развивает интонационные идеи первой.

Итак, Интермеццо Е. Гнатовской воплощает подход к данному жанру, соответствующий идейным установкам современной музыки. Оставаясь миниатюрой, произведение насыщается активным тематическим развитием, что, безусловно, трансформирует его, придаёт ему концептуальную масштабность и значительность.

Интермеццо Л. Шукайло демонстрирует ярко выраженную лирико-драматическую линию. Песенно-декламационный тематизм, свойственный стилю композитора, построен в этой миниатюре на смене интервальных ходов (ч. 4, м. 7, б. 7), которые сменяют напряженные каскады секунд.

Следует отметить равноправие скрипичной и фортепианной партий, полифоничность фортепианной фактуры.

Интермеццо написано в простой 3-частной форме, усложненной сквозным развитием и чертами монотематизма. Тональный план также ясен (*d-moll – c-moll – d-moll*), однако современный гармонический стиль проявляется в расширении тонально-гармонических связей, введении альтерированных тонов, переченьи, смелых модуляционных сдвигах (заклучительный выход в *cis-moll*).

Выводы. Перечислим жанровые признаки, характерные для скрипичных интермеццо, написанных украинскими композиторами XX ст.:

- *репрезентативность*: показ (изложение) мысли-образа превалирует над её развитием;
- *индивидуализация* музыкального образа (за счет ярких тематических формул);
- преобладание малых форм (период, простая 3-х частная, реже – рондо, сложная 3-х частная);
- камерный тип мышления (укрупнение каждой интонации, детализация музыкально-тематического процесса);
- одноаффектность, и, как следствие, монодраматургия.

В скрипичных интермеццо украинских композиторов сохранились установки на *лирический тип мирозерцания*, идущий от романтической традиции, в недрах которой интермеццо сформировалось как самостоятельный жанр. В то же время, представленные образцы свидетельствуют и о том, что их авторы не обошли своим вниманием музыкальные инновации XX в. с его напряжёнными духовными исканиями и новым художественным содержанием в искусстве.

Исходя из приведённого выше анализа интермеццо украинских композиторов, можно выделить два основных подхода к данному жанру. Так, например, Л. Ревуцкий воплотил архетип интермеццо как *интермедийного* жанра. Ему свойственно преобладание экспозиционности над развитием, отсутствие сложных драматургических процессов. Эту традицию продолжили Г. Жуковский (лирическое песенно-декламационное начало) и В. Гомоляка (интермеццо как миниатюра на танцевальной основе). Интермеццо этого типа не отличаются слишком сложной смысловой нагрузкой, сохраняя свою изначальную функцию промежуточного звена, своеобразного *отдохновения*. Для таких интермеццо характерна камерность высказывания, простота и ясность структуры.

Иная жанровая модель интермеццо присутствует в интермеццо С. Колобкова, Е. Гнатовской, Л. Шукайло, О. Кивы. Эти миниатюры насыщены сквозным развитием, в связи с чем исходный тематизм может претерпевать различного рода изменения. Особенной сложностью отличаются интермеццо С. Колобкова, в которых слышны отголоски различных исторических эпох (в частности, барокко) и О. Кивы (барочный и классический концертный инструментализм). Такие интермеццо несут в себе признаки жанровой модуляции, и, таким образом, являются отражением процессов жанрового синтеза, свойственных музыкальной культуре второй половины XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Интермеццо [Текст] // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 214.*
2. *Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена [Текст]: [монография] / К. Зенкин. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. — 151 с.*
3. *Кадыцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя [Текст]: учеб. пособие для вузов / Л. Кадыцын. — М.: Высш. шк., 1990. — 303 с.*
4. *Назайкинский Е. Поэтика романтической миниатюры [Электронный ресурс] / Е. Назайкинский. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Classical_music.html*
5. *Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX століть [Текст]: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Н. Рябуха. — Харків, 2004. — 20 с.*

ЖАНРОВЫЙ ИНВАРИАНТ АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ МАНГЕЙМСКОЙ ШКОЛЫ

Пропонований інтерпретаційний підхід до альтового концерту в контексті творчості сімейства Стаміців (Яна, Карла і Антоніна), де було не лише сформовано його жанровий інваріант, але й розвинуто його стилеві інтерпретації.

Предложен интерпретационный подход к альтовому концерту в контексте творчества семейства Стамицев (Яна, Карла и Антонина), в котором был не только сформирован его жанровый инвариант, но и представлены его стиливые интерпретации.

An interpretational approach to the genre of an alto concert in the creative work of the Stamitz family (Yan, Karl and Antonin) has been proposed. By this approach a genre invariant was not only formed but its stylistic interpretations were also presented.

Исторические пути развития концертного жанра приводят нас к необходимости оценки такого выдающегося явления в области струнно-смычкового исполнительства, как творчество Яна Стамица (1717—1757), Карла Стамица (1745—1801) и Антонина Стамица (1754—1809). Ряд исследователей исторического музыкознания дали целостную характеристику Мангеймской школы, относя этот феномен к эпохе предклассицизма. Если исследование процессов зарождения и кристаллизации сонатной формы на примере эволюции жанра *симфонии* в творчестве композиторов Мангеймской школы осуществлялось в русле *исторического* и *теоретического* музыковедения, то проблемы, связанные с жанром *концерта* для солиста (нескольких солистов) с оркестром, остаются прерогативой *исполнительского* музыковедения.

Актуальность темы. Исследовательский интерес к традициям интерпретации альтового концерта — от периода зарождения этого жанра до современной формы его бытования — обусловлен активизацией научного осмысления инструментального исполнительства в последней трети XX ст.

Цель статьи — выявить жанровый инвариант альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы в контексте предклассической эпохи западноевропейского инструментального искусства.

Разграничим смысловой объем терминов, принадлежащих теории концертного жанра. Родовым понятием является жанровое имя — «концерт». Концерт является не только жанром, но и, по определению Н. Ахмедходжаевой, публичной формой исполнения и восприятия музыки [3, с. 1]. Жанровая модель концерта подразумевает определенный *тип* музыкальной семантики и коммуникации. Отсюда необходимость рассмотрения двух системообразующих понятий — «концертность» и «концертирование» в контексте *альтового исполнительского искусства*.

Концертный принцип мышления следует рассматривать как систему стилиобразующих факторов, благодаря которым можно сформировать инвариантную модель альтового концерта. Очевидна неразрывная связь двух сторон творчества мангеймских мастеров (и, соответственно, стоящих за ним понятий) – «концертности» и «концертирования».

Первая из них – это *концертность*. Основу принципа концертности составляют:

- структурный архетип, зависящий от исторического генезиса и понимающий наличие имманентного фундаментального закона формотворчества¹;
- сонатная форма как основа моделирования организации художественного целого – драматургии *концертного* типа;
- диалогизм как коммуникативный способ общения.

Понятие «*концертирование*» – это род деятельности музыканта-исполнителя, который необходимо связывать с собственно музицированием (актом воссоздания результата композиторского творчества). Содержание термина «*концертирование*» и его *отличия* как специфического способа музицирования от других коммуникативных моделей общения заключаются в его целиком исполнительской природе, обусловленной *личностью* конкретного субъекта творчества. Отсюда и ряд критериев анализа концертирования, которые иначе можно обозначить как «особенности интерпретации», личностно окрашенной «*Я-концепции*»:

- принцип виртуозности в различных его проявлениях;
- динамическая партитура (линии крещендо, диминуэндо и прочие);
- артикуляционный комплекс.

Предложенные дефиниции есть указание на два разных вектора, по которым может быть направлено познание объекта (в нашем случае – альтового концерта): первый – исследование с точки зрения композиторского слуха (мышления), а второй – с позиций современного исполнительского осмысления.

Обозначенные аспекты творчества композиторов мангеймской школы помогут в дальнейшем структурировать изложение гипотезы.

Структурный инвариант. Жанр концерта, благодаря наличию двух участников – солиста и оркестра, влечёт за собой специфическую трактовку сонатной формы и цикла. Структурный архетип в *concerto grosso* реализует принцип сопоставления различных групп инструментов и солиста (или нескольких солистов), осуществляющий процесс развития материала, которым «подменялся принцип тематической разработки, присущий драматургии

¹ См. об этом: Л. Бутир [4].

симфонической» [5, с. 5]. В предклассической концертной форме диалог двух участников диктует *особую* сонатную композицию, которая реализуется в музыкальной драматургии двойными планами: экспозиции оркестра отвечает экспозиция солиста, оркестровой разработке – сольная разработка, оркестровой репризе – реприза солиста. Такая сонатная схема, реализуемая дважды – в партии оркестра и партии солиста – получила в научной литературе определение «двойной экспозиции».

В качестве примера приведем **Концерт Я. Стамица G-dur для альта, струнного оркестра и чембало**. Структура данного трехчастного цикла позволяет выявить *инвариантные признаки* концертного жанра, которые обусловлены его основополагающими принципами.

Несмотря на сохранение некоторых традиций барочного концерта, в основном касающихся состава исполнителей и распределения тематического материала между партиями (участие солиста в оркестровых tutti), конструирование тематического материала из мелких интонационных ячеек и мастерство мотивной разработки позволили Я. Стамицу далеко отойти от композиционных приемов его предшественников (А. Корелли, А. Вивальди). Более того, создать жанровый инвариант *альтового* концерта.

Специфику классической сонатной формы в *условиях концертного жанра* составляют несколько признаков, среди которых: многотемные экспозиции, сформированные по принципу сопоставления различных жанровых типов интонирования, введения новых тем в сольную экспозицию и разработку.

Основной заслугой Я. Стамица стала четко организованная экспозиция первой части концерта, опирающаяся на строго уравновешенные симметричные построения. Кажущаяся свобода и импровизационность его стиля в действительности тщательно организованы и укладываются в динамично развивающуюся *типовую структуру*. Богатство мотивной работы подкрепляется разнообразием фактурных приемов гомофонии и различных полифонических построений. Характерное для жанра концерта игровое чередование высказываний и «переключки» тематизма становятся формообразующим фактором. Тематическому материалу оркестра противостоит тематизм партии солиста, наполненный фигурациями, пассажами, всесторонне выявляющими возможности солирующего инструмента. Фактурные средства выдвигают солиста на первый план из общего звучания, что способствует образованию в звуковом пространстве предклассического концерта двух планов восприятия: тематического рельефа и фона, tutti и solo. Отказ от участия солиста в tutti в творчестве сыновей Я. Стамица также свидетельствует об особом положении солиста в музыкальном пространстве концертного жанра.

Выявленные инвариантные признаки инструментального концерта основателя Мангеймской школы в дальнейшем послужили *основой для*

интерпретации жанра в творчестве младших мангеймцев – Карла и Антонина, а также их современников.

Одной из главных составляющих сонатной формы первых частей альтового концерта стала двуплановость драматургии: сопоставление Г. П. и П. П. По-видимому, одной из причин следования этому условию сонатности является характер начальной темы экспозиции. В Концерте **D-dur** для альта с оркестром К. Стамица Г. П. в образном плане внутренне целостна и представляет «героя» в едином решительно-волевом ключе, то есть «односторонне», что требует дополнения-противопоставления в виде лирического образа, который представлен шире и более развернут (например, две темы П. П. в экспозиции solo). Г. П. получает развитие и приобретает новое значение в разделах разработки и репризы (в том числе и в каденции). Изменения тематизма Г. П. происходят в большей мере в сольном изложении и связаны с попыткой соединить в личностном высказывании солиста две стихии: действенность и лирику.

Музыкальной структуре произведений мангеймцев присуща строгая замкнутость и уравновешенность формы, которая охватывается мыслью как единое целое во всем его внутреннем многообразии. Возможность одновременного пребывания *неизменного* в изменяющемся, *стабильного* в мобильном позволила создать системный принцип структурирования музыкальной ткани.

В процессе анализа концертов для альта с оркестром композиторов Мангеймской школы мы будем понимать так называемые «мангеймские манеры» как семантическую фигуру речи (метроритмическую фигуру «прихрамываний», мелодическую интонацию «вздохов» и др.) и как конкретный образный смысл (значение) каждой темы.

Кристаллизация инвариантного ядра и образование тематизма способствуют созданию системы образов, подчиненной общей логике художественного мышления композитора. Возникновение семантических знаков в системе сонатного мышления мангеймцев стало возможным благодаря взаимообусловленности исполнительской и композиторской функций. Влияние высочайшего для своего времени уровня исполнительского мастерства (концертирования) мангеймцев, по нашему мнению, стало ключевым фактором, обусловившим новаторское отношение к жанру концерта. Речь идет о таком взаимном обогащении, при котором создается основа драматургии сонатного типа внутри иной *жанрово-коммуникативной ситуации* общения.

В Концерте для альта с оркестром **B-dur** А. Стамица сохраняется конструктивное значение сонатного принципа мышления. Оно проявляется на уровне организации тематизма, в применении принципа образных контрастов как основополагающего при построении музыкальной драматургии, в логике тональных планов (Т–D соотношение Г. П. и П. П.), в наличии разработки как

сферы неустойчивости, в модуляционности как средстве динамизации гармонического развития.

Композиторская интерпретация жанрового инварианта касается, в первую очередь, *усложнения драматургии*. Сфера Г. П. и П. П. обладают внутритематическим единством и монолитностью, хотя синтаксически в каждой из них существует оппозиция элементов речи, их организующая. Кроме того, действует принцип комплементарности в организации целого. Г. П. у солиста имеет черты подобия с оркестровой, а обе темы П. П. удаляются от этого подобия: первая – за счет фактуры, вторая – за счёт введения танцевальной жанровости. Усиление индивидуализации сольного тематизма можно увидеть и в 3. П., являющейся вариантом первой темы П. П.

Диалогизм жанра инструментального концерта как рода музыкального произведения, в котором солист и оркестр выступают в качестве партнеров, изначально содержит указания на исполнительские средства и аудиторию, для которой предназначается музыка. Оркестр выполняет коммуникативную функцию, которая создает обратную связь со зрителем путем доступности, четкости и повторности музыкального материала. Для выявления ведущей роли солиста необходимо противопоставление не только внутреннее – тематическое, но и внешнее – между способами изложения оркестровой партии и партии солиста. Таким образом, солист, «контактируя» с оркестром путем использования предложенных им тем и «укладываясь» в пределы композиции, строго регламентированной оркестром, противопоставляет себя оркестру виртуозно-импровизационным способом изложения музыкального материала, что приводит к доминированию сольного начала над коллективным.

О концерттировании. Дифференциация высказываний солиста и оркестра является основным инвариантным принципом жанра концерта. Одним из основных критериев отличия *solo* и *tutti* стала виртуозность солиста.

Новое время требовало дальнейшего развития технических сторон музицирования, обогащения виртуозности иными выразительными средствами. Барочную орнаментальность и фактурно-фигурационную виртуозность сменяет изящная, мелодизированная фактура моторных движений. Виртуозное начало в предклассическом концерте является доминирующим во всех разделах с участием солиста. В **Концерте для альты с оркестром D-dur К. Стамитца С. П.** *solo*, в отличие от рельефа Г. П., представляет собой общие формы движения или фон. Моторный тип тематизма в сольной партии продолжает тенденцию развития основных черт жанра концерта под знаком выражения виртуозного начала. Например, вторая тема П. П. меняет образ галантного лирико-танцевального стиля первой темы П. П. на активный моторно-импровизационный.

Отличительной особенностью тематизма сольной партии становится принципиальная новизна материала, то есть замена аналогичных партий в *tutti*

созданием вариантов. В **Концерте для альты с оркестром B-dur А. Стамица** обнаруживаем следующие качества солирования: виртуозность, импровизационность, галантный стиль, основанный на устойчивой семантике интонационных фигур, пластике мелоса и ритмического рисунка, жанровые истоки тематизма – преобладание во второй части вокальности, кантилены, в финале – обобщенной танцевальности. К импровизационности высказывания относятся «сольная» трансформация оркестровых тем экспозиции, фигурационные разделы в разработке и репризе, каденции.

Выдвижение солиста-альтиста, стоящего в среднем по тесситуре диапазоне тембрально родственной основной (струнной) группы оркестра, происходит благодаря использованию различных видов технических трудностей (скачки, высокий регистр, фигурационный тематизм различного типа). Данными характеристиками обладают: П. П. экспозиции солиста в **Концерте для альты с оркестром D-dur К. Стамица**, вторая тема П. П. в разработке, П. П. в репризе и особенно каденция солиста; в **концерте для альты с оркестром A-dur К. Стамица** – это П. П. и 3. П. экспозиции, новая тема в разработке (fis-moll), 3. П. в репризе и, соответственно, каденции.

Основной движущей силой в творчестве Мангеймской школы было достижение высот профессионализма в исполнительской и композиторской деятельности. Будучи солистами-виртуозами, мангеймцы создавали сольные и ансамблевые сочинения, наиболее полно раскрывающие особенности каждого инструменталиста. Сочетание различных ритмических образований, фермат, генеральных пауз обусловили многообразие исполнительских обозначений: *forte*, сменяющее *piano*, *sforzando*, оркестровые *crescendo* и *diminuendo* обогатили динамическую шкалу оркестровой партии. Эти элементы музыкальной речи определяют стилистический почерк мангеймцев.

В сольной партии (в частности, Г.П. *solo* первой части) одной из первых редакторских версий клавира **Концерта для альты с оркестром D-dur К. Стамица**, выполненной К. Мейром (С. Meyer, Peters Leipzig, 1925; переиздание – 1964), обращает на себя внимание характерный для стиля Мангеймской школы прием динамического нарастания, в отличие от сопоставления *p – f* в оркестре. Одно из первых изданий партитуры Концерта осуществил К. Солдан (K. Soldan, Peters, 1937, переиздание – в 1983 г. с каденциями F. Beuera). Партитура позволяет установить не только фактурное и динамическое разделения мелодического начала в партии солиста и гармонического в партии оркестра, но и выявить различия *сольной и групповой артикуляции*. Известно, что тембরоразличительная роль атаки звука объясняется ее особой психологической выделенностью. В восприятии ансамблевой атаки важным условием является слитность, синхронность единовременного «взятия» и общего звучания нескольких инструментов. Совместная,

сравнительно мягкая атака ансамбля сопоставляется с экспрессивностью и динамичностью атаки сольной. Кроме того, в унисоне группы струнных нивелируются индивидуальные тембровые особенности инструмента, что оттеняет тембр солирующего альтя.

Артикуляционные различия касаются использования ансамблевых и сольных штрихов. Г. Аберт отмечает, что мангеймцы «...точно подписывали динамику» [2, с. 104] и «...полностью выписывали все эти украшения, прежде импровизируемые самими исполнителями» [1, с. 352]. В оркестровых партиях 1771 г. издания [6] действительно выставлена динамика (в том числе знаменитые *crescendo*), украшения (форшлагги, трели), а также штрихи (*staccato* и *pizzicato*). Если *staccato* (особенно в комбинации с лигами) применяется в сольной партии, то *pizzicato* характерно для оркестровых партий. Как известно, *pizzicato* обладает мощным импульсом, резким коротким подъемом-пиком звучания. Этот прием резко отличается от атаки (например, акцента или *sforzando*), используемой К. Стамицем в партии солиста.

Выводы. Каким же предстает жанровый инвариант альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы?

Во-первых, следует отметить, что производными от концертного принципа мышления оказываются две стороны музицирования, тесно связанные друг с другом: **концертность** как принцип мышления в сфере сольного *альтового исполнительства* и **концертирование** – в значении *особого вида интерпретации* (исполнительской и редакторской).

Во-вторых, сложился структурный архетип альтового концерта, подразумевающий наличие ряда признаков фундаментального закона формообразования:

- цикличность;
- концертный принцип *tutti-soli*;
- сонатная композиционная структура с её многотемной экспозицией, умноженная на условия инструментального концертирования;
- диалогизм как коммуникативная форма общения.

Эволюция альтового концерта в контексте творчества композиторов Мангеймской школы имеет особую историко-стилевую и внутрижанровую динамику. Благодаря структурному архетипу концерта, сложившемуся в творчестве блестящих музыкантов-инструменталистов Яна, Карла и Антонина Стамицев, возникает историческое основание для дальнейшего осмысления концертного принципа мышления. Другими словами, исторически разграничены две стадии: жанровый инвариант и его интерпретация на почве индивидуального композиторского воплощения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Герман Аберт : [пер. с нем, вст. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 1. Кн. 1. — 240 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Герман Аберт : [пер. с нем, вст. ст. и коммент. К. К. Саквы]. — Ч. 1. Кн. 2. — М. : Музыка, 1978. — 534 с.
3. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве [Текст] : Автореферат дис. ... канд. искусствовед. 17.00.03 / Н. Ахмедходжаева. — Ташкент, 1985. — 21 с.
4. Бутир Л. Инструментальный концерт в творчестве Баха [Текст] : Автореферат дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Л. Бутир. — Л., 1977. — 27 с.
5. Раабен Л. Советский инструментальный концерт [Текст] / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1967. — 307 с.
6. Stamitz C. Concerto [Ноты] : Pour alto viola principale, 2 Violons, 2 clarinettes, 2 cors, 2 altos viola et basse : Oeuvre I. [10 Parties]. — Francfort sur le Mein : W. N. Haueisen, 1771.

УДК 78.071.2

Надія Біляєва

ПРО РІЗНОВИДИ ДИРИГЕНТСЬКИХ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ

У статті розглядаються принципи класифікації диригентських індивідуальностей та подається типологізація їх різновидів.

В статье рассматриваются принципы классификации дирижерских индивидуальностей и делается попытка типологизации их разновидностей.

The article deals with classification principles of a conductor's individuality and tries to create a typology of their varieties.

В сучасній музичній науці переважна більшість наукових праць, які присвячені мистецтву диригента – це підручники, навчально-методичні посібники, численні публіцистичні твори, різні за характером: біографії диригентів, їх автобіографії, відгуки музикантів про роботу диригентів та ін. Серед них майже не зустрічаємо досліджень загального науково-теоретичного плану.

Актуальність нашої роботи полягає в узагальненні та спробі наукового осягнення на сучасному рівні різноманітних відомостей про диригентське мистецтво з метою висвітлення не розробленого до цієї пори питання класифікації різновидів диригентських індивідуальностей, що дозволить досягти нової якості осмислення секретів диригентської майстерності.

Об'єктом дослідження є музичне виконавське мистецтво в широкому розумінні. Предметом – мистецтво диригента в різних ракурсах його прояву. Матеріалом – науково-методична та мемуарно-публіцистична література, аудіовізуальні та інші джерела в таких головних тематичних напрямках.

1. Історія розвитку диригентського мистецтва [9].
2. Методика і методологія диригування [4; 11].
3. Творчі портрети видатних диригентів [1; 3; 5; 6; 10; 12].
4. Роздуми диригентів про свою професію [4; 7; 8].
5. Автобіографії та біографії видатних диригентів. Мемуари [3; 8; 9; 11].

Наведену у статті класифікацію диригентських типів здійснено на **методологічній** основі *аналізу* змісту згаданих джерел, а також власного скромного диригентського досвіду автора, та *узагальнення результатів такого аналізу*.

Перевтілення процесу музичного інтонування в рух людини ґрунтується на психофізіологічних особливостях людської природи. Незважаючи на неповторність людської особистості взагалі і диригентської, зокрема, можливо, спираючись на деякі типові психофізіологічні особливості, в певній мірі переконливо (хоча, багато в чому й умовно) класифікувати безліч виконавських індивідуальностей музикантів-диригентів, надавши їм наведені нижче характеристики.

Диригент-«метроном» – тип, представник якого сповна віддається лише часовій організації музики, так званому тактуванню. Однак, не слід такий тип диригента визначати як негативний. Багато музичних жанрів потребують саме такого характеру диригування. До них належать, у першу чергу, жанри побутової музики: різноманітні танці й марші.

Великого значення набуває тактування у балетній музиці, де повинна відчуватися ясна узгодженість оркестру та танцювальних рухів. Необхідність тактування у диригуванні часто виникає і всередині окремих розділів музичного твору у зв'язку з особливостями їхнього жанрового змісту. Тактування, у негативному його виразі, виникає у тих випадках, коли музичний твір потребує витонченості та різноманітності художньої інтерпретації, а диригент, всупереч цьому, обмежується лише вимогами суворого метро- ритмічного руху.

Диригент-«дилетант». По-перше, це – музикант без необхідної загальної професійної підготовки. По-друге, це – музикант, який досяг певних (іноді значних) успіхів у якійсь іншій виконавській сфері. Останнє вводить його в оману, і він бере на себе сміливість стати за диригентський пульт. Внаслідок цього може виникнути така неприємна ситуація, коли контакт між диригентом та оркестром повністю відсутній. У найгіршому варіанті диригент-«дилетант» просто заважає виконавцям твору. У кращому – дозволяє оркестрантам, які не звертають уваги на диригента, виконувати твір, керуючись репетиційними навичками та музичною інтонацією.

«Безпартитурний» диригент. Серед багатьох проблем диригентського мистецтва – невизначеність у питанні про необхідність диригування напам'ять чи по партитурі.

Переконливе тлумачення цієї проблеми наводить М. Римський-Корсаков. Мова йде про один з концертів Безплатної музичної школи: «Я <...> весь концерт продирижував наизусть; но помню, как при переходе от скерцо к финалу в бетховенской симфонии память мне стала изменять, и я вопросительно взглянул на первого скрипача Григоровича, который кивнул мне головой при наступлении финала, и я мог вовремя переменить размер и темп. Я не мог простить себе такой рассеянности и растерянности, <...> и с этих пор решил всегда дирижировать с партитурой перед глазами. Если публике и приятно видеть самоуверенность капельмейстера, дирижирующего наизусть, то оркестру всегда приятнее обратное. Впоследствии я услышал из рассказов музыкантов, что Балакирев, дирижировавший до поры, до времени всегда наизусть, никогда зато не показывал им их вступлений, и не поддерживаемые им музыканты вступали сами по себе» [8, с. 140].

Безперечно, диригування напам'ять викликає повагу до диригента у оркестрантів та професіоналів-музикантів серед публіки. «Иногда мы наблюдаем на концерте, как дирижерская голова не может оторваться от партитуры. И нам все ясно... Дирижер должен трудиться, трудиться и трудиться, чтобы партитура была в голове. Идеалом же является дирижирование на память, без нот, без пюльта» – стверджує П. Шеметов [11, с. 283]. Саме у такий спосіб диригував, наприклад, О. Клемперер. Опис його виступу знаходимо у І. Андронікова: «В Отто Клемперере было что-то от Паганини, что-то гипнотически-властное поражало в его фигуре и личности, в его воздействии на оркестр и на зал. Он выходил легко, торопливо, держа в руке дирижерскую палочку, коротко кланялся, становился перед оркестром – ни возвышения, ни пюпитра, ни партитуры – всегда и все наизусть» [2, с. 53–54].

Диригент-«співвиконавець». Диригент цього типу не протиставляє себе оркестровому колективу, а постає ніби співучасником загальної виконавської дії. Він прислухається до зауважень, власних міркувань музикантів, критичних їх висловів і, врешті решт, інтерпретація твору є результатом узагальнення колективних поглядів.

Цікавим є, зокрема, етичний аспект цієї проблеми: такий диригент, як правило, є улюбленцем оркестрантів, і це багато в чому сприяє затвердженню його особистих міркувань.

«Хороший дирижер является органической составной частью оркестра», – зауважує Л. Стоковський у книзі «Музыка для всех нас», розцінюючи функцію диригента-«співвиконавця» у створенні насправді цікавої інтерпретації твору як позитивну. «<...> Если дирижер держится обособленно от оркестра, отдаляя себя от музыкантов, он не является органической частью этого огромного музыкального инструмента. И тогда он уже не может быть живым и горячим истолкователем музыки» [12, с. 126].

Диригент-«підлеглий». Диригент-«підлеглий» – це своєрідний різновид диригента-«спільника», але ж, різновид не найкращий. У колективному створенні інтерпретації твору цей диригент грає пасивну роль. Він йде на поводу у оркестрантів й повністю підкоряється їх волі. Диригент-«підлеглий» не користується авторитетом у виконавців, звідси, як правило, й незадовільний результат інтерпретації. Численність підказок оркестрантів, їх поради диригенту не створюють тієї художньої цілісності, яка необхідна для успішного виконання твору. Часто риси цього диригентського типу виявляються на ранній стадії оволодіння музикантом диригентською професією, і постають як достатньо закономірні. Головне полягає у тому, щоб диригент не зупинився на цьому рівні, а з часом розкрив та затвердив свою творчу індивідуальність.

Диригент-«диктатор». Диригент-«диктатор» – повна протилежність попередньому диригентському типу. Він протиставляє себе оркестру, не допускаючи ніяких критичних зауважень, міркувань з боку оркестрантів. Така позиція у спілкуванні з музикантами викликає їхню неприязнь та ворожість. Навіть при вдалих інтерпретаційних міркуваннях такий психологічний настрій в оркестрі не створює необхідних умов для їх втілення. Часто такого диригента оркестранти ненавидять.

Диригент-«глухар». До цього типу треба віднести диригента, який не володіє необхідним рівнем розвитку внутрішнього слуху, що іноді зустрічається в практиці диригування. Звуковисотність інтонації при виконанні він залишає поза увагою і стежить лише за тактуванням. Зрозуміло, що за таких умов чистого звучання музики, як правило, досягти неможливо і музичний образ в цілому постає як неповноцінний. Загострений звуковисотний внутрішній слух – обов'язкова якість диригента-професіонала. Відомо, що Г. Берліоз майже втрачав свідомість при звучанні фальшивої ноти у оркестровому багатоголоссі. Оркестранти миттєво виявляють диригента-«глухаря» і, природно, професійної поваги до нього не відчувають.

Диригент-«лектор». Цей різновид диригентів виникає на ґрунті безпорадності у володінні диригентськими жєстами. Це – відсутність у роботі професійних диригентських рухів, намагання компенсувати розповідями сутність тих вимог, для виконання яких оркестром необхідне не вербальне тлумачення музичного змісту, а виразні жєсти рук диригента¹.

Мова тут йде не про заборону різноманітного спілкування диригента з виконавцями, а про розумне, зважене доповнення процесу самого диригування. Саме таке розмовне спілкування диригента з оркестром залучає

¹ Так, серед оркестрантів поширена розповідь, в основі якої – реальний факт: один з українських композиторів, диригуючи, не зміг необхідним чином прискорити темп власного ж твору й звернувся за порятунком до оркестру зі словами: «Швидше, швидше!». Звичайно ж, його вигуки ніякого успіху не мали, поки він не відстукав темп диригентською паличкою по попівітру.

елементи комплексного аналізу твору, прокладаючи шлях від задуманого композитором до диригентської інтерпретації.

Диригент-«візуаліст». Такий диригент надмірно захоплюється демонстрацією рухів свого тіла, відволікаючи увагу слухачів від самої музики та вважаючи себе центром концертного виконання. Перебільшена жестикуляція дуже часто негативно впливає на оркестрантів та порушує природний хід виконавського процесу.

У той же час, не можна заперечувати того факту, що диригування як таке, у своєму найкращому тілесному вираженні, постає як активний помічник у сприйнятті музичного змісту виконавцями та слухачами. Серед сучасних диригентів, які прагнуть красиво, артистично подати у русі музичний зміст твору, можна відмітити, зокрема, В. Співакова, С. Турчака, що їх вже ніяк не можна називати «візуалістами». Таким чином, почуття міри та смаку тут відіграють особливу роль.

Диригент-«мінімаліст». на противагу попередньому типу диригента, обмежується мінімальною кількістю жестів та рухів тіла. Така скупість у зовнішньому прояві процесу диригування створює особливу цінність кожному жесту, кожному руху і, у зв'язку з цим, підвищує виконавський потенціал оркестру та активність сприйняття музики.

Саме у такий спосіб диригував, за відгукami сучасної йому музичної критики, Є. Мравінський. «Мравинский действительно слит с оркестром. Жест его крайне скуп, в манере ничего внешнего. Только музыка заботит его. Он весь в ней. Ему открыта ее высота. И он передал <...> свое “видение” залу» [3, с. 24].

«Маститый maestro старой школы минимумом движений достигает максимума воздействия. Он ищет в дирижировании не эффектной красоты, а выявления музыкальных образов, звучащих в его сознании. Он дирижирует легким, четким жестом, экономными движениями. Для выражения своей воли ему бывает достаточно только взгляда и поворота головы. Мравинский – <...> редкий властелин музыки и музыкантов...» [3, с.24].

Однак, слід відзначити й можливі негативні наслідки такого диригування: вони виникають у тих випадках, коли диригент не володіє достатньо широким діапазоном диригентських прийомів, або має недостатньо сильну енергетику, чи, за якихось причин, не має належного авторитету у оркестрантів.

Диригент-«екстрасенс». Цей типаж є найбільш загадковим та важким для пояснення. Такий диригент має здібність психологічного, гіпнотичного впливу на оркестрантів та слухачів. Якщо ми проаналізуємо смисл спілкування диригента-«екстрасенса» з музикантами, то ми не знайдемо, як правило, тих дій, які обґрунтовують остаточний виконавський результат. У цьому є щось містичне й, мабуть, таке, що відкидається та не визнається багатьма. Проте,

це – життя, в якому окремі представники роду людського можуть впливати на інших, затверджуючи свої вольові рішення силою думки, без втілення її у ту чи іншу форму.

До таких диригентів можна віднести О. Клемперера. Ось як характеризує його Г. Рождественський: «Во время спектакля “Фиделио” произошел поразительный случай. В самом конце первого акта занавес начал опускаться слишком поздно. Клемперер, практически не двигая руками, тем не менее, дал понять оркестру (!), что в этот момент необходимы некоторые замедления темпа. Коллективное *ritenuto* было выполнено безукоризненно. Чем это было достигнуто – непонятно, и слава Богу, что непонятно. Артисты оркестра не могли мне объяснить, почему все они (!) ощутили необходимость изменения темпа игры. Сходящий с пульта Клемперер обронил: “Хороший оркестр”! Куда современным оркестрам до Отто Клемперера?» [9, с. 274].

Ще один приклад, наведений Г. Рождественським: «Репетиция началась, и я стал свидетелем очередного “Клемпереровского чуда” <...>. Аккомпанирующий пианист сидел к нему спиной, но, тем не менее, реагировал на темповые изменения (порой весьма тонкие), желаемые Клемперером» [9, с. 274].

Диригент-композитор. Нам відомі імена видатних композиторів, які були чудовими диригентами: Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, М. Балакірев, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, в українській музиці – М. Леонтович, Г. Майборода, М. Колесса, Л. Колодуб та ін.

Уявлення про тих диригентів, які створювали музику – подвійне. З одного боку, це чудові композитори, які не в достатній мірі володіють диригентською технікою, з іншого – музиканти, які гармонійно поєднують в собі обдарованість композитора та диригента-виконавця. Є, мабуть, і третій тип, в якому композиторський талант суттєво поступається диригентському.

До різновиду диригентів, в особі яких композиторський геній сполучався із неабияким талантом диригента, можна віднести, мабуть, П. І. Чайковського. Відомий харківський скрипаль І. Букінік (перша скрипка симфонічного оркестру, який виступав у концерті під орудою П. І. Чайковського) так згадує Чайковського-диригента: «Всіх глибоко вразила манера диригування композитора. Чайковський під час диригування – це напружений “згусток” нервів. Своїм могутнім, творчим, я підкреслюю це слово, духом він умів захопити оркестр. Кожен його жест, простий і зрозумілий (а це важливо, адже ним володіє дуже мало диригентів), кожен показ вступів оркестру або хору “дихали” життєдайним вогнем, темпераментом. Помах паличкою Петра Ілліча, його життєстверджуюча, спрямована вперед постаць створювали могутнє враження, яке змушувало музикантів підкорятися волі цього генія. Його робота

з оркестром, його майстерність розкривали в ньому не лише геніального творця, а й великого диригента» [5, с. 14—15].

Диригент-«репети́тор». Усі свої творчі задуми диригент цього типу вирішує на репетиціях оркестру. Великого значення на репетиціях набувають словесні вказівки такого диригента. Підготувавши свій варіант інтерпретації авторського твору, диригент у всіх своїх публічних виступах пропонує незмінний, знайдений у процесі репетицій, зразок. Звичайно, такий творчий метод потребує від диригента мінімальних зусиль у концертному виконанні. Фактично, оркестр може грати без диригентських вказівок. Диригенту достатньо показати начало (ауфтакт) і темп музичного розвитку, й далі оркестр може продовжувати музику, спираючись на раніше вивчений зразок.

Цей метод диригентської діяльності теж може мати позитивні та негативні наслідки. Позитивні виникають у тому разі, коли на репетиції знайдена й закріплена у свідомості музикантів по-справжньому художня інтерпретація твору. Негативні – коли цей зразок не знайдено, і концертне виконання перетворюється на маловиразний штамп.

Зазначений метод знайшов свого максимального прояву на шляху історичного розвитку музичного виконавства у 20-ті рр. минулого століття. У Москві був створений симфонічний оркестр під назвою «Персимфанс», який обходився без диригента. Основну роботу тут проводили на репетиціях, на концертах же, як правило, концертмейстер давав ауфтакт до початку виконання, тим самим задаючи темп. Усе виконання ґрунтувалося на репетиційному вивченні, музикальності та інтуїції оркестрантів. Подібний до цього тип виконавства зустрічається також у воєнних духових оркестрах (сигнал до початку виконання дає один з музикантів).

Диригент-«інтерпретатор». Зрозуміло, що диригент будь-якого типу – це у певній мірі інтерпретатор. Ми ж до цього диригентського різновиду відносимо тих, чия творча робота з оркестром не є традиційною, ремісничою, а наповнена неповторним смислом, який надає їй наявність у диригента яскравої творчої індивідуальності. Приклад такого диригента-«інтерпретатора», неповторно оригінального та індивідуального у своїй манері творчого спілкування з оркестром, наводить Г. Рождественський: «В театре Елисейских полей я посетил репетицию Бруно Вальтера. Репетировалась Масонская траурная музыка Моцарта. Небольшого роста, одетый в черную сутану, очень тихо говоривший, он являл собой образец “Мягкого диктатора”, священнодействующего на эстраде. Он ничего не требовал, ни на кого не нажимал, и, что очень важно, не работал... Да, он не работал, но он музицировал, он создавал вместе с оркестром свою импровизацию на бесконечное разнообразие Моцартовской речи; несколько сыгранных вариантов дало мне возможность

предположить, что на концерте будет иначе <...> так и было! Великий мастер!» [9, с. 76].

Ще один цікавий приклад представника цього ж типу диригентів надає І. Андроніков. Мова йде про О. Гаука: «Гаук завжди точно знав, чого він хоче від цього виконання. Розуміється, він допускав елемент необхідної імпровізації на концерті. Але відносилось це тільки до якості виконання – не до характеру виконання. Але для наступних концертів він ніколи не уставав шукати нових красок, нових нюансів. С творів, десятки раз іграних, завжди стремився, як він любив говорити, “зняти кору”. І, окидуючи тепер загальним поглядом те, що було зіграно під його управлінням, ми розуміємо, як це все було чудово з точки зору чисто професійної і якої відмічено точністю і безупинною чистотою смаку» [2, с. 73].

Початковий факт про виступ Є. Мравинського наводить Г. Різдвянський: «В Парижі Є. Мравинський дирижував П'ятою симфонією Шостаковича. К. Сильєстрі (румунський дирижер) запитав Шостаковича: “<...> Скажіть, будь ласка, метрономічні позначення в партитурі вірні?” – “Абсолютно вірні!” – відповів Шостакович. – “Але ж Мравинський їх повністю ігнорировав!” – “І це теж повністю правильно”, – відповів Шостакович» [9, с. 133].

Диригент-«імпровізатор». Диригенти цього типу володіють особливим даром – здатністю до імпровізації у «множинному» прояві цього феномену. У кінцевому підсумку таку диригентську імпровізацію можна визначити як максимально ущільнений творчий процес, який спирається на життєвий та професійний досвід імпровізатора та скарбницю його пам'яті.

Диригент-«імпровізатор» має здатність вирішувати творчі завдання та варіювати звучання оркестру безпосередньо на концерті.

Цінні міркування висловлює Г. Різдвянський: «Імпровізація може здійснюватися при допомозі двох могутніх факторів: впливу знаходячись в розпорядженні справжнього дирижера внутрішнього посылу і віртуозно розвинутого мануального апарату...

<...> Я мав задоволення бачити і чути двох видатних дирижерів-імпровізаторів: іт. Вільєрро і рос. Натан Рахліна. Перший був в стані 4 рази поспіль зіграти в Москві на “біс” Грустний вальс Сибеліуса, причому кожен раз по-різному і в темповому, і в дирижерському відношенні.

Другий зупинив “на повному ходу” оркестр в кінці бурного пасажу Мозер Виста, щоб після не передбачуваної і неопределеної, буквально захоплюючої дух “цезури” обрушитися на кульмінацію. Незабутні, вдихновені імпровізації Рахліна в повільних частинах Скрябіновських симфоній, його “лепка” музичної ткани» [9, с. 273].

Імпровізаційний компонент є обов'язковим складником диригування. Імпровізаційність може набувати різних масштабів у відношенні до репетиційної роботи. Ретельна підготовка виконання на репетиціях у справжнього диригента не виключає імпровізаційності під час концерту. Прикладом цьому може бути диригентське мистецтво О. Гаука.

О. Мелик-Пашаєв характеризує це мистецтво таким чином: «Для его дирижерского почерка характерны внешняя сдержанность при непрестанном внутреннем горении, максимальная требовательность на репетициях в условиях полной эмоциональной “нагрузки”. Он вкладывал в подготовку программы всю свою страсть художника, все знания, весь педагогический дар, а на концерте, словно любуясь результатом своих трудов, неустанно поддерживал в артистах оркестра разожженный им огонь исполнительского энтузиазма. И еще одна примечательная черта в его артистическом облике: при повторях не копировать себя, а стараться прочесть произведение “иными глазами”, воплотить новое восприятие в более зрелой и мастерской трактовке, как бы транспонируя чувства и мысли в иной, более тонкий исполнительский ключ» [6, с. 78].

Диригент-«актор». Диригентське мистецтво – багатоскладове і його компоненти набувають різного ступеню значущості. Здавалося б, зовнішній вигляд диригента, що не має безпосереднього відношення до музичної складової, не має ніякого значення й для кінцевого результату диригентської роботи – художньої інтерпретації твору. Насправді ж, поведінка диригента додатково настроє на те чи інше сприйняття музики і створює неповторність музичної події. У І. Андронікова читаємо: «... широкой публике полюбился Ханс Кнаппертсбуш – мюнхенский дирижер, огромного роста, статный, с четкой, изящной, тонко работающей пластикой. Помню его первый концерт – он не поднялся, а вылетел на дирижерское возвышение, щелкнул каблуками, низко поклонился, уронив руки, а когда обратился к оркестру – увертюра Вебера “Оберон” началась как бы сама собой – “раза” не было видно, он показал вступление почти незаметно. Еле слышно зазвучало волшебное *Adagio sostenuto*... <...> Он стоял неподвижно – ни единого жеста. И вдруг словно вздрогнул – обрушился мощный аккорд оркестра и началось стремительное, как скачка, *Allegro con fuoco*, когда вся фигура его стала отвечать музыке. А заключительные аккорды слились с радостной реакцией зала. Все, что он играл, было отмечено виртуозным мастерством и высоким артистизмом. Но не всегда глубиной» [2, с. 52].

Диригент-«полистилист». При ознайомленні з репертуаром різних диригентів виявляємо певні закономірності. Є такі диригенти, які нібито спеціалізуються на одному, визначеному колі творів, що мають стильову спільність. Це твори різних напрямків класики або старовинної музики, або музики декількох композиторів, що поєднуються за стильовими ознаками.

Інші диригенти охоплюють у своєму репертуарі велику кількість найрізноманітніших у стильовому відношенні творів. До останніх належить, безперечно, видатний російський диригент – Є. Светланов. В його репертуарі безліч опер російських класиків, симфонічних творів різних жанрів, велика кількість творів композиторів ХХ ст.

Диригент-«універсал». Ідеал мистецтва диригування полягає у гармонійному поєднанні усіх можливостей диригентських жестів та інших знаків диригентської інформації. Така гармонія виразних можливостей диригента зустрічається не так вже й часто. У більшості випадків як своєрідна домінанта виступає та чи інша сторона диригентської обдарованості. До числа диригентів, в мистецтві яких виявляється дивовижна єдність усіх професійних можливостей, належить видатний диригент А. Нікіш. Дозволимо собі розгорнуту цитату, в якій сутність диригентського таланту А. Нікіша переконливо розкрита у всій її багатоманітності: «Никто до сих пор, как Никиш, не умел так выявлять и строить пластичную форму музыкального звучания, ритмически разворачивать его временную преемственность и заполнять без остатка музыкой – время. У Никиша – время – музыкально длилось, и музыка подлинно оживала во времени. Даже паузы у Никиша как бы музыкально звучали в молчании, были внутренним продолжением ритмического движения – настолько время было *вобрано* в музыку. В этом даре и заключается гениальность Никиша и его неподражаемость...

«...» Есть дирижеры с большой техникой, умеющие поднимать оркестр, развивать звуковые нарастания, добиваться тончайших нюансов инструментальной звучности, но ни у кого еще не было той концентрации ритмического пафоса, которая и составляла волю дирижерской ворожбы Никиша.

У Никиша – не бывало ни одного указания – которое бы немедленно не сказалось, не зазвучало в оркестре, и при этом чувствовалась необычайная легкость, с которой он владел своим сложным инструментом. Ни одного лишнего движения не производилось. Его дирижерская воля, при исключительной внутренней сосредоточенности – совершенно не напрягалась на то, чтобы подчинять себе и преодолевать косный исполнительский аппарат. Поэтому, наряду с большим напряжением сил, исполнение Никиша воспринималось очень легко. Никаких срывов, перебоев, мучительных добываний из оркестра нужной выразительности – его игра лилась полнозвучно и свободно, без усилий организуя слитную музыкальную форму» [10, с. 154–155].

Висновки. Базуючись на вивченні наукових джерел різного характеру і узагальненні особистих вражень від творчої роботи ряду диригентів, ми спробували визначити певні особистісні риси і характеристики художнього обдарування як фактори, які обґрунтовують творчі дії диригента. Без сумнівів, найголовнішим серед них виявляється глибоке розуміння диригентом

інтонаційно-образного змісту музичного твору, яке спонукає його до пошуку адекватних рухів та жестів. Надзвичайно вагомим в комплексі інших факторів, які забезпечують позитивний результат процесу виконання музичного твору, є добрий фізичний стан диригента. Але не менш важливими, на нашу думку, є і психологічні засади диригування. Серед них нам вважається доцільним виділити психологічні показники, що визначають *внутрішній стан* самого диригента, а також *особливості його спілкування* з громадою музикантів-виконавців як на репетиціях, так і під час концертних виступів. Останнє було взято за основу класифікації диригентських індивідуальностей у нашому дослідженні.

Однак, наш «перелік» не може вважатися за остаточний, тому що індивідуальність митця завжди виходить за межі будь-якої класифікації. Саме в цьому полягає неповторність творчого таланту зокрема, і таємниця мистецтва взагалі. Останнє блискуче висловив Гете («Фауст»):

«Мир каждый видит в обличье ином. / И каждый прав – так много смысла в нем».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андроников И. Памяти А. В. Гаука [Текст] / И. Андроников // Советская музыка. — 1963. — №9. — С. 73—75.
2. Андроников И. К музыке [Текст] / И. Андроников. — К. : Музична Україна, 1986. — 320 с.
3. Бялик М. Мравинский [Текст] / М. Бялик. — М. : Музыка, 1977. — 24 с.
4. Вуд Г. О дирижировании [Текст] / Г. Вуд. — М. : Госмузиздат, 1958. — 104 с.
5. Димченко С. Чайковский-диригент [Текст] / С. Димченко. — К. : Музика, 2005. — №1—2. — С. 14—15.
6. Мелик-Пашаев А. Памяти А. В. Гаука [Текст] / А. Мелик-Пашаев // Советская музыка. — 1963 — №9. — С. 77—78.
7. Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни [Текст] / В. Ражников. — М. : Сов. композитор, 1989. — 238 с.
8. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1982. — 440 с.
9. Рождественский Г. Треугольники. Третьих [Текст] / Г. Рождественский. — М. : Музыка, 2001. — 460 с.
10. Сувчинский П. По поводу смерти А. Никиты [Текст] / П. Сувчинский // Музыкальная академия. — 2004. — №2. — С. 134—155.
11. Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства [Текст] / П. Шеметов. — Харьков : Левый берег, 2004. — 302 с.
12. Юдин Г. Памяти Леопольда Стоковского / Г. Юдин // Советская музыка. — 1978. — №3. — С. 126—127.

НОВІ ПРИЙОМИ ГРИ НА КЛАРНЕТІ: ПОРАДИ МОЛОДИМ ВИКОНАВЦЯМ

Стаття присвячена особливостям оволодіння новими прийомами гри на кларнеті, які з'явилися у другій половині XX ст.: подвійне стакато, перманентне дихання, виконання чвертьтонів та мультифоніків.

Статья посвящена особенностям освоения новых приемов игры на кларнете, которые появились и укоренились во второй половине XX ст.: двойное стаккато, перманентное дыхание, исполнение четвертьтонов и мультифоники.

The article is dedicated to the peculiarities of mastering new methods of playing the clarinet, which appeared and took root in the second half of XX century: double staccato, permanent breathing, performing of one fourth of the tones and multiphonics.

Наукова **мета** статті полягає у тому, щоб виявити особливості оволодіння незвичайними прийомами гри на кларнеті, які поширилися у другій половині XX ст. **Об'єкт** дослідження – чотири прийоми гри, які є найскладнішими для кларнетистів: подвійне стакато, перманентне дихання, виконання чвертьтонів і мультифоніків. Серед робіт, що розкривають дану тему, основною є праця В. Апатського [1], у якій автор розглядає більшість проблем, пов'язаних із виконавством на духових інструментах. Дуже корисні поради можна брати з робіт О. Танцова [6] та С. Низькодуба [4]. Але проблема оволодіння новими прийомами гри на кларнеті залишається актуальною, оскільки «швидкий розвиток духового виконавського мистецтва, що спостерігається в наш час, проявляє себе не тільки в удосконаленні традиційних способів гри, а і у виникненні нових виконавських прийомів, у суттєвому розширенні самої сфери виразних можливостей духових інструментів» [1, с. 216].

Протягом XX ст. в грі кларнетистів з'явилося багато нових елементів, відсутність яких трактується як професійна некомпетентність. Це, перш за все, володіння технікою подвійного стакато і перманентного дихання, виконання мікроінтервалів (чвертьтонів), мультифоніків (багатозвуччя). Звичайно, крім даних виконавських прийомів, кларнетисти успішно оволодівають вібрато, фрулято, гліссандо, грою з шумом повітря, співом з грою та іншими специфічними ефектами, але головні чотири прийоми досить складні для молодих кларнетистів, вимагають щоденного тренування та повинні бути засвоєні обов'язково першочергово.

Подвійне стакато

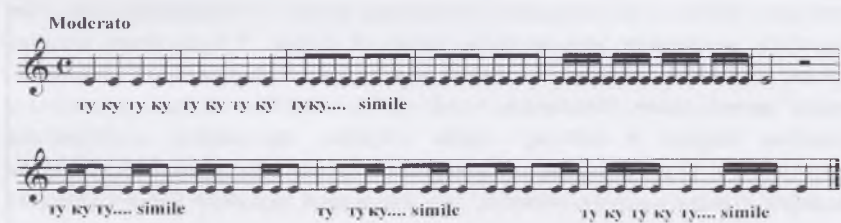
У групі дерев'яних духових інструментів подвійним стакато кларнетисти стали оволодівати останніми, бо довгий час вважалося, що досить великий мундштук кларнета надто ускладнює артикуляцію язика, і оволодіти цим технічним прийомом на кларнеті практично неможливо. «Вирішенню проблеми

заважає думка, яка існує серед виконавців, викладачів, дослідників, вона полягає в тому, що мовна рухливість кларнетистів значно поступається мовній рухливості флейтистів, гобоїстів і фаготистів. Пояснюється це тим, що тростина кларнета товща і ширша, ніж тростини гобоя й фагота, і тому при грі на кларнеті немає можливості користуватися подвійним мовним апаратом, бо товща тростина, що закріплена на масивному мундштуці, сковує рухи мови, обмежує його гнучкість і рухливість» [5, с. 46]. Але в другій половині ХХ ст. переважна більшість кларнетистів вдало оволоділи новим прийомом і виконують подвійне стакато з такою ж легкістю, як флейтисти, гобоїсти й фаготисти.

В основі техніки подвійного стакато лежить поєднання двох видів атаки: основної і допоміжної. Безумовно, перед тим, як почати вивчення подвійного стакато, учень повинен досить вільно й рухливо володіти одинарним стакато й мати сформований губний апарат.

Поєднанню двох видів атаки при грі допомагає вимовляння складів *туку*, *туку*, *туку* або *така*, *така*, *така*. «Дані склади – це, по суті, є лише формулою... Вимова приголосних найбільш лаконічно й в той же час глибоко виражає сутність цього прийому» [3, с. 125]. При стакато на склад *ту* або *та* виконавець добуває лише один звук, а при подвійному стакато на складах *туку* або *така* більш складнішим рухом мови добувається два звуки.

На кларнеті вивчення подвійного стакато починається з дуже легкої вправи від ноти *мі* першої октави. На одному звуці в помірному темпі чвертями вимовляються склади *туку* або *така* протягом всього видихання. Перша чверть – вимовляється *ту*, друга чверть – склад *та* і т. д. Необхідно прагнути до того, щоб ці два звуки мали однакову чіткість, простежуючи це слухом. Далі вправа виконується восьмими й повільними шістнадцятими в різних варіантах.



Після опрацювання даного циклу вправ на одній ноті, можна тренувати подвійну атаку на інших звуках, поступово спускаючись вниз по регістру до ноти *мі* малої октави.

Потім потрібно переходити на складніші варіанти вправ, що охоплюють звуки різної висоти. Молоді виконавці вивчають однооктавні гами, що знаходяться в нижньому регістрі.



У повільному темпі вивчаються гами *Фа мажор*, *Соль мажор*, *мі мінор*, *ля мінор* з використанням техніки подвійного стакато. На першому звуці гами вимовляється склад *ту* або *та*, на другій ноті *ку* або *ка* і т. д. Потрібно проявити витримку і терпіння, щоб нескладні гами з використанням подвійного стакато стали звучати так же якісно, як і при одинарному. Складність вправ зростає, коли починається робота з двооктавними та з трьохоктавними гаммами. Поступово можна включити весь технічний матеріал, що вивчається, в орбіту подвійного стакато – тризвуки, арпеджіо, акордові послідовності, етюди й фрагменти з музичних творів.

Для контролю якості подвійного стакато корисно періодично знову повертатися до повільних темпів і першої вправи на одному звуці.

Це загальна схема вивчення техніки подвійного стакато.

Безумовно, у деяких молодих кларнетистів при оволодінні подвійним стакато можуть виявитися свої відчуття, які пов'язані з індивідуальною будовою губного апарату. Деякі кларнетисти бездоганно володіють подвійним стакато, здійснюючи тремоло язиком перед тонким зрізом тростини. Дехто тремолоє язиком у вертикальному положенні, а інші – у горизонтальному. Але більшість виконавців дотримується загальної схеми. У будь-якому випадку процес засвоєння подвійного стакато, що значно поширює межі швидкості, триває досить довго. Виконавцю в цей період потрібно ідеально вмонтувати подвійне стакато в систему інших штрихів, насамперед, добиваючись бездоганного з'єднання його з одинарним стакато. Потрібно вчитися грати подвійне стакато в різних нюансах, при підсиленні динаміки і при зменшенні сили звуку.

У той же час, коли музикант вже відносно добре володіє технікою подвійного стакато, він повинен продовжувати тренувати й техніку одинарного стакато, для того, щоб швидкість одинарного стакато, по можливості, була наближена до середньої швидкості подвійного стакато.

Перманентне дихання

Перманентне дихання (від латинського *permanes* – постійний, безперервний) у музичних колах має кілька назв: ланцюгове дихання, безперервне дихання, циркулююче дихання; і є особливим типом техніки дихання, за допомогою якого виконавець має можливість здійснити більш тривале безперервне видихання. «Суть полягає в тому, що виконавець в процесі гри, не зупиняючи видихання, вдихає повітря через ніс, забезпечуючи цим безперервне звучання свого інструмента» [4, с. 11].

Цей прийом давно відомий музикантам, які грають на народних інструментах в Індії, Шотландії, Вірменії. У XX ст. цей досвід перейняли й виконавці класичного напрямку. Володіння перманентним диханням дозволяє кларнетисту більш досконали виконувати кантиленні мелодії і технічно складні епізоди, коли не можна використати звичайне дихання. Якщо при звичайному диханні беруть участь два компоненти – вдихання й видихання, то в перманентному до них приєднується видихання, що здійснюється м'язами щік, і вдихання через ніс.

Початок процесу гри, що пов'язаний із перманентним диханням, нічим не відрізняється від традиційного. Виконавець набирає в легені повітря (вдихання) й починає грати (видихання). Лише під кінець видихання, коли в легенях ще є достатній запас повітря, виконавець своєю волею переміщує невелику частину повітря в ротову порожнину (у кларнетистів розширюються при цьому щоки й, трохи, губи) і, не припиняючи грати, витискає м'язами щік повітря з ротової порожнини в інструмент. Одночасно через ніс музикант швидко набирає нову порцію повітря, що необхідна для процесу гри. Найскладніше в даному технічному прийомі – перехід від природного видихання до специфічного, що здійснюється м'язами щік, і зворотній перехід до природного. Це основа техніки перманентного дихання.

На першому етапі перманентним диханням найбільш раціонально оволодівати без інструмента. Виконавець набирає в ротову порожнину повітря, щоки й губи при цьому трохи розширюються, а потім через вузьку губну щілину виштовхує повітряний потік, використовуючи силу м'язів щік і губ. Вправа повторюється декілька разів протягом всього періоду оволодіння новим прийомом гри.

Наступна вправа – це повторення першої вправи, але починається вона з глибокого вдихання (як при справжній грі) й видихання через вузьку губну щілину. У середній фазі видихання, або трохи пізніше, частина повітря розширює ротову порожнину, в завершуючій частині відбувається специфічне видихання з використанням м'язів щік і губ, які витискують повітря з своєрідного повітряного мішка. Третя вправа найскладніша. Вона складається з другої вправи з додаванням швидкого «штучного» вдихання через ніс під час

фази витиску повітря з розширеної ротової порожнини. Скоординувати роботу всіх м'язів, що беруть участь у цій вправі, вдається лише тільки після наполегливих і тривалих тренувань. Але ряд молодих кларнетистів, завдяки своїм фізіологічним особливостям, в третій вправі швидко оволодівають найбільш складними моментами одночасного вдихання й видихання. Інші (й таких більшість) дуже довго не можуть засвоїти цю вправу, але після тривалих тренувань також отримують позитивний результат.

Щоб проконтролювати безперервний повітряний потік у перманентному диханні при заміні видихання й вдихання, досить наблизити до губ власну долоню. Сам виконавець за допомогою такого простого методу контролю може легко простежити за рівністю і безперервністю повітряного потоку, що проходить через вузьку губну щілину. Коли молодий музикант засвоює дані вправи, особливо третю з них, то можна впевнено переходити до реального процесу гри.

Для оволодіння перманентним диханням на кларнеті найзручнішою є середня частина нижнього регістру. Це ноти *до, ре, мі, фа* першої октави. Необхідно підготувати дуже легку тростину й тренувати п'ять-десять хвилин кожного дня усі три вправи, використовуючи даний регістр. Як при вправах без інструменту, такі при тренуваннях на інструменті в деяких виконавців позитивний результат перманентного дихання з'являється досить швидко, й вони, приблизно через тиждень, можуть кілька хвилин без перерви тягти один звук. Інші виконавці, щоб отримати належний результат, витрачають багато часу й зусиль. Але практика показує, що всі кларнетисти можуть успішно оволодіти перманентним диханням.

Після оволодіння новим прийомом гри на одному звуці, настає період практичного засвоєння й використання перманентного дихання на технічному й художньому матеріалі. Вивчаються гами на легато, тривалі кантиленні епізоди. Виконавець чітко розмічає, в якому місці нотного тексту він буде використовувати перманентне дихання, й робить позначки. У швидких низхідних пасажах набагато легше досягти непомітної зміни фаз перманентного дихання в зонах, близьких до першої октави, а в тризвуках, скачках це зробити набагато складніше. У верхньому регістрі перманентне дихання краще не використовувати, щоб уникнути можливих тембральних викривлень, призвуків і шумів. Відомий російський кларнетист О. Танцов, який досліджував проблему нових прийомів гри на кларнеті, вважає, що «дуже складно використовувати циркулярне дихання в артикуляційних пасажах або під час виконання мультифоніків» [6, с. 17].

Потрібно також підкреслити, що частина молодих музикантів, які успішно засвоїли перманентне дихання, починають інтенсивно й з великим задоволенням використовувати новий технічний прийом і там, де він дійсно

потрібний, і там, де можна обійтися звичайним диханням. В усьому повинні бути міра й розум. Обидва види дихання слід розвивати паралельно й доповнювати один одним, бо кожний з них має великі виражальні можливості.

Виконання музики у чвертьтонах

Інтервали, менші за півтон, відомі в багатьох музичних культурах. У Давній Греції, у середньовічному церковному співі, у музичній культурі країн Сходу можна знайти яскраві приклади використання чвертьтонів. В музику XX ст. чвертьтони повернулися завдяки творчості композиторів Ч. Айвза, Т. Карилльо, Р. Штайна. У 1924 р. чеський композитор А. Хаба написав сюїту для чвертьтонового кларнету. У 1962 р. Е. Денисов подарував кларнетистам чудову сонату для кларнета соло, де в першій частині можна знайти велику кількість чвертьтонових інтервалів, які є складовою частиною виразних мелодій. На кларнеті можна чітко проінтонувати ці інтервали, підібрати тембрально відповідні аплікатури не дуже складно. Для цього необхідна наявність у виконавця гарного слуху й терпіння. Сучасний інструмент також надає можливість отримати хроматичні послідовності чвертьтонів по всьому діапазону кларнета за рахунок використання відповідних аплікатур і корегувань звуку губним апаратом.

У 1967 р. відомий італійський вчений Б. Бартолоцці опублікував таблицю чвертьтонів по всьому діапазону кларнету [2]. Дана таблиця є компасом для пошуку й коректування аплікатур для інструментів різних фірм²⁹. Коли виконавця з якихось причин не задовольняє аплікатура з таблиці (а це зустрічається досить часто), то методом спроб різних комбінацій відкритих і закритих звукових отворів і клапанів можна знайти достатню кількість чвертьтонових аплікатур. Бажано записати знайдені аплікатури графічно або словами. Велику кількість чвертьтонових аплікатур мають ті звуки, в яких в основній аплікатурі зайнята невелика кількість пальців виконавця. І, навпаки, коли всі пальці музиканта, або їхня більшість, зайняті в основній аплікатурі, тоді набагато складніше, а іноді й просто неможливо отримати потрібний результат. У таких випадках для чвертьтонового зниження виконавець використовує губний апарат. Або аналогічне зниження звуків іде завдяки наближенню, а потім і легкому торканню язика до основи зрізу робочої частини тростини. Недоліком прийому зниження за допомогою язика є погіршення тембрального забарвлення й деякі складності з'єднання такого звука з наступним.

Дуже яскравий твір, в якому досить повно подані чвертьтони, – перша частина Сонати для кларнета соло Е. Денисова. Уже в перших тактах цієї сонати композитор використовує ноту *соль* першої октави зі зниженням на три

²⁹ Вона повністю наведена в кінці розділу.

чвертьтони. Це сприятлива нота для отримання чвертьтонових підвищень і знижень. Після невеликих пошуків можна записати багато аплікатур, що відповідають даному заниженню на три чвертьтони. Зафіксуємо допустимі аплікатури.

1. При аплікатурі ноти *соль* першої октави закрити у верхньому коліні перший і другий звукові отвори.

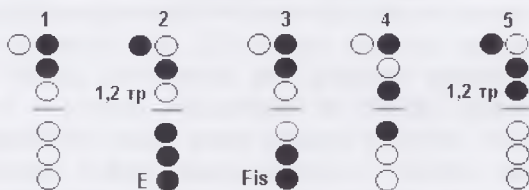
2. При аплікатурі ноти *мі* малої октави у верхньому коліні відкрити перший і третій звукові отвори, а також перший і другий бічні трельні клапани.

3. При аплікатурі ноти *соль* першої октави у верхньому коліні закрити перший і другий звукові отвори, у нижньому коліні закрити другий і третій звукові отвори, а також клапан *фа-дієз* малої октави.

4. При аплікатурі ноти *соль* першої октави закрити у верхньому коліні перший і третій звукові отвори, а в нижньому коліні закрити перший, другий і третій звукові отвори.

5. При аплікатурі ноти *до* першої октави у верхньому коліні відкрити перший звуковий отвір, а також перший, другий бічні трельні клапани.

Графічні позначення аплікатур



Продовжуючи пошук, можна знайти ще ряд аплікатур, які відображають реальне пониження ноти *соль* першої октави на три чвертьтони, але і з даних п'яти аплікатур виконавець може вибрати найбільш допустимі, враховуючи, що відібрана аплікатура повинна тембрально підходити як до попередньої, так і до наступної аплікатури, і зручно з'єднуватися з нею.

На кларнетах різних фірм чвертьтонові аплікатури можуть бути різними за інтонацією, але ця різниця легко корегується губним апаратом. Записуючи знайдені чвертьтонові аплікатури, кожний виконавець поступово створює банк даних таких аплікатур для свого інструмента, що дає йому можливість використовувати цей матеріал при вивченні нових творів. Крім цього, молодий музикант набуває навичок швидкого знаходження тієї чи іншої аплікатурної комбінації для будь-якого підвищення або зниження звуків. А це позитивно впливає на культуру музичного слуху, який стає гнучкішим і пластичнішим.

Таблиця чвертьтонів Б. Бартолоцці

The image displays a musical score for a twelve-tone composition by B. Bartolucci. It consists of four staves of music, each with a corresponding set of fingerings for various instruments. The fingerings are represented by circles with dots or letters (R, A, F, E, G, H, Es, cis, tr) and numbers (1, 2, 3, 4). The first staff shows fingerings for instruments like trumpet (1tr), trombone (1,2tr), and others. The second staff shows fingerings for instruments like trumpet (3tr, 4tr), trombone (3,4tr), and others. The third staff shows fingerings for instruments like trumpet (1tr), trombone (1,2tr), and others. The fourth staff shows fingerings for instruments like trumpet (1tr), trombone (1,2tr), and others.

Деякі умовні позначення

— підвищення на 1/4 тона

— підвищення на 3/4 тона

b — зниження на 1/4 тона

b — зниження на 3/4 тона

R — відкритий дуодецимний отвір

Нумерація трельних клапанів іде знизу вверху. Назви клапанів подано за звуками нижнього регістру.

Мультифоніки

Мультифоніки – це співзвуччя, які за окремих умов можна отримати на духових інструментах. В історії виконавства відомі випадки, які підтверджують, що в XIX ст. музиканти-духовики володіли технікою мультифоніків. Так, у 1815 р. К. Вебер написав Концертино для валторни з оркестром, в якому соліст-валторніст повинен володіти технікою багатоголосся. У мемуарах Г. Берліоза можна знайти інформацію про те, що валторністи й тромбоністи в середині XIX ст. в публічних виступах уміло користувалися багатозвуччями на своїх інструментах, від чого слухачі були в захваті. Але це були рідкісні винятки. Першим дослідником у цій галузі був італійський композитор і теоретик Бруно Бартолоцці, який став відомим не лише своїми музичними творами, а й завдяки книзі про використання співзвуччя й інших надзвичайних способів гри на дерев'яних духових інструментах [2].

Перші нотовані мультифоніки у XX ст. зафіксовані композитором І. О. Смітом у його «П'яти п'єсах» для флейти й кларнета в 1961 р. Очевидно, що в конструкції кларнета закладено безмежну кількість мультифоніків, які утворюються за рахунок нетрадиційних аплікатур і зміни сили тиску повітря на тростину. Можна стверджувати, що в будь-якому «квіксі» кларнета (зрив звука) закладено передумову отримання мультифоніка, бо в такому зриві за допомогою розщеплення звука одночасно можна почути і нижній, і верхній звуки. Якщо при передуванні звуків поряд з дуодецимним клапаном відкрити додатково будь-який звуковий отвір або комбінацію звукових отворів з клапанами, які не пов'язані з основною аплікатурою, отримаємо дуже велику кількість різноманітних мультифоніків з широким спектром виразності:

- а) тихі, ніжні, приємні, м'які, стійкі;
- б) сильні, крикливі, хриплі, нестійкі;
- в) короткі, тривалі, податливі до динаміки і т. д.

Тому мультифоніки на кларнеті прийнято поділяти на шість категорій:

А – тризвук, точний запис середнього звука складений, можлива гра в будь-якій динаміці, будь-якої тривалості, звучать повно й натурально, можна відразу взяти три звуки.

Б – тризвук, точний запис середнього звука складений, краще звучить у тихій динаміці, можна взяти всі три звуки м'якою атакою, можливе невелике підсилення звука.

В – тризвук, запис середнього звука складений, мультифоніки міцні і дуже чинять опір при атаці, їх краще взяти за допомогою розслабленого губного апарату, вони мають обмеження в тихій динаміці.

Г – тризвук, запис середнього звука складений, мультифоніки беруться легко при голосному звучанні, але можуть бути перешкоди в тихій динаміці.

Д – двозвук, інтонаційно звучить не дуже чисто, вимагає акуратної атаки, виходить лише за тихої динаміки, при підсиленні тиску можуть з'явитися значна кількість додаткових звуків.

Ж – багатозвуччя (чотири або п'ять звуків), найбільш різкі й крикливі, видобуваються з великим тиском на тростину.

У кінці статті для тренувань подано кілька комплексів мультифоніків. До кожного комплексу входять мультифоніки всіх шести категорій. Молодий музикант щоденно може тренувати один комплекс, витрачаючи небагато часу – десять-п'ятнадцять хвилин. При вивченні циклу кожний мультифонік виконується кілька разів до закріплення позитивних навичок. Коли співзвуччя утримується тривалий час, тоді даний мультифонік виконується на повному видиханні. Коли можливе лише коротке звучання, в цьому випадку на одному диханні можна зробити кілька спроб отримати даний мультифонік.

Після засвоєння одного комплексу послідовно вивчаються всі інші. Можна до кожного комплексу додавати ті мультифоніки, які зустрічаються при вивченні нових творів. Щоденна робота з мультифоніками дає можливість засвоїти перспективний художній прийом, покращує слух, а також сприяє розкріпаченню губного апарату виконавця-кларнетиста. Для того, щоб мультифоніки виходили якісно, музикантові доводиться весь час шукати нові відчуття в положенні губ, язика, м'язів обличчя й щелеп, слідувати за кутом нахилу інструменту, співвідношенням нижньої і верхньої щелеп тощо. Цей пошук, в кінцевому результаті, приводить до м'язової свободи губного апарату.

Висновки. Вивчення складних сучасних прийомів гри, зокрема, подвійного стакато, перманентного дихання, виконання чвертьтонів і мультифоніків, збагачує загальну виконавську культуру кларнетиста, дає йому можливість успішно оволодівати новими музичними творами й відкриває безмежні виразні можливості духових інструментів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. — 432 с.
2. Бартолоцци Б. Нові можливості гри на дерев'яних духових інструментах [Текст] / Б. Бартолоцци. — Лондон : [б. в.], 1967. — 238 с.
3. Горбачов В. Подвійне стакато на язичкових інструментах [Текст] / В. Горбачов // Методика навчання гри на духових інструментах : нариси. — М., 1966. — Вип. 1. — С. 112—118.
4. Низькодуб С. Нетрадиційні виконавські прийоми гри в сучасній практиці кларнетиста [Текст] / С. Низькодуб. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 1996. — 14 с.

5. Сурженко Е. В. Постановка языка при игре на кларнете [Текст] / Е. В. Сурженко // Теория и практика игры на духовых инструментах : сб.ст. ; ред.-сост. В. Н. Апатский. — К., 1989. — С. 45—49.
6. Танцов О. Нові прийоми гри на кларнеті [Текст] : хрестоматія / О. Танцов. — М. : Моск. держ. конс. ім. П. І. Чайковського, 2004. — 44 с.

Додаток
(Таблиця 5.1)

Комплекси мультифоніків

1

2

3

R - открытый дуодесимный клапан

[illegible][illegible]

Розділ 6.

КУЛЬТУРА: МОВА, ТЕКСТИ ТА КОНТЕКСТИ

УДК 331:008(477)

Олексій Яшинов

РИНОК ПРАЦІ СФЕРИ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАЙНЯТОСТІ ТА СТРУКТУРНІ ЗРУШЕННЯ

Досліджуються основні тенденції, характерні для сучасного ринку праці сфери культури України. Виявлені і розглянуті динаміка чисельності зайнятих, рух робочої сили, приховане безробіття, регіональні відмінності зайнятості. Запропоновані рекомендації щодо підвищення ефективності функціонування цього ринку.

Исследуются основные тенденции, характерные для современного рынка труда сферы культуры Украины. Выявлены и рассмотрены динамика численности занятых, движение рабочей силы, скрытая безработица, региональные особенности занятости. Предлагаются рекомендации для повышения эффективности функционирования этого рынка.

Basic trends of the modern labour market of the cultural sphere of Ukraine are investigated in the paper. Dynamics in the strength of engaged, motion of manpower, latent unemployment, regional particularities of the employment are exposed and considered. The relevant recommendations, aimed at the raising the efficiency of functioning of this market, are presented.

Сучасною економічною наукою розроблений цілий ряд пропозицій щодо формування та регулювання ринку праці, з одного боку, та трансформації економічних відносин у сфері культури, в зв'язку із переходом до ринкової системи, – з іншого. Однак *проблема функціонування ринку праці в сфері культури як синтез позначених питань* ще не перебувала в полі зору вітчизняних наукових досліджень. Разом з тим, поява нових галузей культурної діяльності, зумовлена процесами соціально-економічної трансформації та інформатизації суспільства, ставить сьогодні питання про збереження художньо-естетичної цінності національної культури зусиллями її працівників. Дослідження основних тенденцій розвитку ринку праці сфери культури та визначення напрямів і механізмів його державного регулювання, яке є **метою** даної статті, виявляється вельми **актуальним**.

Для того, щоб розкрити сутність ринку праці сфери культури, дати кількісну і якісну характеристику його сучасного стану та визначити напрями регулювання, необхідно дослідити його структуру.

Структуру ринку праці сфери культури можна визначити за аналогією зі структурою національного ринку праці, яку пропонують українські дослідники Д. П. Богиня, О. А. Грішнова, О. І. Карпіщенко, О. М. Пилипенко [1; с. 48; 4, с. 12—15; 7, с. 28—31] та російські вчені, зокрема Л. П. Владимірова, Ю. М. Остапенко, В. А. Каменецький, В. П. Патрикеев [2; с. 126—129; 6,

с. 40—44; 4, с. 109—110]. Отже, ринок праці сфери культури як складова частина національного ринку праці являє собою механізм узгодження інтересів роботодавців і найманої робочої сили. Головними його складовими є сукупна пропозиція, яка охоплює все економічне активне населення, тобто всіх, хто працює або активно шукає роботу в сфері культури, та сукупний попит, який визначається загальною потребою сфери у працівниках. Вони складають сукупний ринок праці сфери культури, на якому основна частина сукупного попиту та сукупної пропозиції задовольняється. Менша частина сукупного ринку з причин природного і механічного руху робочої сили і робочих місць буває вакантною і потребує спеціальних заходів поєднання попиту і пропозиції. Ця частина ринку праці сфери культури становить так званий поточний ринок праці. Його обсяг визначається кількістю наявних вакансій і кількістю осіб, які зайняті пошуком роботи в даній сфері. Основна функція поточного ринку праці полягає в перерозподілі робочої сили між організаціями сфери культури і забезпеченні роботою незайнятого в даний момент населення.

Структурними елементами поточного ринку праці сфери культури виступають відкритий і прихований ринки праці, кожен з яких має офіційну і неофіційну частини. Відкритий ринок праці охоплює все економічно активне населення, яке фактично шукає роботу і потребує профорієнтації, підготовки і перепідготовки, а також всі вакантні робочі і учнівські місця у сфері культури. Його офіційну частину представляє вільна робоча сила і вакансії, що зареєстровані в установах державної служби зайнятості, та учнівські місця в системі професійної освіти сфери культури. Неофіційна частина відкритого ринку праці акумулює вакансії, учбові місця, пропозицію робочої сили, які не охоплені послугами органів працевлаштування і формальної профосвіти. Потреба у працевлаштуванні в цій частині відкритого ринку праці задовольняється через безпосередні контакти між роботодавцями і особами, які шукають роботу.

Прихований ринок праці сфери культури — це контингент формально зайнятих, який через скорочення обсягів послуг або зміну їхньої структури міг би бути вивільненим без збитків для виробництва.

Прихований ринок праці також можна розділити на офіційний і неофіційний. Офіційну частину представляють особи, які перебувають у відпустках за ініціативою адміністрації або працюють неповний робочий час. Ця частина прихованого ринку праці реєструється статистикою. Неофіційну частину визначають за допомогою спеціальних методик.

Використовуючи наведену вище теоретичну основу визначення структури ринку праці, дамо кількісну і якісну оцінку стану та тенденції розвитку поточного ринку праці сфери культури України.

Якщо з 1985 по 1990 рр. чисельність зайнятих у галузях культури і мистецтва збільшилась на 26 тис. осіб [10, с. 367], то протягом 1991—2000 рр. відбулось її скорочення на 67 тис. [10, с. 368], а за 2001—2007 рр. – зростання на 8 тис. осіб [8, с. 38]. Найбільше скорочення працівників сфери культури відбулося в 1991—1992 рр. (на 15 тис.), в 1994—1995 (на 17 тис.) та в 1996—1997 рр. (на 24 тис. осіб). Саме ці роки характеризуються найбільш активними процесами зміни форм власності, реструктуризації підприємств та масовими вивільненнями працівників в усіх галузях економіки. Однак, слід зазначити, що вивільнення робочої сили в сфері культури передбачалося вдвічі вищим, ніж те, яке відбулося в дійсності [9, с. 68]. Це свідчення існування в даній сфері надлишкової зайнятості, тобто прихованого безробіття.

Незважаючи на скорочення кількості працівників культури в межах галузі, її частка в народному господарстві країни має тенденцію до зростання (з 1,67% в 1995 р. до 1,82% в 2005 р.), що може деякою мірою свідчити про збільшення ролі галузей нематеріального виробництва в структурі економіки України, як це відбувається в країнах з розвиненими ринковими відносинами.

Разом з тим, має місце тенденція до постійного збільшення розриву між чисельністю працівників галузі культури та галузі мистецтв. Так, якщо в 1992 р. галузь культури нараховувала в 3,7 разів більше працівників, ніж галузь мистецтв, то в 1998 р. цей розрив зріс до 4,7, а в 2007 р. – до 5,8 разів [8, с. 196]. Це є показником певного вихолощення творчого потенціалу сфери культури.

Регіональний аналіз ринку праці сфери культури показує, що найбільша чисельність працівників у цій сфері спостерігається в регіонах з високим рівнем соціально-економічного розвитку, де відповідно і вищий попит на робочу силу (м. Київ, Дніпропетровська, Донецька, Одеська та Харківська області). Відносно велика чисельність працівників культури в АР Крим зумовлюється значним рекреаційним потенціалом та розвитком туризму в даному регіоні. Завдяки цьому м. Севастополь є єдиною адміністративною одиницею, де чисельність працівників сфери культури абсолютно зростала навіть в період трансформаційної кризи 1990-х рр.

В західних областях України спостерігається менша (порівняно з іншими регіонами) кількість працюючих у сфері культури, що можна пояснити загальними тенденціями регіону, зокрема, тривалою ситуацією і більш високим рівнем безробіття. Мала чисельність працівників культури також у Херсонській, Миколаївській та Сумській областях. Середня по регіонах чисельність працюючих жінок у галузі культури більша у 2,6 рази, ніж чоловіків, а в галузі мистецтв працює більше чоловіків, ніж жінок [3, с. 86]. Якщо порівняти середній рівень заробітної плати залежно від статі, то в галузі культури він менший, ніж у чоловіків, а в галузі мистецтв – вищий [8, с. 226]. Таким чином, заробітна плата не виконує своєї регулюючої функції стосовно

рівномірного розподілу чисельності жінок і чоловіків між галузями культури і мистецтв.

Аналіз працевлаштування показує, що чисельність працевлаштованих громадян, починаючи з 2000 р., збільшується як в усіх галузях економіки, так і в галузях культури і мистецтв по всіх категоріях робочих місць. Так, якщо в 2000 р. було працевлаштовано 229747 осіб в усіх галузях економіки, у тому числі, 1520 – у культурі та мистецтві, то в 2005 р. – відповідно 596806 і 4969, тобто, працевлаштування зросло в першому випадку в 2,6, а в другому – у 3,3 рази [8, с. 77]. Зріс також відсоток працевлаштованих у сфері культури відносно загальної чисельності працевлаштованих в усіх галузях економіки – з 0,6 у 2000 р. до 0,9% в 2005 р., що теж деякою мірою може свідчити про перетікання робочої сили в галузі нематеріального виробництва. Причому, переважну більшість серед працевлаштованих у культурі і мистецтві складають жінки (в середньому 61,8%), тоді як працевлаштування жінок в усіх галузях економіки становить в середньому 44% [8, с. 71]. Таким чином, ефективне функціонування ринку праці в сфері культури може допомогти розв'язанню проблеми жіночого безробіття.

Аналіз руху робочої сили в сфері культури за причинами вибуття працівників дає можливість зробити висновок, що в більшості випадків таке вибуття спричинене плинністю кадрів. Так, у 2005 р. з 14,4% всіх вибулих з галузі культури працівників 12,9% складали вибулі саме через цю причину і 0,6% – внаслідок скорочення штатів; в галузі мистецтв ці показники мають такі значення: відповідно 22,4; 18,7 і 1,6% [3, с. 146]. До факторів плинності кадрів у сфері культури треба віднести: фактори, які виникають у самій організації (розмір зарплати, умови праці, перспективи професійного росту); особистісні фактори (вік працівника, рівень його освіти, досвід роботи); зовнішні фактори (загальна економічна ситуація в країні, відкриття нових підприємств, сімейні обставини).

Офіційну частину прихованого ринку праці характеризує показник вимушеної неповної зайнятості (за термінологією МОП – часткове безробіття), який реєструється статистикою як кількість працівників, що перебувають у відпустках за ініціативою адміністрації та працюють в режимі неповного робочого часу [9, с. 14].

Вимушена неповна зайнятість більш притаманна галузі мистецтв, ніж культури. Так, якщо в адміністративних відпустках перебували у 2000 р. 6,2% всіх працівників галузі культури, то в галузі мистецтв – 14% [10, с. 261]. В наступні 7 років загалом спостерігалася позитивна тенденція до зменшення вимушеної неповної зайнятості в сфері культури, що ілюструє її залежність від фази загальнооекономічного циклу, стану державного бюджету та рівня попиту на культурні послуги. Водночас, більш вагома частка працюючих в режимі

неповного робочого часу в галузі мистецтв відображає тимчасовий характер великої кількості проєктів в цій галузі і є показником певної гнучкості ринку праці.

Неофіційна частина прихованого ринку праці включає осіб, які отримують доходи від нерегламентованої зайнятості – економічної діяльності у неформальному секторі, яка виключена із сфери соціально-трудоових норм, не враховується державною статистикою, може мати кримінальний характер, а також приносити прибутки, приховані від оподаткування.

Якщо йдеться про сферу культури, то в ній нерегламентована зайнятість охоплює неконтрольоване виробництво, обмін і споживання культурних благ. Сюди можна віднести обслуговування неформальних приватних та корпоративних замовлень, а також незаконне використання об'єктів інтелектуальної власності в виробництві і реалізації культурної продукції (так зване піратство). Останнє явище яскраво ілюструє подвійний вплив нерегламентованої зайнятості на функціонування ринку праці сфери культури: з одного боку, стимулює створення нових робочих місць (торгівля аудіо- та відеопродукцією) та зростання попиту на культурні продукти (що реалізуються за низькими «піратськими» цінами); а з іншого – стримує розвиток комерціалізованої частини культурної сфери, зокрема, шоу-бізнесу, і призводить до недоотримання коштів державним бюджетом.

Висновки. Проведений аналіз стану і структури ринку праці сфери культури України дозволяє стверджувати, що цей ринок поступово адаптується до сучасних соціально-економічних трансформацій. Для прискорення такої адаптації і підвищення ефективності функціонування ринку праці необхідною є реалізація наступних заходів.

1. Поступове збільшення державного фінансування сфери культури до рівня, передбаченого «Основами законодавства України про культуру», що зумовить створення нових робочих місць, враховуючи високу трудомісткість праці в сфері культури, переважання в ній живої праці над уречевленою, а відтак – велику питому вагу витрат на заробітну плату собівартості культурних благ.

2. Внесення відповідних змін до національного законодавства про зайнятість; встановлення нормативів робочого часу і законодавчого визнання категорії частково безробітного за міжнародними нормами; впровадження страхування на випадок часткового безробіття.

3. «М'яка» трансформація нерегламентованої зайнятості шляхом створення і застосування методів мотиваційного переходу людей і підприємств в легальний сектор економіки.

4. Реформування вищої освіти в сфері культури в напрямку створення і впровадження учбових програм за новими ринковими спеціальностями, які

мають попит; використання інноваційних та альтернативних моделей організації навчального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богиня Д. П., Грішнова О. А. Основи економіки праці [Текст] : [навч. посібник для студ. екон. спец.] / Д. П. Богиня, О. А. Грішнова. — 3 -е вид., стер. — К. : Знання-Прес, 2007. — 313 с.
2. Владимірова Л. П. Економіка труда [Текст] : учебное пособие : [для экономических вузов] / Л. П. Владимірова. — 2-изд., перераб. и доп. — М. : Издательский дом «Дашков и К», 2002. — 300 с.
3. Економічна активність населення України—2007 [Текст] : статистичний збірник. — К. : Держ. комітет статистики України, 2008. — 224 с.
4. Каменецкий В. А., Патрикеев В. П. Труд [Текст] / В. А. Каменецкий, В. П. Патрикеев. — М. : Экономика, 2004. — 590 с.
5. Карпіщенко О. І. Економіка праці та соціально-трудова відносини [Текст] : [навчальний посібник для студ. екон. спец.] / О. І. Карпіщенко. — К. : Знання, 2007. — 559 с.
6. Остапенко Ю. М. Економіка труда [Текст] : учебное пособие [для вузов по спец. 060700 Нац. экономика и 060200 Экономика труда] ; Гос. ун-т упр., Ин-т нац. и мир. экономики / Ю. М. Остапенко. — М. : ИНФРА-М, 2003 — 267 с.
7. Пилипенко С. М. Економіка праці та соціально-трудова відносини [Текст] : навчальний посібник ; Харк. нац. екон. ун-т. / С. М. Пилипенко — Х. : ХНЕУ, 2004. — 223 с.
8. Праця України—2007 [Текст] : статистичний збірник. — К. : Держ. комітет статистики України, 2008. — 405 с.
9. Праця та соціальна політика в Україні [Текст] : статистичний довідник. — К. : Соцінформ, 1999. — 128 с.
10. Статистичний щорічник України за 2000 рік [Текст]. — К. : Техніка, 2001. — 576 с.

УДК 811.132'373

Елена Конакова

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ МАКРОСИСТЕМА КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ И ИСПАНСКОМ ЯЗЫКАХ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

У статті проводиться аналіз фразеологічної парадигми концепту «музика» у сучасній англійській та сучасній іспанській мовах. Національні і культурні аспекти цього концепту підкреслюють відмінності менталітету, культурних звичок і особливостей в стереотипах і мовних традиціях.

В статье проводится анализ фразеологической парадигмы концепта «музыка» в современном английском и современном испанском языках. Национальные и культурные аспекты этого концепта подчеркивают отличия менталитета, культурных привычек и особенностей в стереотипах и языковых традициях.

The article deals with analysis of phraseology paradigm of the concept “music” in modern English and modern Spanish. National and cultural aspects of the concept underline the differences of mentality, cultural habits and customs reflecting peculiarities and stereotypes in languages tradition.

Объектом предлагаемого исследования является фразеологическая макросистема концепта «музыка» в современном английском и испанском языках. **Целью** – установление возникающих в этой связи общих закономерностей, выявление языковых универсалий и возможностей их реализации в конкретных (английском и испанском) языках. **Методологической** основой – сопоставительно-типологический анализ, направленный на выявление абсолютных и относительных расхождений по языкам.

Концепт «музыка» может нести в себе, наряду с универсальной константной сигнификативной семой, дифференцирующую, выражающую национально-образную специфику, поскольку «язык отражает происходящее в сознании, а не в мозгу, наше же сознание формируется, в частности, и под воздействием окружающей нас культуры [1, с. 239]. Однако уже сама дефиниция в сравниваемых языках, помимо универсальной константной сигнификативной семы, содержит и дифференцирующие. Сравним:

английский

1. искусство гармоничного сочетания звуков относительно ритма, гармонии и контрапункта;
2. звуки и / или произведения, составленные из них;
3. написанные / напечатанные ноты [3, с. 53].

Фразеологическая парадигма концепта «музыка» в сравниваемых языках включает:

в английском

фразеологические макрополя с ядерными лексемами

- 1) «tune»;
- 2) «fiddle»;
- 3) «song»;
- 4) «pipe»;
- 5) «music».

испанский

1. искусство гармоничного сочетания звуков относительно ритма, гармонии и контрапункта;
2. инструментальный / вокальный концерт [4, с. 709].

в испанском

фразеологические макрополя с ядерными лексемами

- 1) música (f)
- 2) canción (f)
- 3) guitarra (f)
- 4) violín (m).

Порядок следования фразеологических микрополей, организуемых соответствующими ядерными лексемами, определяется количеством и регулярностью образования ФЕ (фразеологических единиц) – то есть, по принципу: центр – периферия макрополя.

Рассмотрим фразеологическое микрополе с ядерным компонентом «tune». Лексема существительного «tune» включают следующие компоненты:

1) мелодия, мотив; 2) мелодичность; 3) тон, звук, тембр; 4) строй, настроенность; 5) согласие, гармония; 6) хорошее отношение [3, с. 426].

I. Модель V + obj direct (tune)

Синтаксический контур данной модели включает:

а) ФЕ со структурой подчинительного словосочетания и вариативным глагольным элементом: **change one's tune** (*тж.* sing another, a different или a new tune: *амер.* whistle a different tune) – запеть другую песню, запеть на другой лад; сбавить тон, присмиреть, притихнуть;

'I advice you **to change your tune** a little, McGrath,' said Duncane. 'You have acted very irresponsibly and you may find yourself in terious trouble' (/ *Murdoch, The Good*, ch. 8);

– Я советую вам немного сбавить тон, Мегра, – сказал Данкейн. – Вы поступили крайне безответственно и можете оказаться в тяжелом положении;

б) пословицы с элиминированной первой частью.

Call the tune – задавать тон, хозяйничать [происходит от пословицы he who pays the piper, calls the tune]: He could be quite bad-tempered to his clients. You'd have thought as they were paying the money that they'd **call the tune** and do the bullying (*A. Christie, 'Endless Night, ch. 3*).

Архитектор Сантон мог быть нелюбезным со своими заказчиками. Они платили деньги, и, можно подумать, они же будут ставить условия и заставят его принять их.

II. Модель V + (to) object indirect с вариативным глагольным компонентом, где элементы ФЕ связаны имплицитно-метонимическими отношениями.

Dance (или pipe) to smb.'s tune ~ плясать под чью-л. дудку; ходить по струнке: ... she was the kind of woman who had to have men around and had to make them dance to her tune (*R. P. Warren, 'All the King's Men', ch. 3*);

... она была из тех женщин, которые любят, чтобы около них вились мужчины и плясали под их дудку.

В корпусе ФЕ с ядерным компонентом «tune» следует выделить **пословицы** – полностью переосмысленные ФЕ с частично предикативной структурой, где предикативная структура имеется лишь в одной их части и не является сквозной, например:

the tune old cow died of – разг., шутл. – режущий слух мотив, какофония; скучная, плохо исполняемая музыка; = от этого мухи дохнут [выражение ведет происхождение от старинной баллады]: It was kind of poor, and when he was going to start on the next verse one of them said it was the tune the old cow died of (*M. Twain, 'Life on the Mississippi', ch. III*).

Выходило у него неважно, и, когда он начал следующий куплет, один из сидевших высказал догадку, что именно от этой песни околела старая корова...

III. Модель prep + N (tune)

Среди ФЕ данной модели следует выделить:

♦ антонимическую пару: **in tune (with)** – гармонирующий, сочетающийся (с чём-л.); ладающий; (с кем-л.); имеющий контакт (с кем-л. или с чем-л.); в соответствии (с чём-л.): Jefferson, in tune with the Declaration of independence... boldly proclaimed the people's right of revolution. (*W. Foster, 'The Negro People in American History', ch. 5*).

Действуя в духе Декларации независимости ..., Джефферсон выдвинул смелый лозунг о праве народа на революцию.

Out of tune (with) – не соответствующий (чему-л.); не гармонирующий, не сочетающимся (с чём-л.); не ладающий (с кем-л.); не имеющий контакта (с кем-л. или с чём-л.): There was an uncomfortable silence. Haddo's words were out of tune with the rest of the conversation. (*W. S. Maugham, 'The Magician', ch. VII*).

Воцарилось неловкое молчание. Слова Хаддо прозвучали резким диссонансом в общем разговоре.

♦ **To the tune of** – в размере, на сумму: You'd promised to back us to the tune of five thousand dollars and all we've seen is three. (*M. Wilson, 'My Brother, My Enemy', ch. 4*).

Вы обещали нам субсидию в размере пяти тысяч долларов, а мы получили только три.

Лексема существительного "**fiddle**" состоит из следующих сем:

- 1) (разг.) скрипка (струнный инструмент);
- 2) исполнение на скрипке определенной мелодии [2, с. 317].

Микрополе ФЕ, организуемое лексемой "**fiddle**", включает:

♦ компаративный адъективный оборот (as... as), усиленный аллитерацией в инициальном положении: (as) **fit** (*амер. fine*) as **a fiddle** – разг. – в добром здоровье, здравии; как нельзя лучше; совершенно поправился, совсем здоров; в прекрасном настроении:

'Have you had any news of your horse this morning?' 'Yes. he's fit as a fiddle.'
(*J. Galsworthy, 'The Country House', part I, ch. II*).

– Получили Вы сегодня утром какие-нибудь сведения о Вашей лошади?

– Да, она в прекрасном состоянии.

♦ Серию ФЕ, основанных на инвариантной модели '**to play ... fiddle** с вариативным элементом '**first, second, third**, например:

play first fiddle – играть первую скрипку, занимать руководящее положение; **play second fiddle** – играть вторую скрипку, занимать второстепенное положение: How painfully it had affected him with its intimation that he played but **second fiddle** in the life of his beloved. (*J. Galsworthy, 'Swan Song', part I, ch. XII*).

Как болезненно поразило Сомса открытие, что он играет всего только вторую скрипку в жизни любимой!

Play third fiddle – «играть третью скрипку», играть незначительную роль.

В контекстном / речевом употреблении встречается редуцированный вариант "second + fiddle" с элиминацией глагольного элемента.

Особый интерес представляет рассмотрение пары:

to hang up one's fiddle –

hang up one's fiddle when one comes home.

Hang up one's fiddle – редк. – оставить работу, уйти на покой; выйти в отставку [*первонач. амер.*]: Well, if I couldn't make out better'n [= better than] she does, I'd hang up my fiddle – that's all. (DAP.)

Да, если я не справлюсь с делом лучше, чем она, придется все бросить.

Hang up one's fiddle when one comes home – редк. – быть весёлым на людях и мрачным дома: He did not entirely hang his fiddle up when he came home. (OED).

Нельзя сказать, чтобы по возвращении домой он впадал в черную меланхолию.

Внешний контур модели (2) предполагает усложнение модели (1), то есть, трансформацию простого предложения в сложноподчиненное.

ФЕ (1) представляет собой устойчивое словосочетание с номинативным значением, эквивалентное слову "retire", частично мотивированное путем метафоризации.

ФЕ (2) представляет собой демотивированное сложноподчиненное предложение с придаточным предложением обстоятельства времени.

Лексема "**song**" включает в себя следующие семы: 1) пение; музыка для голоса; 2) поэтическое произведение; 3) стихотворный цикл, используемый как литературная основа вокального произведения [3, с. 318].

В корпусе ФЕ, объединенных компонентом "**song**", следует выделить:

♦ грамматикализованную конструкцию, выражающую зачинательный аспект: **break (burst forth) into song**.

♦ Модель: (V) **sing + a/another + adj + song**.

Данный синтаксический контур объединяет ФЕ **sing a new song** «запеть новую песню», пойти по новому пути [*этим. библ. Revelation V, 9*]: Then came the French Revolution and the Napoleonic Wars, and the poets sang new songs. (W. S. Maugham, 'The Moon and Sixpence', ch. II).

Затем пришла Французская революция, начались наполеоновские войны, поэты запели новые песни.

Sing another (или different) song – запеть на другой лад:

If you were a grocery trust for the whole United States, you would be singing another song (J. London. 'The Iron Heel', ch. VIII).

Если бы Вы стояли во главе треста, обеспечивающего Соединенные Штаты бакалейными товарами, Вы запели бы по-другому.

Релевантным, на наш взгляд, для закрепления компонентов ФЕ и их устойчивости является дублирование семы «пение» в глаголе «sing» и существительном «song», а также аллитерация начальной и конечной лексем ФЕ.

Номинативные ФЕ с ядерным компонентом "song" представлены:

♦ ФЕ с адвербиальным значением меры и степени: **for a song** (мж. for a mere song или for an old song) – за бесценок (обыкн. употр. с гл. to buy, to get, to sell), например: All of these lovely things by which he had set great store... went for a song. (*Th. Dreiser, 'The Financier, ch. LXIX*).

Все эти очаровательные вещицы, которые он так ценил, ... пошли с молотка за бесценок.

♦ ФЕ с сочинительной связью **song and dance** – разг. 1) шумиха, свистопляска (обыкн. употр. с гл. to make): ...you can bet your boots no one's going to make a song and dance about him. (*W. S. Maugham, 'Up at the Villa', ch. V*); ...можете быть уверены, что никто не будет поднимать шум по поводу исчезновения скрипача.

2) амер. пустая болтовня, ерунда, вздор: Oh, that's it. Giving her a song and dance about me, I suppose. Little bride irons to mother because hubby doesn't like her biscuits. (/ *O'Hara, 'Appointment in Samarra', ch. VIII*).

А, вот в чем дело. Говоришь матери всякую ерунду обо мне. Жenuшка бегаёт к матери жаловаться, потому что муженьку не нравится ее печенье.

♦ Субстантивную фразу с подчинительной структурой.

The Song of Solomon (см. The Song of Songs) «Песнь песней»¹;

♦ заимствованную ФЕ – кальку – **Swang Song** – лебединая песнь [этим. – немецкое Schwanengesang].

I am almighty proud of it (*J. London "Martin Eden". ch. XXXV*).

Я знаю, что поэма – моя лебединая песня. И я очень горжусь ею.

Полисемантическая лексема "pipe" включает в себя ряд сем, среди которых 2-я – «musical wind-instrument» (single tube with hole stopped by the fingers) [3, с. 129].

Фразеологический ряд с ядерным компонентом "pipe" составляют:

♦ ФЕ: **dance (pipe) to smb'd tune**;

♦ пословица, представляющая собою эллиптическое сложное предложение с причинно-следственной связью компонентов.

No longer pipe, no longer dance – «кончилась музыка, кончились и танцы» (происходит от пословицы he dances well to whom fortune pipes и относится к корыстным людям, резко меняющим своё отношение к тем, из кого они больше не могут извлечь никакой выгоды). He always dances well to

¹ Собрание песен о страстной любви. Предположительно, 3 в. до н. э.; авторство приписывается царю Соломону; одна из книг, входящих в Библию.

whom fortune pipes'. 'Yes, **no longer pipe, no longer dance**,' replied Francisco; and here they parted. (*M. Edgeworth, 'The Parent's Assistant', ch. III*).

– Хорошо танцует тот, кто танцует под музыку фортуны.

– Да, но когда музыка кончается, то и танец кончается, – ответил Франциско, и на этом они расстались.

Лексема существительного "**music**", дающего название одноименному фразеологическому макрополю, включает следующие компоненты.

1) Искусство гармоничного сочетания звуков; 2) создаваемые произведения и мелодичные звуки; 3) письменная или напечатанная нотная запись [3, с. 53].

Лексема "**music**" образует устойчивые словосочетания.

Модель adj + N (music), например: **canned music** музыка в механической записи, грампластинка; магнитофонная лента [*первонач. амер.*]: They were now putting canned music over the loud speakers. (*J. B. Priestley. 'Daylight on Saturday', ch. 5*).

Громкоговорители передавали музыку в граммофонной записи.

Особо следует выделить демотивированную ФЕ **face the music**:

1) стоически переносить трудности, неприятности, мужественно встречать критику [*первонач. амер.*];

... in the meantime we must face the music, and pay more for everything... so that twenty years hence we may be safe from possible starvation. (*J. Galsworthy, 'The Silver Spoon', part I, ch. XII*);

мы... должны пока потерпеть, за все переплачивать, для того, чтобы через двадцать лет Англия могла сама себя прокормить...;

2) держать ответ за что-л., расплачиваться за свои поступки: 'What's in the desert to-day is in the bazaars to-morrow. It's no use, I shall have to face the music'. (*J. Galsworthy, 'Flowering Wilderness', ch. X*).

– Сегодня в пустыне, завтра – на базарах. Пропавшее дело. Придется испить чашу до дна.

Ядро фразеологического макрополя концепта «музыка» (**música**) в современном испанском языке [4, с. 709] представлено следующей серией ФЕ:

Модель: música + adj

• **música celestial**

1) райская музыка, райские звуки

... le respondiste con un largo discurso que me pareció **música celestial** ... siendo tuyas, aquellas palabras tenían que ser para mí la elocuencia misma. (*R. Gallegos. Doña Bárbara*);

... в ответ на это ты разразился длинной речью, которая показалась мне райской музыкой: эти слова исходили от тебя, а, следовательно, казались мне верхом красноречия;

2) пустые слова, красивые фразы, сладкие речи; пустозвонство, краснобайство.

El ser catedrático es un oficio, un modo de vivir. Todo eso del sacerdocio es **música celestial**. (*M. De Unamuno. Obras*).

Чтение лекций в университете – это профессия, работа, способ существования, а все эти разговоры о высоком служении, священнодействии – просто громкие фразы.

Данное словосочетание является полисемантичным; механизм возникновения отдельных значений основан на переосмыслении одного и того же переменного словосочетания:

- **música papayera** – *Кол.* – **música ratonera** нестройная, неблагозвучная музыка; разноголосица, какофония; кошачий концерт; кто во что горазд.

Todo lo que sea fomentarlo, <el fondo comun> es ir al caos encerrado en un quiste macizo que al cabo estalla, a un horrible desconcierto de **música ratonera...** (*M. de Unamuno. De esto y de aquello*).

Все, что не способствует росту общего достояния, ведет к хаосу, заключенному в плотную оболочку, которая неминуемо взорвется, к чудовищному растрейству и разноголосице...

- **Cantar a cualquier música** – соглашаться на все, уметь ко всему принаравливаться, приспособливаться, уметь ко всему подлаживаться, держать нос по ветру.

- **Cantar sin música** – много болтать, быть слишком разговорчивым; £ длинный язык у кого-л.

Данные ФЕ представляют собой антонимическую пару, где отрицание выражено предлогом **sin**, при чем глагол **cantar** связан с существительным **musica** метонимическими связями.

Модель V+S (música) a uno

- **dar música a uno** – надоедать, докучать, морочить голову кому – л., допекать кого – л.;

- **dar música a un sordo** – напрасно, тщетно убеждать кого-л. в чем-л., впустую тратить порох (*на уговоры*); = как об стенку горох.

Наличие оксиморонных отношений между существительным **música** и **sordo** в позиции косвенного объекта обуславливает актуализацию латентной семы «-».

Синонимический ряд ФЕ **ir (se) (или largarse, marcharse) con la música a otra parte**, **mandarle a uno con la música a otra parte**, – **con la música a otra parte!** базируется на наличии инвариантной группы **con la música a otra parte** и вариативного элемента, представленного полуслужебными глаголами (т. е. глаголами с ослабленным семантическим значением).

• **ir (se)** (или **largarse, marcharse**) **con la música a otra parte** – удалится, убраться подобру-поздорову, смотать удочки.

Y si quereis hablar de eso lo mejor que podeis hacer es largaros **con la música a otra parte** (*J. Goytisolo. Juegos de manos*).

А если Вы собираетесь говорить об этом, то Вам лучше убраться подобру-поздорову.

– ¿Que novedades son esas?

– Pues que el rey se va **con la música a otra parte**, y lo que yo digo: buen viaje (*R. Sender. Requiem por un campesino español*).

– А что это за новости?

– А то, что король собирается сматывать удочки. Я так понимаю – скатертью дорожка.

• Mandarle a uno **con la música a otra parte** – выгнать, выпроводить, выдворить кого – л., показать на дверь кому – л.

Dentro de unos momentos voy a saber también si mi novia me quiere o me manda **con la música a otra parte** ... (*A. Palacio Valdes. La hermana San Sulpicio*).

Через несколько минут я узнаю, любит ли меня моя невеста или выставит за дверь...

• ¡**Con la música a otra parte!** Вот бог, а вот порог! Скатертью дорога!

В пределах модели **V + obj + S (música)** существительное **música** реализует латентную сему (+) в сочетании с глаголами «recibir», «poner».

• Poner uno **música** a una cosa –

1) положить на музыку;

2) выразительно, ярко, колоритно описать что-л.

Lo que despues paso, no se contarlo! ¡Que otro le **ponga música!** (*E. Amorin. Después del temporal*).

Что было потом, не сумею рассказать. Пусть кто-нибудь другой изобразит это достойным образом!

• Recibir a uno **con música** – восторженно встретить, принять кого-л., что-л., оказать горячий прием кому-либо, встретить с распростертыми объятиями кого-л.

Следует выделить ФЕ с элементами-интенсификаторами: «todo», «mucho», например:

• ser uno cosa **mucha música; es mucha música** – это требует времени, это длинная песня, долгая история;

... seis leguas a pie son **mucha música...** (*R. J. Payro. Laucha*); ... пройти пешком шесть лиг – это целое дело...

• Volverse **todo música** оказаться тщетным, бесплодным, не дать полезного результата Интересным представляется употребление элемента **música** в имплицитно-мотивированной идиоме **echar la música a los pies** – Дом. Р. –

чувствовать лучшего танцора (в знак одобрения музыканты бросают к его ногам свои инструменты, а он подбирает их и заказывает для всех вино).

В корпусе исследуемых ФЕ следует выделить идиомы-междометия, когда в результате экспрессивного переосмысления междометия ФЕ обобщенно выражают эмоции и волеизъявление, а иногда и то и другое вместе, вследствие чего значение подобных междометных образований является немотивированным.

а) В форме утвердительного предложения:

todo es música – пустое! Одна болтовня, одни слова, одна видимость, больше шума, чем дела, много шума из ничего;

– с инверсией: **con buena música se viene** – чего захотел! Вот еще! Всю жизнь мечтал!

– В форме повелительного предложения: **¡dale música!** *Арг.* – живее! Пошевеливайся!

б) с изменением морфологического числа – (**músicas**), например: **basta de músicas** – хватит, довольно, шутки в сторону!

– **Basta de músicas y déjenme en paz** – repuso D. Jeronimo, dirigiendose hacia la puerta. (*B. Perez Galdos. Zaragoza*).

– Хватит, оставьте меня в покое, – ответил дон Херонимо, направляясь к двери.

У no hay mas músicas – и всё тут! И точка! И никаких гвоздей!

Mire, amigo – le decia a su companero Lima Duarte: la suerte es para quien la atopa, у no hay **mas músicas**. (*M. Tudela. El gallego del cafetal*).

– Послушайте, дружище, – говорил он своему приятелю Лиме Дуарте. – Удача на стороне того, кто умеет ее поймать, и все тут!

– В форме повелительного предложения, например: **no me vengas con músicas / canción:**

1) надоело! Слушать не хочу! Избавь меня от сплетен! Полно зубы чесать!;

2) Полно тебе ныть! Хватит петь Лазаря!

– С инверсией: **¡para músicas iba la zorra!** Ему не до того, ему не до шуток, у него дела посерьезнее.

Рассмотрим микрогруппу ФЕ с ядерным компонентом «**canción**».

В корпусе ФЕ, объединенных инвариантной моделью N + prep. + S следует выделить:

а) синонимическую пару .

• **Volver uno a la misma canción** – назойливо твердить одно и то же, дудеть в одну дуду;

• **y dale con la canción de Lola** – а он заладил свое, талдычить одно и то же.

б) ФЕ с изменением морфологической формы числа **canciones**.

• Venirse **con canciones**: no me vengas **con canciones** (синонимичную по me vengas con músicas).

– Не хочу я слушать эту чепуху; хватит ныть, приbedняться, скулить.

в) Демотивированную идиому.

Saber una **canción** con dos **guiaderas** – двуликий, лицемерить; быть двуликим, коварным; = двуликий Янус.

Микрогруппа ФЕ с ядерным компонентом «**guitarra**» представлена моделью **а) estar + Participio + artículo + sustantivo (guitarra)**, например:

estar bien [mal] **templada la guitarra** быть в хорошем [плохом] настроении, быть [не] в духе;

б) participio + prep. + artículo + sustantivo (guitarra) – **puesto a la guitarra** – устроенный отлично, красиво, по последней моде, шикарно.

в) сравнительным оборотом **como guitarra** с вариативным глагольным элементом **pegar / venir**, например: **pegar (или venir) una cosa como guitarra en un entierro** – быть несвоевременным, прийти не ко времени, некстати, быть ни к селу, ни к городу;

г) рядом идиом: **es buena guitarra** – 1) продувная бестия! Ну, это фрукт! Ну и шельма! Вот прохвост! Хорош гусь!; 2) (или **es un guitarra**) – несносный тип, ворчун, брюзга: **otra cosa es con guitarra (violin)** – хорошо поешь, да где-то сядешь; Ам. – вот теперь другое.

Изменение морфологической формы числа – **guitarras** – фиксируется в идиоме со сложной глагольной формой **andar + Gerundio**, например: **andar templando guitarras a uno**:

ублажать, задабривать кого-л., расшаркиваться, ходить на цыпочках перед кем-л., нянчиться с кем-л., потакать кому-л.

Рассмотрим корпус ФЕ с ядерным компонентом **violín**. Данная микрогруппа представлена продуктивной моделью **V+ (un) + violín**:

1) **embolsar uno el violín** (Вен.); **meter violín en bolsa** (Арг., Бол.) – смущенно ретироваться, стушеваться; присмиреть, поджать хвост;

2) **hacer uno un violín** М. – сплутовать, смошенничать;

3) **tocar violín uno** (Перу, Чили, Экв.) – покровительствовать, потворствовать влюбленным, смотреть сквозь пальцы на свидание влюбленных.

Следует отметить наличие имплицитной оценочной семы «–» в первых двух ФЕ, а также латентной семы «–», реализующейся только в определенном контексте (пример № 3).

ФЕ пословичного характера (**una cosa es con violín** у **otra cosa es con guitarra** Ам.; хвастать – не косить, спина не болит; высоко летаешь, да где-то сядешь) представляет собой сложносочиненное предложение, содержащее в себе антитезу.

ФЕ *pintar un violín*: 1) убежать с урока, прогулять уроки (о школьниках); 2) обмануть, обдурить, обвести вокруг пальца кого-либо допускает вариативность относительно формы числа – *violin* – *violines*.

Исследованный материал позволяет сделать следующие **выводы**:

1) Концепт «музыка» может нести в себе наряду с универсальной константной сигнификативной семой дифференцирующую, выражающую национально – образную специфику;

2) дефиниция в сравниваемых языках помимо универсальной константной сигнификативной семы содержит и дифференцирующие;

3) ФЕ с общим инвариантным концептом «музыка» в современном английском и испанском языках образуют фразеологическую парадигму, т. е. сводимы к набору определенных инвариантных а) лексических компонентов, объединенных сигнификативной классемой «музыка»; б) грамматических типизированных моделей порождения ФЕ.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вежибицкая А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежибицкая. — М.: Прогресс, 1997. — 26 с.
2. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English [Text]. — М.: Русский язык, 1982. — 509 с.
3. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English [Text]. — М.: Русский язык, 1982. — Т. II. — 495 с.
4. *Pequeño Larousse Ilustrado* [Text]. — Paris. — Librarie Larousse, 1964. — 1663 p.

УДК 78.03:81' 243

Людмила Бабаєвська

МУЗИКА ТА ЇЇ ФУНКЦІЇ У ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ

В статті зосереджено увагу на розкритті основних функцій, які музика виконує у вивченні іноземних мов, розглядаються критерії відбору музичного матеріалу та етапи його впровадження в навчальний процес.

Стаття посвящена раскрытию основных функций, которые музыка выполняет в обучении иностранным языкам. Рассматриваются критерии отбора музыкального материала и этапы его внедрения в учебный процесс.

The article focuses on basic music functions in foreign languages teaching, criteria of music selection and stages of music introduction into the foreign language classroom.

Сьогодні існує велика кількість різноманітних технологій та методів навчання іноземним мовам (ІМ). Викладачі постійно знаходяться в пошуці інноваційних засобів, які сприяли б інтенсифікації та вдосконаленню навчального процесу. Одним з таких засобів, на думку багатьох вітчизняних та

зарубіжних методистів, є музичне мистецтво. Численні публікації, присвячені використанню музичних творів та автентичних пісень на уроці іноземної мови, доводять, що музика та пісня являють собою невичерпне джерело тем для обговорення на уроці іноземної мови, вони допомагають учням виявити свої думки, почуття та емоції, підвищують мотивацію й сприяють більш ефективному оволодінню навичками іноземної розмови. Однак, існує і протилежна думка щодо доцільності застосування засобів музичного мистецтва в процесі навчання іноземним мовам. Вона спирається на той факт, що інколи музика використовується на уроці лише для розваги, для емоційної паузи, при цьому її дидактичні ресурси та потенціал ігноруються. За таких умов учні перестають серйозно ставитися до навчального процесу, і рівень їх знань суттєво знижується. Отже, у плані суто дидактичному така робота з музичним матеріалом виявляється майже марною витратою навчального часу.

Проте, на думку Є. Ю. Мельник, «детальна експлуатація музичних творів могла б відкрити широкі перспективи уяві, креативній діяльності, які б сприяли вдосконаленню комунікативної (мовно-мовленнєвої та соціокультурної) компетенції учнів» [2, с. 15].

Таким чином, для того, щоб підтвердити або заперечити доцільність застосування музики в процесі навчання іноземним мовам, необхідно виокремити та проаналізувати її основні функції, розглянути критерії відбору музичного матеріалу та етапи впровадження його в навчальний процес. Саме в цьому і полягає **основна мета** нашого дослідження.

Музика завжди була невід'ємною частиною суспільного життя людини. Повсякденне життя, релігійні ритуали та урочисті події не минали без музики. Дехто з учених вважає, що людина почала співати раніше, ніж розмовляти. Музика об'єднує людей, і ця її здатність знаходить своє застосування на уроці іноземної мови. Виконуючи разом зі всіма представниками групи складні групові завдання, пов'язані з прослуховуванням музичної композиції або виконанням пісні, учні утворюють певну єдність, мікросуспільство, що має перед собою єдину мету – оволодіти ІМ, навчитися говорити, писати, слухати і, навіть, думати на цій мові. Таким чином, можна говорити про **соціальну функцію** музики в навчальному процесі.

Іншою, найголовнішою функцією музики, на думку багатьох психологів та викладачів ІМ, є **психологічна функція**. Надзвичайно великий вплив музики на психологію людини підтверджується результатами численних досліджень. В цій сфері можна виділити декілька важливих моментів. По-перше, музика сприяє появленню в учнів позитивних емоцій, завдяки унікальному ритмічному потенціалу вона заряджає учнів енергією. Така точка зору була підтримана гіпотезою афективного (емоційного) фільтру С. Крешена, де він говорить, що для оволодіння іноземною мовою емоційний фільтр кожного, хто її вивчає, має

бути максимально послабленим [10]. Це дозволяє учням засвоїти найбільший об'єм матеріалу, зменшити деякі комплекси та додає більше впевненості, а викладачам, в свою чергу, допомагає створити позитивну атмосферу в класі. По-друге, музика є дуже ефективним засобом релаксації. Вперше про цю функцію почав говорити болгарський вчений Г. Лозанов, який застосовував музику епохи бароко в якості фону для занять з іноземної мови (пасивне слухання). На думку Г. Лозанова, музика допомагає усунути чимало психологічних бар'єрів, пов'язаних з вивченням ІМ, зосередити свою увагу на процесі навчання, засвоїти навчальний матеріал за сприятливих умов та розвивати спонтанне мовлення [1]. «Музика – чудовий засіб навчання для студентів, які вивчають ІМ, тому, що вона має заспокійливий ефект і змушує людей почувати себе менш уразливими», – ділиться власним досвідом А. Фаччо [7]. Думку дослідниці, так само, як і Г. Лозанова, підтримав Д. Лазер, який стверджує, що однією з головних умов успішного оволодіння мовою є створення за допомогою музики релаксуючої атмосфери [11]. З пасивним слуханням музики також пов'язано таке явище, як «ефект Моцарта» – вважається, що музика Моцарта здійснює позитивний вплив на розумову діяльність учнів, процес зосередження, запам'ятовування текстів, творчі здібності. Подібну точку зору можна зустріти в праці Т. Метельницької: «Під впливом правильно організованої трансляції учні глибше входять в стан м'язового та психічного спокою, про що свідчать показники електротермометрії, та здатні більш ефективно керувати психофізіологічним станом. Посилюючи навіювальну дію слова, музика сприяє підвищенню ефективності засвоєння іноземної лексики на 15,4%» [3, с. 13].

Поряд з емоційністю та ефектом релаксації можна виділити мотиваційний фактор, що грає чималу роль в процесі оволодіння іноземними мовами. Більшість викладачів погоджуються, що музика сприяє швидкому залученню студентів до виконання завдань, пов'язаних з нею. Тім Мерфі також стверджує, що музика є сильним стимулюючим засобом до навчання ІМ для учнів будь-якого віку: дітей, молоді, дорослих. Свою перевагу методист надає популярній музиці, оскільки саме вона в усіх її формах та проявах являє собою «потужну субкультуру із своєю міфологією, ритуалами та священнодіяннями» [13, с. 3]. Таким чином, на думку Т. Мерфі, вона є частиною студентського життя, і якщо ми поринаємо в це життя, то обов'язково отримуємо позитивний заряд енергії та бажання продовжувати навчання.

Окрім соціальної та психологічної функцій, музика також посідає важливе місце в пізнавальній діяльності людини, виконуючи тим самим **когнітивну функцію**. Серед основних пізнавальних причин застосування музики та пісень на уроці ІМ К. Шоеп виділяє *автоматизм* як складову частину мовної вільності. Автоматизм передбачає знання того, що говорити, та

швидко, без пауз, мовлення. Саме завдяки пісням можна «автоматизувати мовний процес» [16]. П. Гетбонтон та Т. Сегаловиць пропонують три критерії, яким мають відповідати комунікативні завдання, спрямовані на досягнення автоматизму всіх навичок мови, що вивчається – «завдання повинно дійсно бути *комунікативним*, таким, що *повторюється* за своєю сутністю, а висловлювання, які воно стимулює, мають бути *стандартними*» [8, с. 345]. Вчені зауважують, що пісні за своєю природою є дійсно послідовними та містять в собі елементи, що повторюються; на їх основі можна створити комунікативні завдання, що сприяють досягненню автоматизму в застосуванні тих чи інших граматичних або лексичних структур.

Більш того, музика є найсильнішим мнемонічним засобом у процесі вивчення ІМ. Про це свідчать дослідження багатьох психологів, вчених та педагогів. Також музика відіграє важливу роль в зосередженні уваги і сприяє деяким змінам в мозку. Існує думка, що саме спів розвиває всі частини мозку одночасно; пісні стимулюють роботу різних синусоїдів (долей) мозку, підвищуючи тим самим і здібності до вивчення ІМ.

Завдяки **лінгвістичній функції** музики також можна досягнути істотних результатів у вивченні іноземних мов. Чимало пісень є чудовим прикладом застосування розмовної мови, тобто мови неофіційного спілкування. Саме за допомогою таких пісень викладачі можуть підготувати учнів до реальної, справжньої комунікації, з якою їм доведеться зіткнутися на побутовому рівні. Презентуючи іноземну мову засобами музики, викладач розширює свої можливості. Послання мелодії і ритмічного тексту пісні є прекрасним і «цінним засобом формування усіх чотирьох мовних навичок, а саме говоріння, аудіювання, читання та письма» [15]. Професор Чеффілдського університету Кейті Овері сформулювала сім аспектів так званих «інтелектуальних переваг» музики, виходячи з її когнітивних та лінгвістичних функцій:

- 1) підвищення рівня навичок читання;
- 2) підвищення рівня мовленнєвих навичок;
- 3) покращання навичок, необхідних для вирішення просторових та часових завдань;
- 4) покращання вербальних та рахунково-арифметичних здібностей;
- 5) покращання концентрації уваги;
- 6) покращання пам'яті;
- 7) покращання моторної координації [14].

З думкою про те, що пісні й музика забезпечують розвиток мовленнєвих навичок та вмінь, погоджуються й інші автори (Arbate, J. H. [5], Griffiee, D. [9], Lems, K. [12], Wicke, R-E. [19]).

Наступна функція, яка привертає увагу достатньо великої кількості учнів та викладачів, – **культурологічна**. Музика є невід'ємною частиною того

суспільства, культури та місця, де вона виникла; вона віддзеркалює їхні основні особливості. Водночас вона є мовою інтернаціонального спілкування. Тому музика допомагає зрозуміти відмінні та схожі елементи різних культур і епох, прищеплює почуття терпимості та поваги до їхніх представників. З цією функцією дуже тісно пов'язана інша, освітня функція, оскільки музика та пісні розширюють кругозір учнів, розвивають творче мислення та уяву, пропонують різні моделі висловлювання своїх думок і почуттів, а також здійснення комунікації. «Музика робить великий внесок в розуміння інших предметів. Існує велика різниця між навчанням і іншими видами роботи», – пише Чарлі Вервалін [18]. Німецький викладач Райнер Віке теж стверджує, що завдяки застосуванню музики на уроці іноземної мови можна виховати в учнів такі корисні якості, як, наприклад, толерантність, здібність до самоаналізу, допитливість, прагнення до незалежного навчання [19]. А ось Том Блоджет, музикант, поет і заслужений викладач іспанської мови, окрім усіх вищезгаданих функцій музики в процесі навчання, наполягає ще на одній її функції, про яку дуже часто забувають методисти – на естетичній. Він наголошує на тому факті, що «музика навчає МОВІ засобами МИСТЕЦТВА». На його думку, музика – джерело краси, яка є такою необхідною сучасній людині. Завдяки музиці в учнів розвиваються почуття прекрасного, здібність до позитивних емоцій та вишуканий смак! [6].

Деякі дослідники виокремлюють розважальну функцію музики в навчанні іноземним мовам, оскільки музика поживляє роботу студентів, привносить елемент новизни в повсякденний, рутинний процес навчання, допомагає розрядити обстановку, створює веселий настрій. Проте, чимало викладачів висловлюють свої побоювання стосовно доцільності впровадження музики в навчальний процес, стверджуючи, що вона відволікає студентів та учнів, розсіює їх увагу та занадто розслабляє. І. Штаксер заперечує подібну думку, вважаючи, що музика, навпаки, значно збільшує навчальний потенціал студентів та підвищує їх мотивацію. Щодо об'єму матеріалу, що засвоюється, то він не менше того, який студенти або учні опановують традиційними засобами навчання ІМ [17].

Дещо інакше підходить до питання про функції музики Є. П. Молчанова, котра дає своє пояснення наступним восьми функціям, що лежать в основі концепції навчання іноземним мовам:

- психологічна (зміцнює пам'ять);
- психогігієнічна (розвиває зацікавленість музикою на рівні задоволення);
- функція настрою, проявлення емоцій та почуттів;
- соціопсихологічна (підсилює згуртованість в групах);
- функція відображення когнітивних процесів;

- функція несвідомого вивчення ІМ;
- функція вирішення комунікативних завдань.

Найголовнішим, на думку Є. П. Молчанової, є розуміння безпосередньо музики, яка «пронизує продукт мовлення і може стати з'єднувальною ланкою в процесі комунікації з іноземцем» [4]. Саме в цьому, згідно з думкою дослідниці, й полягає остання і найважливіша функція музики в навчанні іноземним мовам – **продуктивна**.

Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що музика дійсно є одним з найбільш ефективних засобів навчання ІМ, застосування якого в навчальному процесі вимагає від викладача ретельної підготовки. Для того, щоб заняття з іноземної мови були результативними, необхідно здійснити відбір музичного матеріалу. На наш погляд, найбільшу увагу треба приділити використанню на уроці автентичних пісень, оскільки пісня поєднує вербальний текст і мелодію, що дозволяє тим, хто навчається, розслабитися, але при цьому продовжити засвоювати фонетичні, лексичні та граматичні феномени. Під час відбору пісень для уроку викладач має реально оцінити мовленнєву компетенцію своїх учнів. Інформація, що вилучається з пісень, повинна відповідати комунікативним інтересам учнів і спонукати їх до здійснення іншомовної комунікації. Оскільки пісні можуть бути дитячими, для підлітків і для дорослих, ті, що подобаються, і ті, що не подобаються, пісні модні й такі, що вийшли з моди, доступні або надто складні для розуміння, треба брати до уваги вік, мовний досвід та музичні смаки учнів.

Більшість теоретиків і практиків навчання ІМ дотримуються тієї думки, що прослуховування пісні є цінною вправою при формуванні аудитивних навичок та вмінь. Аудіювання – це діяльність рецептивної мовленнєвої переробки тексту, під час якої загальні знання учнів та їх знання мови інтегруються з тим, що вони почули. Внаслідок цієї взаємодії відбувається розуміння. Перед викладачами іноземної мови, таким чином, стоїть завдання передати учням мовні та загальні знання, необхідні для обговорення того, що вони почують. Саме тому кожне прослуховування іншомовної пісні має супроводжуватися якомога більшою кількістю вправ. Виходячи з вищесказаного, можна визначити основні етапи роботи з пісенним матеріалом на уроці ІМ.

На першому, попередньому етапі, учні мають поділитися своїми знаннями щодо теми уроку: їм потрібно налаштуватися на прослуховування в контексті ситуації. З цією метою викладач заздалегідь готує певну інформацію, що має відношення до пісні та її змісту, а також вправи, які дозволяють учням активізувати свої знання. На даному етапі методисти радять застосовувати наступні види завдань:

- поділитися інформацією про музичний стиль та виконавця пісні, запропонованої учням для прослуховування;

- опрацювати лексику за темою «Музика» (асоціограми) або за темою пісні;

- записати слова, необхідні для розуміння пісні;

- описати фотографію виконавця;

- провести опитування за темою «Музичні смаки» або за темою пісні з подальшим обговоренням;

- продивитися відеокліп без звуку та самим озвучити картинку;

- скласти гіпотезу відносно змісту пісні та ін.

На другому етапі, в залежності від успішності учнів, необхідно порівняти свої припущення щодо змісту пісні з тим, що вони почули. Розмірковуючи над вирішенням поставленої задачі, учні мають цілеспрямовано прислухатися до пісні. На цьому етапі завдання виконуються під час прослуховування. Пропонуємо такі завдання, як:

- заповнити текст з пропусками;

- виправити помилки в запропонованому тексті пісні;

- визначити, чи відповідає інформація, яку мають учні, змісту пісні;

- виконати невеликі тестові завдання на розуміння змісту пісні;

- розпізнати музичні інструменти та стиль пісні;

- подивитися відеокліп із звуком та перевірити свої гіпотези.

На останньому, третьому етапі, викладач має визначити, наскільки добре учні зрозуміли зміст пісні. Для цього не варто висувати завищених вимог до учнів та давати їм занадто складних завдань. Після прослуховування пісні можна запропонувати учням інтерпретувати її зміст, обговорити музику та текст, застосувати нову лексику в своїх власних монологічних чи діалогічних висловлюваннях, скласти свій власний текст пісні на певну тему.

Темами для усного або письмового висловлювання, додатковим засобом презентації та активізації мовного матеріалу можуть стати не тільки пісні, але й уривки з класичних творів. Класичну музику можна розглядати в таких напрямках: 1) музика як предмет для обговорення (музичних інструментів, основних музичних понять; тут в якості презентації мовного матеріалу можна було б запропонувати учням послухати уривок з твору С. Прокоф'єва «Петрик і вовк» або Б. Бріттена «Експерсія молоді в оркестр»); 2) музика як засіб для опису (виступає в якості стимулу до творчої діяльності; серед великого розмаїття класичних творів можна обрати «Чотири сезони» А. Вівальді, «Малюнки з виставки» М. Мусоргського, фрагменти симфонічних поем Р. Штрауса та ін.). Вдало підібрана музична композиція може краще за слова налаштувати учнів на сприйняття та репродукування текстів монологічного й діалогічного характеру, на формулювання теми непідготовленого висловлювання та на її обговорення.

Таким чином, стає очевидним, що музика відіграє важливу роль в навчанні ІМ, має величезний дидактичний потенціал, який не тільки можна, але й потрібно використовувати для оволодіння іноземною мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Лозанов Г. Суггестология / Г. Лозанов // *Методика преподавания иностранных языков за рубежом* [Текст]. — М. : Прогресс, 1976. — Вып. II. — С. 195—225.
2. Мельник С. Ю. Дидактичний потенціал автентичних пісень на уроках французької мови [Текст] / С. Ю. Мельник // *Іноземні мови*. — Київ : Ленвіт, 2004. — №4. — С. 15—19.
3. Метельницкая Т. Н. Музыка как средство повышения эффективности процесса обучения [Текст] / Т. Н. Метельницкая. — М., 1983. — 65 с.
4. Молчанова Е. П. Музыка на уроках иностранного языка [Электронный ресурс] / Е. П. Молчанова // *Открытый урок*. — Москва : Первое сентября, 2006. — Режим доступа : http://www.Festival.1september.ru/2005_2006
5. Arbate J. H. *Pedagogical Applications of the French Popular Songs in the Foreign Language Classroom* [Text] / J. H. Arbate // *Modern Language Journal*, 1983. — Vol. 67, #1. — P. 8—12.
6. Blodget T. *Teaching the Target Language Through the Lyrics of Melodic Music* [Electronic resource] / T. Blodget // *Songs for Teaching: Using Music to Promote Learning*, 2002. — Available on : <http://www.SongsForTeaching.com>
7. Facio A. *Using Music to Teach a Second Language* [Electronic resource] / A. Facio // *Institute Online Journal. Bilingual Summer Institute*, 2000. — Available on : <http://si.unm.edu/WebJournals/Articles/AngelicaFacio.html>
8. Gatbonton P., Segalowitz T. *Rethinking Communicative Language Teaching: A Focus on Access to Fluency* [Text] / P. Gatbonton, T. Segalowitz // *The Canadian Modern Language Review (La Revue canadienne des langues vivantes)*, 2005. — # 61,3 (March/mars). — P. 345.
9. Griffiee D. *Songs in Action* [Text] / D. Griffiee. — U. K. : Prentice Hall International Ltd, 1992. — 173 p.
10. Krashen S. D. *Language Acquisition and Language Education* [Text] / S. D. Krashen // *Language Teaching Methodology Ser.* — [2nd ed.]. — New York : Prentice, 1989. — P. 53—78.
11. Lazear D. *Seven Ways of Knowing* [Text] / D. Lazear. — Palatine : Skylight Publishing Co., 1991. — 123 p.
12. Lems K. *Using Music in the Adult ESL Classroom* [Text] / K. Lems // *National Clearinghouse for ESL Literacy*. — Washington DC, 2001.
13. Murphy T. *Music and Song* [Text] / Tim Murphy. — Oxford : Oxford University Press, 1992. — 148 p.
14. Overy K. *Dyslexia and Music* [Text] / Kate Overy // *Neurosciences and Music*. — N. Y. : Accad. Sci, 2003. — Vol. 999. — P. 32.
15. Saricoban A., Metin E. *Songs, Verse and Games for Teaching Grammar* [Electronic resource] / A. Saricoban, E. Metin // *The Internet TESL Journal*, 2000. — Vol. VI. — No. 10. — Available on : <http://iteslj.org/Techniques/Saricoban-Songs.html>
16. Shoepf K. *Reasons for Using Songs in the ESL/EFL Classroom* [Electronic resource] / K. Shoepf // *The Internet TESL Journal*, 2001. — Vol. VII — No. 2. — Available on : <http://iteslj.org/Articles/Schoepf-Songs.html>
17. Shtakser I. *Using Music and Songs in the Foreign Language classroom* [Electronic resource] / I. Shtakser. — August 2001. — Available on : <http://www.laits.utexas.edu/hebrew/music/music.html>

18. Vervalin Ch. *The Role of Music in Education [Electronic resource]* / Ch. Vervalin. — *The Black Rose Acoustic Society*, 2003. — Available on : <http://www.blackroseacoustic.org/encore/role-music-education.htm>
19. Wicke R.-E. *Grenzüberschreitungen. Der Einsatz von Musik, Fotos und Kunstbildern im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht in Schule und Fortbildung* / Rainer-E. Wicke. — München : Iudicium, 2000. — 204 S.

УДК 81:82-1(Шекспир)

Евгений Логвинов

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИХОВОРНОЙ ФОРМЫ В. ШЕКСПИРА В ИХ ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

У статті розглянуто деякі особливості перекладів сонетів та п'єс В. Шекспіра у зв'язку з історичним розвитком стилістики літературної англійської мови.

В статье рассматриваются некоторые особенности переводов сонетов и пьес В. Шекспира в связи с историческим развитием стилстики литературного английского языка.

The attempt to analyze W. Shakespeare's language and style as well as the translation peculiarities of his plays and sonnets is undertaken in the given article.

Целью статьи является освещение роли и значения лексики В. Шекспира в процессе развития языковых форм современного английского языка. **Предметом** исследования – анализ особенностей лексической формы произведений В. Шекспира. **Материалом** анализа – показательные с точки зрения лексики сонеты английского поэта и фрагменты его драматургических сочинений. Анализ стихотворной формы производится не только в сугубо лингвистическом, но и в историческом аспекте. Безусловно, статья не может претендовать на полное освещение темы, так как сама по себе проблема весьма обширна. Однако подобный анализ осуществляется сравнительно редко, и автор надеется на продолжение работы в данном направлении.

Елизавета I Тюдор покровительствовала искусству. В период её правления Британия не только вышла на ведущие рубежи экономики, не только определилась как влиятельная политическая держава, но и стала также страной высокой культуры. Поэзия, музыка, живопись и театр прославили страну в Европе. Любовь англичан к театру была всенародна. Театры возникали в Лондоне один за другим, но размещались они вдали от центра, на так называемой заречной стороне за Темзой. Все слои населения, включая королеву, посещали театры.

При дворе возникали объединения молодых поэтов-аристократов, так называемых «рыцарей ночи». Музыкальные и поэтические вечера стали повседневной формой отдыха дворян. В объединение молодых поэтов входили

представители известнейших дворянских фамилий Лондона: Саутгемптон, Ролей, Дерби, Мортимер, Спенсер, Сидней и др. Их поэтические творения, а в основном они обращались к жанру сонетов и поэм, публиковались в сборниках известного издателя того времени Роберта Честера. Появление в одном из этих сборников небольшой поэмы (аллегорического стихотворения) под названием «Голубка и Феникс», принадлежащих перу В. Шекспира, следует считать одной из важных отправных точек в процессе формирования современного английского языка.

Основой стихотворной формы, как пьес, так и поэтических произведений, до В. Шекспира был т. н. белый стих – нерифмованный пятистопный ямб. Такая форма стиха впервые встречается у знаменитого предшественника Шекспира – драматурга Томаса Кида. Некоторые шекспироведы, как английские, так и русские, считают, что основоположником так называемого «белого стиха» был Кристофер Марло. Это не совсем верно. Марло многое в плане языкового стиля заимствовал у Кида, ознакомившись с его «Испанской трагедией», по сути, первым вариантом темы будущего шекспировского «Гамлета». Именно Кид проложил путь к языковой стилистике Шекспира.

Кид раскрыл возможность того, что даже к языковой системе трагедии применимы приёмы риторической речи. Он сумел внедрить в речи персонажей все правила риторики. Вместе с тем, текст его трагедий сегодня выглядят несколько упрощённым, порой даже наивным, но и в этом есть своеобразная прелесть¹. К сожалению, до нас дошла лишь одна пьеса Кида – упоминавшаяся выше «Испанская трагедия». Но именно она сказала огромное влияние на язык елизаветинской эпохи, а Кид стал наиболее значительным предшественником Шекспира. Многие английские драматурги XVI в. пытались писать в языковом стиле Кида, но это удалось лишь Шекспиру. Он не просто использовал новаторский языковой стиль Кида. Он его усовершенствовал.

Опираясь на языковой опыт предшественников, Шекспир создал английский вариант сонетной лирики. Остановимся на некоторых структурных и лексических особенностях его сонетов.

Нарушив классическую структуру сонетов Петрарки, Луизы Лабе, т. е., поэтов, создавших этот жанр, Шекспир создал новую форму сонета – **ABAB CDCD EFEF GG** – в конце концов, придя к 7 рифмам, вместо 4-5, как это было у Петрарки. В. Шекспир ввёл заключительный дистих,

¹ «Ghost
When this eternal substance of soul
 Did live imprisoned in my wanton flesh
 Each in their function serving other's need
 I was a Courtier in the Spanish Court.
 My name was Don Andrea,

My descent
Though not ignoble, yet inferior for
 For gracious fortunes of my tender youth;
 For these in prime and pride of all my years,
 By duteous service and deserving love
 In secret I possessed a worthily dame» [5, с. 6].

подводящий итог и интимным переживаниям, и философским раздумьям. Достаточно привести пример сонета №21²:

«So, is it not with me as with that Muse
Who heaven itself for ornament doth use
Stirr'd by a painted beauty to his verse
And every fair with his fair doth rehearse,
Making a complement of proud compare,
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,

With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
O, let me, true in love, but truly write,

And then believe me, my love is as fair
As any mother's child, though not so bright

As those gold candles fix'd in heaven's air:
Et them say more than like of hearsay well;
I will not praise that purpose not to sell».

«Не соревнуюсь я с творцами од,
Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод
Со всей землей и океаном синим.
Пусть они для украшения строф
Твердят в стихах, между собою

споря,

О звёздах неба, о венках цветов,
О драгоценностях земли и моря.
В любви и в слове – правда мой

закон,

И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью

рождён,

А не как солнце или месяц ясный.
Я не хочу хвалить любовь мою, –
Я никому её не продаю!» [3, 64].

Синтаксическую структуру сонетов можно условно изобразить в виде моделей (М): M1: / (4) + (4) + (2) /³ M3: / (4) + (4+4) + (2) /

M2: / (4 + 4) + (4) + (2) /

M4: / (4 + 4+4) + (2) /

Но были сонеты, построенные и по другим принципам. В 50 % сонетов синтаксическое деление полностью совпадает с тематическим. Но бывает и так, что тема одна, а синтаксис разбивается на три катрена и двустиишие. Интересен в этом плане сонет В. Шекспира № 27⁴:

«Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tried;

But then beings a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired,
For then my thoughts, from far where I abide
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view
Which, like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and

Lo! Thus, by limbs, by night my mind,
For thee and for myself no quiet find».

«Трудами изнурён, хочу уснуть,
Блаженный отдых обрести

в постели.

Но только лягу, вновь пускаюсь в путь –
В своих мечтах – к одной и той же цели.
Мои мечты и чувства в сотый раз
Идут к тебе дорогой пилигрима,
И, не смыкая утомлённых глаз,
Я вижу тьму, что и слепому зрима.
Усердным взором сердца и ума
Во тьме тебя ищу, лишённый зренья
И кажется великолепной тьма,
Когда в неё ты входишь светлой тенью.

her old face new.

Мне от любви покоя не найти.

И днём и ночью – я всегда в пути».

[3, 76].

² Перевод С. Маршака.

³ 4 – катрен, 2 – двустиишие, / – границы предложения.

⁴ Перевод С. Маршака.

Лексика сонетов Шекспира исключительно богата. Следует отметить, что в сонетах Шекспира насчитывается около 2050 лексических единиц. Впрочем, само по себе количество лексических единиц не свидетельствует о богатстве языка, которое, прежде всего, зависит от разнообразия, от эмоциональных оттенков их использования в различных сонетах. Здесь и политические термины (сонет № 66) и научные: «canker», «adder», «norse» etc., зоология; «disilation», «purge» etc., химия; «journey», «travel» etc. география. Вся эта терминология в сонетах используется не в строгом научном смысле, а для создания образной системы произведения, его художественной формы. Темой, определяющей лексическую основу сонетов Шекспира, является не наука, а человеческие взаимоотношения. И, в первую очередь, любовь. Это, по сути, главная тема его сонетов. В сравнении со своими предшественниками, В. Шекспир придаёт тексту особую ритмичность и образную словесную выразительность. Ему доступны тончайшие языковые нюансы.

Слово в сонетах Шекспира, как и в его драматургии, открыто обыгрывается. Игра слов бесконечна. Например, слово «will» (воля, желание) или «fair» (красивая, светловолосая). Так, слово «fair» повторяется в сонете «Смуглой даме» в сочетании со словом «dark» (тёмная). В трагедии «Макбет» сочетание слов «fair and foul» иронично и серьёзно одновременно. Оно относится к миру, в котором зло и добро тесно взаимосвязаны, и граница между ними весьма зыбка. Лексическое единение «Fair and foul» проходит почти через всю трагедию «Макбет» в разных вариациях. Подобные примеры можно обнаружить в «Отелло», «Гамлете» и других шекспировских пьесах. Нередко в некоторых выражениях Шекспира чувствуются смысл другого значения слов или скрытые за ними ассоциации. Например: «у Отелло украли шпагу», т. е., ему надели рога.

Слово Шекспира наполнено энергией мысли и действия. Трагедия интеллекта в «Гамлете» выражена чувственно, ощутимо, и не последняя роль отведена синтаксису, рифмам, даже переходам от поэзии к прозе. Если же слово не удовлетворяет его своей энергетикой, Шекспир обращается к музыке, но если и её недостаточно, то – к молчанию, паузе. Слово и лексическая основа произведений Шекспира – это целостность его мира, – утверждают многие английские шекспироведы.

Касаясь особенностей языка и стиля переводов В. Шекспира, следует отметить главное. Тяжеловесный синтаксис и громоздкие фразы староанглийского языка, многочисленные аллегории вызывали трудности и неточности при переводах.

Герой сонета № 19 совершенно недвусмысленно в четырёх строках обращается к всепожирающему времени. Приведём всю первую строфу в английском варианте:

«Devouring Time, blunt the lion's paws
And make the earth devour her own sweet brood
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-liv'd Phoenix in her blood» [4, 58].

Все глаголы сонета используются в повелительном наклонении, с некоторым оттенком сослагательности. Феникс, в данном случае, явно женского рода: «in her blood», т. е., «в её крови». В переводе же фигурирует «свирепое время», сжигающее «Феникса в его крови» [4, 69]. Странно, что все переводчики проигнорировали это обстоятельство, тем более, что, возможно, речь здесь идет о крови не Феникса, а Земли.

Перевод этого фрагмента приблизительно таков: «Всепожирающее время, <...> пусть под твоим разрушительным влиянием Земля пожирает своих детей». Далее перечисление губительных воздействий времени завершается переходом к повелительному наклонению: «пусть ты сожжёшь Феникса в её крови». Но почему переводчик Б. Левик «Devouring Time» перевёл, как «свирепое время»? Ведь в следующей строке уточняется семантика слова «devour» – «пожирать». Таким образом, реалии шекспировского текста искажены.

И ещё один важный лингвистический момент, связанный с переводом текста В. Шекспира – серьёзная неточность, допущенная переводчицей Т. Щепкиной-Куперник. Речь идёт об изменении имени главной героини комедии «Как вам это понравится». Героиню В. Шекспира зовут Розалин. В результате перевода её имя стало выглядеть как «Розалинда», т. е., переводчица, на русский манер, отяготила звучание имени.

«Lovers Martyr,
or Rosalyn's Complaint
Allegorically shadowing the truth of Love
In the constant Tale of the Phoenix and the Turtle» [2, 112].

Различие в написании имён «Розалин» и «Розалинда» весьма принципиально, ибо Розалинда – персонаж трагедии «Ромео и Джульетта». Звучание имени «Розалин» создаёт ощущение изящества, мягкости, почти бесплотности. А имя «Розалинда» в трагедии «Ромео и Джульетта» – тяжеловесно. Героиня трагедии, носящая это имя, высокомерна и недобра. Ромео говорит о Розалинде: «Она все прелести свои в могилу унесёт». Кроме того, имя «Розалинда» служило поэтам для метафорической характеристики самой королевы Елизаветы.

Следует отметить, что многие ошибки в переводах произведений не только В. Шекспира, но и других английских авторов на русский язык объясняются тем, что в английскую поэзию и прозу проникали и укоренились там шотландские диалекты. Так, имя «Розалинда» есть шотландское произношение женского имени «Розалия». Аналогичных примеров немало:

randie – a scolding sturdy beggar,
a shrew, rantin` – joyous,
rase – rose (v.),
rood – a cross or crucifix,

reid – red,
rotton – rat,
roun – round

К сожалению, переводы на русский язык порой не учитывают этого. Пожалуй, лишь С. Маршак, переводивший сонеты, и Б. Пастернак, переводивший драмы, оказались более точными.

Выводы. Медленно, но неотступно совершалась языковая реформа, исчезала шотландская фразеология, упрощалась ритмика языка, язык приобретал новое звучание. Постепенно шёл процесс рождения современного английского языка. В формировании его нынешнего облика значение лексики В. Шекспира, приобретшей в творчестве английского мастера определенную синтаксическую и стилевую простоту в сравнении с его предшественниками, трудно переоценить. Процесс развития языка, длившийся не одно столетие, начиная от стилистики разговорной речи древних бриттов до современных языковых моделей, является серьезной исследовательской проблемой. Ведь речь бриттов формировалась под шотландским, латинским и германским влияниями, кроме того, она впитывала в себя элементы скандинавских речевых оборотов. Это обстоятельство сегодня представляет определённую трудность для переводчиков. Развитие форм современного литературного и разговорного английского языка прошло через сложные исторические этапы развития самого государства. И, хотя основные формы языка устоялись, они продолжают видоизменяться с течением времени. Вот почему любая истина в этой проблеме диалектична и требует глубокого и всеобъемлющего научного исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кухаренко А. Лингвистические исследования английской художественной речи [Текст] / А. Кухаренко — Одесса, Изд-во Одесского ун-та, 1973. — 154 с.
2. Шекспир У. Комедии [Текст] : пер. с англ Т. Щепкиной-Куперник / У. Шекспир. — М. : Искусство, 1986. — 428 с.
3. Шекспир У. Сонеты [Текст] : пер. с англ С. Маршака / У. Шекспир. — М. : Русский язык, 1989. — 388 с.
4. Шекспир У. Феникс и голубка [Текст] : пер. с англ Б. Левика / У. Шекспир. — М. : Художественная литература, 1979. — 102 с.
5. Kyd T. Spanish Tragedy [Text] / Tomas Kyd. — М. : ГИТИС, 2007. — 133 с.

**ЖИЗНЬ ЮРИДИЧЕСКОГО ТЕКСТА В РАЗНЫХ КУЛЬТУРНЫХ
КОНТЕКСТАХ: TRADITIO, INTERPRETATIO, MANIFESTATIO**

У статті проводиться зіставлення правил інтерпретації текстів в різних культурах і наслідків відмінностей в правилах інтерпретації для політико-правової реальності.

В статье проводится сопоставление правил интерпретации текстов в различных культурах и последствий различий в правилах интерпретации для политико-правовой реальности.

This article juxtaposes rules of interpretation of texts in different cultures and discusses the consequences of these differences in politics and law reality.

Актуальность темы исследования. Устоявшимся стереотипом в истории мировой культуры является выделение так называемых «письменных» цивилизаций, которое подразумевает признание особого статуса письменности, её роли и места в жизни конкретного сообщества, значения и статуса её носителей. Гораздо реже говорится об обществах с иными способами внутренних и внешних коммуникаций, которые в рамках бинарной оппозиции можно обозначить как «голосовые» или фоноцентрические. И почти ничего не говорится о промежуточном – тексто-фоноцентрическом – типе цивилизаций, в которых звук, голос играют не меньшую (но и не большую) роль, чем письмо, текст в собственном смысле. Между тем, в зависимости от «жизни» текста в культуре, статуса его носителей, способов воспроизведения во многом формируется политико-правовая реальность данной цивилизации.

Целью работы служит выявление текстуально-политических стратегий в жизни общества. **Объектом** исследования является специфика манипуляций с текстом в разных культурах. В качестве **предмета** выступает зависимость политико-юридической реальности от стратегий в сфере понимания и истолкования текстов. **Методологической основой** исследования является совокупность герменевтических и диалектических подходов к их интерпретации.

Уровень разработанности проблемы. В доступных источниках сравнительный анализ текстуальных стратегий в политико-юридической сфере не выявлен. Имеется обширная литература по проблемам понимания и интерпретации. Проблемы понимания затрагиваются уже у Аристотеля («Об истолковании»). Вопросы соотношения знака и значения играют важнейшую роль в христианской экзегезе. В Новое время Ф. Шлейермахер делает попытку выявить душевно-духовную жизнь философа путём реконструкции его текстов («Монологи»). В. Дильтей создаёт учение об истолковании («Возникновение герменевтики»). Сюда восходит современная философская герменевтика, в том числе работы П. Рикёра (особенно – «Конфликт интерпретаций»). На важных аспектах проблемы понимания сосредоточилась семиотика в лице Ч. Пирса

(«Как сделать ясными наши идеи»), Ч. Морриса («Основы теории знаков»), Д. Дьюи («Логика и теория исследования»). Лингвофилософские аспекты проблемы знака и обозначаемого анализируются в аналитической философии Л. Витгенштейна («О достоверности») и его последователей. Проблемами интерпретации «питается» философия постмодернизма. Теоретическими аспектами интерпретации в языке занята логическая семантика (Г. Фреге) и лингвистика. Искусствоведение (литературоведение, музыкознание) непосредственно заняты проблемами толкования артефактов. Несмотря на все эти усилия, проблемы истолкования остаются нерешёнными как в теоретическом, так и в практическом смысле.

Связь «правил интерпретации» (по П. Рикёру) [9, с. 6] с культурно-политической реальностью представляется исторически и логически очевидной. Вместе с тем, она требует доказательств и обоснований.

Текстоцентрическая цивилизация в социально-экономическом плане должна быть *бюрократической и иерархически организованной*. Фоноцентрическая культура предполагает наличие *демократических институций*, непосредственную вовлечённость массы в управление и соответствующую этому *идею эгалитарности*. Первая основана на *тайне*, а вторая на *разоблачении*. С точки зрения стадий развития культуры фоноцентризм архаичен, поскольку уходит корнями в первобытную эпоху с её *преклонением* перед голосом как проявлением «потусторонних» принципиально *демонических сил*. Текстоцентризм есть победа магического знака и своеобразное «*пленение*» *этих сил* (об этом, например, история «скрижалей каменных» в еврейском предании). С точки зрения развития человеческого сознания текстоцентризм есть преодоление *дореклексивного* уровня мышления *рефлексивным* и движение от одномерной картины мира к многомерной. Со стороны правовой реальности такое общество должно исповедовать *тайный и обвинительный* процесс, в то время как в фоноцентрической культуре должен доминировать *состязательный* процесс. В текстоцентрической культуре должно преобладать то, что в Европе называют *материальным* правом. Фоноцентрическая культура в качестве материального права использует то, которое современная юриспруденция относит к *процессуальному*. Первая основана на передаче (*traditio*), а вторая на бесперерывном толковании (*interpretatio*).

Тип культуры, в котором «снимаются» противоречия фоно- и текстоцентризма, можно обозначить как логоцентрию. Логоцентрическая установка означает ориентацию на сакральный первотекст при серьёзном сомнении в отношении этого текста – то ли касающемся его смысла, то ли – возможности правильного понимания. Под подозрением здесь находится текст, но он же рассматривается как нерушимая первооснова бытия, что в совокупности делает неизбежным глоссирование, экзегезу. В основе её лежит схоластический принцип *manifestatio*.

Целью *записи* в традиционной культуре является не приспособление имеющего место «обычая» к изменившимся условиям жизни, а его фиксация, *защита от изменений*, к которым могли подталкивать социокультурные и природные трансформации. Текст записывался, чтобы помешать его *пред-ставителю* (жрецу, судье, администратору) по своему интерпретировать «историю», усложнить или включить в неё что-нибудь новое, влекущее за собой искажения [6, с. 184]. Эту мысль подтверждает тайный характер знания (за которым всегда скрывается текст) на Древнем Востоке. *Письмо* здесь – тайна не только для непосвящённых; оно представляет проблему также для тех, кто им владеет [4, с. 58]. Ведь текст не имеет скрытого смысла, «подтекста». Он сам является и «смыслом» и «контекстом». Именно поэтому *знание* текста в традиционной культуре означает *абсолютное владение* им. Текст абсолютен по отношению к бытию и открыт исчерпывающему («абсолютному») познанию. Но именно поэтому он не может защитить здесь сам себя, закрывшись от непосвящённых и являя многообразие значений посвящённым.

Такому «беззащитному» тексту требуются «стражи», но не истолкователи. Этими стражами являются жрецы (равви, «знающие», понтифики). Они нужны в культуре, где сомневаются *в людях*, а не *знаках* или *текстах*. Юридический формализм здесь абсолютен, а «кодификации» носят ограниченный характер. Представители этих цивилизаций не приспособливают право к изменившимся условиям (сама мысль о таких изменениях является чуждой), а исходят из непреходящего соответствия письменного права любым возможным ситуациям, осуществляя его передачу – *traditio* [5, с. 13]. В практическом аспекте такие «кодификации» означают *дополнительное* правотворчество, не меняющее «текст» права в целом. Именно поэтому все восточные кодексы не носят всеобъемлющего характера и подразумевают наличие более широкой юридической реальности [6].

Понятие *interpretatio* связывают с римским правом и со способом правотворчества понтификов. Тем не менее, надо заметить, что римские юристы предпочитали давать «ответы» и «консультации» и формулировать иски, но не «истолковывать закон». Особенно это касалось метода понтификов, которые распространяли значение слов на другие явления и «создавали институты на основе старых ритуальных форм» [3, с. 17], выступая как «стражи» текста, поскольку *предотвращали этим внесение* в этот текст *новаций*. Поэтому акцент на исках как источниках права может рассматриваться как способ избегания новаций или, напротив, обхода ограниченного набора законодательных установлений.

Для фоноцентрика текст – нечто, нарушающее прозрачность социума, препятствующее публичному формированию единой воли и, наконец, текст – то, что раскалывает целостность бытия и может рассматриваться как *ложная*

реальность. Фоноцентрик *дешифрует* реальность, обнаруживая в ней свои естественные права. Сама же письменная фиксация как характеристика права значения не имеет. Поэтому римский юрист интерпретирует *гражданское право* на основе XII таблиц или эдиктов магистратов, а не *сами законы* на предмет *выявления* этих прав, как решил бы современный европейский юрист.

Interpretatio здесь означает приспособление закона к конкретному случаю или даже выявление его адекватности, а в пределе – к «исправлению» (corrigendi) гражданского права [3, с. 162]. Причём не в западном понимании «совершенствования и прогресса», а в смысле постоянного возврата к *говорению* как к источнику права; к очищению закона и реадaptации к праву, порождаемому самой жизнью. *Интерпретация* предстаёт в этом смысле как *преодоление* текста и победа над ним, а не выявление его смысла.

Таким образом, для текстоцентрика право непосредственно и без изъятий явлено в тексте, в то время как для фоноцентрика право, *также непосредственно*, представлено в жизни. В обоих случаях истолкованию текста места не остаётся. Культуры идут на поводу предзаданных реальностей (текста или социальных отношений), а потому являются принципиально нединамичными, поскольку динамика предполагает *движение*, а движение есть следствие всегда *новых* истолкований «текстов».

Логоцентрическая культура (В. Россман [10, с. 58] в этом смысле прав) ставит под сомнение текст, который находится под подозрением. Текст – всего лишь набор знаков, ускользающих от человека, скрывающих от него смыслы, служащих завесой («скинией завета») реальности, но уже реальности платоновской. Логоцентризм порождается религией *откровения*, каковой является христианство. «Закрывающий» характер текстов вытекает здесь из представлений о виновности человека, а пафос христианства состоит в преодолении *завесы* путем *обличения* греха. Текст зашифровывает Истину от грешников и раскрывает её избранным.

Смыслы скрыты грехом, но подозрение переносится на текст – вот фундаментальный механизм и логоцентрического правопонимания, для которого закон представляется чем-то чуждым свободе, которая обретается в интерпретации. Текст здесь овеществляет грех, а, следовательно, и несвободу. Об этом, возможно, ещё одно загадочное высказывание: «закон будит грех». А, значит, в логоцентрической цивилизации тоже нужен страж, но уже не тексту (от людей), а людям (от текста).

В фоноцентрической культуре людей берегут от текста, а в текстоцентрической – текст берегут от людей. Логоцентризм же заботится и о слове, и о тексте, поскольку сохраняет и подчёркивает дистанцию между этим текстом и его интерпретацией; но лишь для того, чтобы, для видимости защитив людей от текста, в действительности защитить текст от людей. И оставить человека

перед *самовластьем интерпретатора-посредника*, применяющего сложную комбинацию методов познания и обоснования в виде ссылок на авторитет, обоснования в первотексте и познавательной интуиции [см.: 2]. На этом основывается принцип *manifestatio*.

Возникает мысль о «монстре» западной культуры, отъединяющей человека от «истины» текста. Она делает это лицемерно, мягко, а потому незаметно – как бы *заботясь о его «самости»*. В этом контексте слово «истина» будит воспоминание о встрече двух «знаковых» для западной культуры персонажей, один из которых – римлянин – спросил другого: «что есть истина?». Они спорили, но их объединяло нечто существенное – сомнение в тексте. Различие между ними состояло в том, что для Христа текст нуждался в «подпорках» – истолкованиях, выявляющих его истинный смысл и предохраняющих человека от заблуждения («ереси»), в то время как для Пилата текст был лишь помехой на пути непредвзятого *суждения*. Римский чиновник был открыт высказыванию, не нуждавшемуся в истолковании: все высказывания верны, а потому, в сущности, сомнительны. Мессия был открыт лишь собственной интерпретации. Оба они предлагали уход от текста. Первый – «назад», к архаической фоноцентрии и преодолению текста в смысле *отказа* от него. Второй – «вперёд», к логоцентрии, являющейся *преодолением* текста в истолковании, его *пленением* и модернизацией.

Впоследствии, на культурных излётах римской и христианской цивилизаций, их обвиняли примерно в одном и том же. «Римское гражданство превратилось из привилегии в тяжкую обязанность, и римляне предпочитали жить среди варваров» – таково расхожее представление об эпохе поздней Империи. «Религия несвободы» – общее место в оценках христианства западной мыслью, начиная уже с эпохи Возрождения. *Правовая и духовная «несвобода» как результат деятельности тех цивилизаций, которые только и занимались установлением, соответственно, правовой и духовной свободы.* Причина – в том, что *обе эти культуры оберегают человека от текста*, вместе с тем, *сделав этот текст общедоступным*. Не случайной исторической переключкой выглядит то, что в основе римской и христианской цивилизаций лежат мифы «откровения» (буквального – книги исков и метафорически смыслового – Истины, скрытой в текстах иудейских преданий).

«Двусмысленный» текст угрожает человеческому сообществу: эта тенденция возобладаст впоследствии на Западе. Ведь текст, хоть он и «болен», есть подлинная основа бытия и само это бытие. Динамичный ответ на этот вызов состоит в *установлении правил интерпретации*; статичный ответ предполагает *закрытие текста* от стороннего наблюдателя. Любая культура предполагает ограничение доступа к «первотексту», но лишь в случае *динамического* ответа *предлагается нечто взамен. Правила истолкования*

создают возможность интеллектуального и поведенческого маневра в рамках канона, позволяют совместить «порядок» с «хаосом». Этим обеспечивается органическое сочетание традиции и новации, необходимое для динамичного и последовательного развития данной культуры. Сомнение в тексте порождает свободу истолкования; свобода истолкования ведет к текстопорождению, которое неизбежно завершается смысло-воплощением. Таков путь логоцентрической западной христианской культуры. Но как совместить свободу с Посредником?

Очень просто. Посредник указывает не столько цель (она и без того ясна), сколько метод, способ её достижения: «Я есть Путь...». К истине же человек может идти, а может не идти. Да и выбранный путь будет всегда его личным путем. *Ведь человек в этой картине мира не сомневается в себе, но сомневается в тексте.* Этот путь всегда ситуативен – стандартен лишь набор применяемых «инструментов». А «инструмент» имеет тот же изъян, что и текст: он нечётко связан с «истиной». Следовательно, он сам внутренне многозначен и нуждается в истолковании.

Выводы. В «письменных деспотиях», которые могут быть условно обозначены как текстоцентрические, допускается лишь *передача* текста как неизменного наследия. Текст *охраняется* «посвящёнными», не имеющими права толковать его в поисках смысла. Требуется только *буквальное следование* тексту, но допускается его *количественное* расширение. Отсюда – сравнительно широкий характер охвата реальности в правовых текстах Востока. А также и само стремление к «кодификации», которая, однако, противоположна принципу правовой экономии и служит, в основном, *защите от разрушительных устных суждений*, воплощающих произвол и беззаконие. Таковы мотивы создания законов XII таблиц в Древнем Риме, где текст претендует на *воспроизведение* реальности, неразрывно слитой с ним.

«Фоноцентрические демократии» стремятся вернуться от письменного текста к устному суждению. Текст *разоблачается* и *отбрасывается*. Обличение носит перманентный характер и осуществляется в ходе сопоставления текста с живой реальностью. «Посвящённые» здесь охраняют жизнь от текста. Все усилия их направлены на *защиту от несправедливого закона*, который может быть проявлением беззакония и произвола. Это и есть *интерпретация – путь от мертвящего и слабого текста к праву, ему предшествующему*, или даже *возрождение* права. Ведь писаное право здесь даже не отблеск, но «тень тени» (Платон) *правовой материи*. Поэтому от знатоков здесь требуется *тщательное следование конкретному казусу*. Отсюда, в свою очередь, признание равнозначности неограниченного количества противоречащих друг другу *мнений*, выражающих, более или менее точно, лежащее в их основе право, порождаемое жизнью, наполненной бесконечным многообразием

казусов. Именно поэтому фоноцентрические цивилизации «не понимают» самой идеи кодификации – «общие положения» сковывают справедливое, т. е., адекватное ситуации, суждение, и при этом могут быть обойдены. Поэтому кодификация в фоноцентрическом мире неизбежно начинается и заканчивается *группировкой высказываний по принципу соотносённости с именем* того или иного знатока. Такова была отчасти даже кодификация Юстиниана. Письменный текст носит здесь *технический* или *вспомогательный* характер (обучающий, справочный и т. д.).

«Логоцентрический тоталитаризм» предъявляет претензии и на текст, и на устное суждение. Он заявляет не о своём уходе от текста и не о его «приведении в соответствие», а об *исполнении*. Последнее же необходимо в силу того, что текст рассматривается как *непонятая* и *незавершённая* реальность, *преграда* между подлинным и неподлинным существованием, содержанием и формой. *Текст охраняется от буквального понимания и проверяется на предмет соответствия идеалам и ценностям*. Все усилия юристов направлены на предотвращение ложных толкований, т. е., на *защиту объективного права* в ущерб субъективному. Текст требует *толкования* как механизма поиска новых смыслов; *качественного* совершенствования, ориентации на поиск *нового*, что заложено в его структуре. Таким образом, он внутренне *конфликтен*. На поверхности конфликт заложен в самой возможности наличия *множества* мнений, претендующих на истинность. Фундаментальный же внутренний конфликт состоит в утверждении существования *единой* истины рядом с *множественными* способами её реализации в различных *толкованиях*, часть из которых неизбежно сразу признаётся *заблуждениями*, но в пределах отбрасываются все, кроме одного. Потенциальные конфликты примиряет посредник (юрист, судья). Он оценивает конкретную *ситуацию* на предмет её *соответствия истине (закону)*. Стремление охватить всё многообразие ситуаций приводит к их *типизации* в соответствии с набором умозрительных *абстракций* (норм, институтов, отраслей права), образующих иерархическую систему, т. е., к *кодификации* в современном смысле. Кодификация служит механизмом преодоления вызываемых таким текстом противоречий и конфликтов между людьми. Текст, таким образом, направлен на *преобразование* реальности, рассматриваемой по отношению к нему в качестве чего-то чужеродного.

Таковы три формы бытия юридических текстов, определяемые спецификой восприятия письменности в культуре: *traditio* – *следование* раз и навсегда зафиксированному; *interpretatio* – *возврат* к первичному устному высказыванию; *manifestatio* – *движение к новому* смыслу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Нулевая степень письма [Текст] / Р. Барт // Семиотика. — М. : Радуга, 1983. — С. 306—349.
2. Берман Г. Дж. Западная традиция права: эпоха становления [Текст] / Г. Дж. Берман. — М. : Прогресс, 1992. — 640 с.
3. Дождев Д. В. Римское частное право [Текст] / Д. В. Дождев. — М. : Норма, 2000. — 766 с.
4. Дьяконов И. М. Языки древней передней Азии [Текст] / И. М. Дьяконов. — М. : Наука, 1967. — 492 с.
5. Лютоостанский И. Талмуд и евреи [Текст] : в 2 кн. / И. Лютоостанский. — СПб. : [Б. и.], 1902. — Кн. 1. — 558 с.
6. Оппенгейм А. Древняя Месопотамия [Текст] / А. Оппенгейм. — М. : Наука, 1990. — 319 с.
7. Поршнев Б. Ф. Контрассуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформации в истории человечества) [Текст] / Б. Ф. Поршнев // История и психология. — М. : Наука, 1971. — С. 7—35.
8. Пригожин И. Философия неустойчивости [Текст] / И. Пригожин // Вопросы философии. — 1991. — № 6. — С. 46—57.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций [Текст] / П. Рикёр. — М. : Медиум, 1995. — 416 с.
10. Россман В. Деконструкция деконструкции: метафизика присутствия в лучах звезды Давида [Текст] / В. Россман // Вопросы философии. — 2001. — № 10. — С. 57—72.

УДК 004:78

Сергей Воронцов

КОМПЬЮТЕРНАЯ МУЗЫКА И СТАНДАРТ MIDI

У статті дано пояснення терміна *MIDI* як метода комунікації приладів і розглянуто його застосування в технології віртуальної студії.

В статье дано объяснение термина *MIDI* как метода коммуникации устройств и рассмотрено его применение в технологии виртуальной студии.

The current paper explains the term *MIDI* as a method of communication for sound devices and its application in the VST (virtual studio technology).

В настоящее время имеется довольно много литературы, посвященной описанию стандарта *MIDI*, различных устройств, использующих этот стандарт, формата файлов содержащих *MIDI* данные, программного обеспечения, протоколов связи для передачи данных от одного *MIDI*-устройства к другому и т. д.

Однако, несмотря на широкое распространение, термин *MIDI* (*Musical Instrument Digital Interface* – цифровой интерфейс музыкальных инструментов) для большинства музыкантов по-прежнему остается малопонятным, в значительной степени и вследствие недостатка литературы, предназначенной для широкой аудитории, а не для узкого круга специалистов. Информация, доступная в сети Интернет, носит отрывочный характер и не даёт целостного

представления о MIDI. (В частности, неудачной является и статья в «Википедии»: <http://ru.wikipedia.org/wiki/MIDI>). Настоящая статья, ориентированная прежде всего на неспециалистов, призвана восполнить недостаток имеющихся у них знаний в данной области.

Начнём с того, что в самом определении этого термина имеются, по крайней мере, два слова, значения которых нуждаются в дополнительных объяснениях. Первое, что вызывает определенные затруднения у музыкантов – это значение слова «интерфейс». Если дать строго научное определение термина *Интерфейс* (от англ. *interface* – поверхность раздела, перегородка) как совокупности средств и методов взаимодействия между элементами системы, то это ещё более запутывает дело. Второе затруднение – со словом «цифровой». Можно пока просто принять к сведению, что MIDI подразумевает обмен цифровыми данными, а не звуками, и этого будет достаточно.

Важно понять, что MIDI – *метод коммуникации устройств, имеющих отношение к созданию (записи) и воспроизведению звука*.

В данной статье мы попытаемся дать необходимые разъяснения по использованию метода MIDI, сосредоточив основное внимание на рассмотрении способов применения MIDI-файлов при создании музыки с помощью музыкальных редакторов и программ виртуальной студии на персональном компьютере.

Итак, MIDI – это интерфейс. Понятие интерфейса поясним на примерах:

- вожжи – главный элемент интерфейса между лошадью и кучером (вожжи – интерфейс системы «лошадь – кучер»). Или же: вожжи – интерфейс управления лошадью;
- руль, педали газа и тормоза, ручка коробки переключения передач – интерфейс управления автомобилем, или же интерфейс системы «водитель – автомобиль».
- клавиатура и мышь являются интерфейсом компьютера в контексте «пользователь – ЭВМ»;
- английский язык – основной коммуникационный интерфейс между пользователями Интернета;

Под интерфейсом понимают не только устройства, но и правила (протокол) взаимодействия этих устройств.

Аппаратный интерфейс

Таким образом, MIDI – это ещё и *стандарт* на аппаратуру, и программное обеспечение, позволяющее воспроизводить (и записывать) музыку путем выполнения (записи) специальных команд, а также *формат файлов*, содержащих такие команды. Воспроизводящее устройство или программа называется синтезатором (секвенсором) MIDI и фактически является автоматическим музыкальным инструментом.

Стандарт MIDI описывает аппаратный интерфейс, который позволяет соединять электронные музыкальные инструменты (MIDI-клавиатуры, синтезаторы, секвенсоры) и компьютеры различных производителей, а также описывает протоколы связи для передачи данных от одного устройства к другому. MIDI-устройства могут взаимодействовать с программными приложениями, используя коммуникационный протокол MIDI. Он базируется на пакетах данных, каждый из которых соответствует MIDI-событию, от нажатия клавиши до простой паузы. Эти события разделяются по так называемым каналам. Сложная среда MIDI может включать различную аппаратуру, причём каждая часть системы будет отвечать за события на соответствующем канале.

Традиционный MIDI-интерфейс представляет собой универсальный асинхронный приёмопередатчик, похожий на обычный последовательный порт компьютера и также ориентированный на обмен байтами. Разница заключается в том, что в MIDI жестко фиксирована скорость обмена данными – 31 250 бит/сек. Разъёмы входа (In) и выхода (Out) разделены и представляют собой круглые 5-контактные розетки типа DIN-5, аналогичные разъёмам отечественной звуковой аппаратуры 70 – 80-х гг.

Известно, что MIDI был разработан примерно в 1980 г. и своим появлением открыл новую эпоху на рынке музыкальных инструментов, а также повлиял на дальнейшее развитие музыки в целом. Как уже упоминалось, основой послужила идея предоставления информации не в аналоговом (электромагнитном), а в цифровом виде, причём формат записи должен был поддерживаться рядом устройств, отвечающих за запись и воспроизведение звука.

В то время (всё ещё до появления персональных компьютеров) многие клавишные синтезаторы звука уже имели блочную структуру. Секвенсоры представляли собой блоки управления звуками, воспроизводимыми другими внешними устройствами или синтезаторами. Соединялись эти устройства через разъёмы MIDI и с помощью MIDI-кабелей.

General MIDI

На первом этапе система MIDI решила довольно важную проблему дальнейшей унификации, а именно – создание стандартного банка синтезированных голосов, имеющих свои собственные неизменные номера. Это позволило беспрепятственно обеспечить прямую связь между многими музыкальными системами (впоследствии и компьютерными) разных производителей.

К тому времени большинство электронных клавишных инструментов имело в наличии уже более-менее сложившийся порядок голосов, и, с учётом данного обстоятельства, появился стандарт *General MIDI*, в котором были строго пронумерованы 128 стандартных звуков. В современных музыкальных компьютерных программах, таких, как виртуальные студии в меню «MIDI-

устройства», обычно присутствует GM-Device, что означает устройство, содержащее этот набор стандартных инструментов. Эти 128 программ (звуков инструментов) сгруппированы по типам; в группы включены различные виды роялей, органов, барабанов, гитар, духовых, струнных и др. инструментов (см. табл. 1). При написании композитором музыки с использованием, например, рояля Acoustic Grand Piano, идущим первым (под № 0) в списке, при дальнейшем прослушивании на другой системе, поддерживающей стандарт *General MIDI*, мы должны услышать звук именно этого, а не другого рояля, или, по крайней мере, звук рояля, похожий на этот звук. Качество звучания инструментов зависит только от качества встроенного синтезатора в устройстве воспроизведения.

MIDI может включить звук любой ноты любого инструмента, нужной длительности и в нужное время, из доступного банка звуков, который, по большей части, состоит из сэмплов. Сэмпл – это звук одной ноты одного музыкального инструмента в оцифрованном виде. Звукоряд состоит из звуков «до», «ре», «ми» ... в нескольких октавах. Таким образом, MIDI-система даёт нам возможность с помощью соответствующих команд играть звуком различных инструментов.

Таблица 1. Список инструментов стандарта GM

General MIDI Instruments

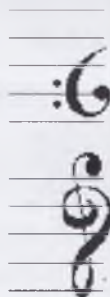
Piano	Bass	Reed	Synth Effects
0 Acoustic Grand Piano	32 Acoustic Bass	64 Soprano Sax	96 SFX Rain
1 Bright Acoustic Piano	33 Electric Fingered Bass	65 Alto Sax	97 SFX Soundtrack
2 Electric grand Piano	34 Electric Picked Bass	66 Tenor Sax	98 SFX Crystal
3 Honky Tona Piano	35 Fretless Bass	67 Baritone Sax	99 SFX Atmosphere
4 Electric Piano 1	36 Slap Bass 1	68 Oboe	100 SFX Requiem
5 Electric Piano 2	37 Slap Bass 2	69 English Horn	101 SFX Gobins
6 Harpsichord	38 Syn Bass 1	70 Bassoon	102 SFX Echoes
7 Clavinet	39 Syn Bass 2	71 Clarinet	103 SFX Sci-Fi
Chromatic Percussion	Strings/Orchestra	Pipe	Ethnic
8 Celesta	40 Violin	72 Piccolo	104 Sitar
9 Glockenspiel	41 Viola	73 Flute	105 Bano
10 Music Box	42 Cello	74 Recorder	106 Shamisen
11 Vibraphone	43 Contrabass	75 Pan Flute	107 Koto
12 Marimba	44 Tremolo Strings	76 Bottle Blow	108 Kalimba
13 Xylophone	45 Pizzicato Strings	77 Shakuhachi	109 Bag Pipe
14 Tubular Bells	46 Orchestra Harp	78 Whistle	110 Fiddle
15 Dulcimer	47 Timpani	79 Clarina	111 Shana
16 Organ	48 Ensemble	Synth Lead	Percussive
17 Drawbar Organ	49 String Ensemble 1	80 Syn Square Wave	112 Tinkle Bell
18 Percussive Organ	50 String Ensemble 2	81 Syn Sawtooth Wave	113 Agogo
19 Rock Organ	51 Syn Strings 1	82 Syn Calliope	114 Steel Drums
20 Church Organ	52 Syn Strings 2	83 Syn Chiff	115 Woodblock
21 Reed Organ	53 Syn Strings 3	84 Syn Chiming	116 Taiko Drum
22 Accordion	54 Syn Choir	85 Syn Voice	117 Melodic Tom
23 Harmonica	55 Syn Choir	86 Syn Fritts Sawtooth Wave	118 Syn Drum
24 Tango Accordion	56 Syn Choir	87 Syn Brass & Lead	119 Reverse Cymbal
Guitar	Brass	Synth Pad	Sound Effects
25 Nylon Acoustic	57 Trumpet	88 New Age Syn Pad	120 Guitar Fret Noise
26 Steel Acoustic	58 Trombone	89 Warm Syn Pad	121 Breath Noise
27 Jazz Electric	59 Tuba	90 Polyrhyth Syn Pad	122 Seashore
28 Clean Electric	60 Muted Trumpet	91 Choir Syn Pad	123 Bird Tweet
29 Muted Electric	61 French Horn	92 Bowed Syn Pad	124 Telephone Ring
30 Overdrive	62 Brass Section	93 Metal Syn Pad	125 Helicopter
31 Distorted	63 Syn Brass 1	94 Hard Syn Pad	126 Apocalypse
32 Harmonica	64 Syn Brass 2	95 Sweep Syn Pad	127 Gun Shot

Большинство MIDI-инструментов (синтезаторов и звуковых модулей) способны воспроизводить звуки многих музыкальных инструментов одновременно. Каждому из этих музыкальных инструментов назначается отдельный канал для передачи данных. Обычно синтезатор или программный синтезатор виртуальной студии имеет 16 *MIDI-каналов*. Эти каналы можно рассматривать как партитуру для оркестра, когда при записи партия каждого инструмента пишется на отдельную дорожку. Синтезаторы могут иметь и несколько 16-ти канальных портов. В этом случае будут доступны 32 или даже 64 канала, чего хватит с избытком при создании самой сложной аранжировки для большого симфонического оркестра.

Различные типы данных, которые могут быть включены в MIDI-файл, можно условно разбить на три категории: универсальные, специфичные и стандартные. Простым примером универсальных сообщений служит сообщение «нота». Соответствие нот, MIDI-номеров и частот приведено в таблице 2.

Таблица 2. MIDI-номера нот и их частоты

MIDI number	Note name	Keyboard	Frequency Hz	Period ms
21	A0		27.500	36.36
23	B0		30.868	32.40
24	C1		32.703	30.58
26	D1		36.708	27.24
27	E1		41.203	24.27
28	F1		43.654	22.91
29	G1		46.999	20.41
31	A1		55.000	18.18
33	B1		61.735	16.20
34	C2		65.406	15.29
36	D2		73.416	13.62
37	E2		82.407	12.13
39	F2		87.507	11.45
41	G2		97.999	10.20
42	A2		110.00	9.091
44	B2		123.47	8.099
46	C3		130.81	7.645
47	D3		146.83	6.811
48	E3		164.81	6.068
49	F3		174.61	5.727
50	G3		196.00	5.102
51	A3		220.00	4.545
53	B3		246.94	4.050
54	C4		261.63	3.822
55	D4		293.67	3.405
56	E4		329.63	3.034
57	F4		349.23	2.863
58	G4		392.00	2.551
59	A4		440.00	2.273
60	B4		495.00	2.020
61	C5		523.25	1.910
62	D5		587.33	1.703
63	E5		659.26	1.517
64	F5		698.46	1.432
65	G5		783.99	1.275
66	A5		880.00	1.136
67	B5		987.77	1.012
68	C6		1046.5	0.9556
69	D6		1174.7	0.8513
70	E6		1318.5	0.7584
71	F6		1396.9	0.7159
72	G6		1568.0	0.6378
73	A6		1760.0	0.5692
74	B6		1975.5	0.5062
75	C7		2093.0	0.4778
76	D7		2349.3	0.4257
77	E7		2637.0	0.3792
78	F7		2793.0	0.3580
79	G7		3136.0	0.3189
80	A7		3520.0	0.2841
81	B7		3951.1	0.2531
82	C8		4186.0	0.2389



Файл, содержащий ноту С4 – «До» первой октавы (MIDI-нота № 60), воспроизведет её именно так, как она и должна звучать на любом звуковом модуле. Универсальными являются и некоторые другие сообщения, например, контроллер № 7 всегда управляет громкостью канала, а № 1 – модуляцией. Специфичными являются те данные, на которые может отвечать только звуковой модуль какого-либо одного производителя. К категории стандартных сообщений относятся данные, которые согласуются со стандартом или протоколом. Наиболее важным примером служит система нумерации тембров (или банков).

В отличие от других форматов, MIDI хранит не оцифрованный звук, а наборы команд – проигрываемые ноты, ссылки на проигрывающие инструменты и значения изменяемых параметров звука, которые могут воспроизводиться по-разному в зависимости от устройства воспроизведения.

MIDI-файлы и музыкальные редакторы

Появление персональных компьютеров через несколько лет после создания стандарта MIDI обусловило его дальнейшее развитие. Удобство формата MIDI как формата представления данных позволяет в полной мере использовать возможности компьютера для музыкального творчества, а MIDI-файлы при этом можно рассматривать как своего рода «компьютерные ноты».

И действительно, MIDI-файл содержит информацию обо всех событиях, из которых состоит музыкальное произведение: в какой момент времени должна прозвучать та или иная нота, какова должна быть её длительность, что представляют собой другие звуковые параметры – уровень громкости, глубина модуляции, акценты и т. п. Кроме того, MIDI-файл дает указания «исполнителю музыки», то есть компьютеру, а точнее, модулю синтезатора звуковой карты, звуки каких инструментов должны быть использованы при исполнении данного произведения. Обратим внимание на то, что MIDI-файлы всегда имеют довольно малый размер – всего десятки, редко – сотни килобайт, поскольку они не содержат самих звуков инструментов.

За двадцать с лишним лет эры персональных компьютеров были созданы «компьютерные ноты» (MIDI-файлы с расширением «.mid») для весьма значительного числа известных музыкальных произведений мировой музыки. Сейчас очень много музыки доступно в сети Интернет в виде файлов MIDI. Большой выбор классики, джаза, старинной музыки и музыки современных композиторов имеется, например, на сайте <http://www.mideworld.com/midifile.htm>, и это далеко не единственный Интернет-ресурс, где можно обнаружить музыку в MIDI формате.

Прослушать MIDI-файл можно даже плеером Winamp – он использует для этого звуки встроенного синтезатора. А для работы с MIDI-файлами нужны соответствующие редакторы – программы, которые дают возможность

создавать и модифицировать эти файлы. Таких редакторов имеется великое множество.

Пользовательские интерфейсы программ MIDI-редакторов различаются в меру того, на кого они рассчитаны: на программистов или пользователей, имеющих музыкальное образование, а также – в зависимости от возможностей каждой конкретной программы. Некоторые весьма примитивны и позволяют осуществлять лишь простейшие изменения данных. Одним из наиболее усовершенствованных является редактор Music MasterWorks фирмы Aspire Software (<http://www.musicmasterworks.com>). К его достоинствам относится то, что он позволяет представить MIDI-файл в привычном для музыкантов виде нотной партитуры.

Мы не ставим задачу освоения данной программы – едва ли это целесообразно сегодня, когда уже созданы полнофункциональные нотные редакторы Sibelius и Coda Finale, способные работать также и с файлами формата MIDI. При существенно возросших возможностях набора нотного текста они сохраняют функцию аудиоконтроля создаваемой партитуры. Впрочем, сравнительная простота и доступность редактора Music MasterWorks позволяют ему оставаться востребованным и по сей день.

В качестве упражнения возьмем MIDI-файл «Dave Brubeck – Take Five – MIDI.mid» из сети Интернет, содержащий популярную композицию известного джазового пианиста Д. Брубека «Take Five» и откроем его редактором Music MasterWorks. Мы увидим всего два трека с информацией: трек 2, содержащий данные по каналу 1 для фортепиано, и трек 4 с данными по каналу 2 для альт-саксофона (см. рис. 1).

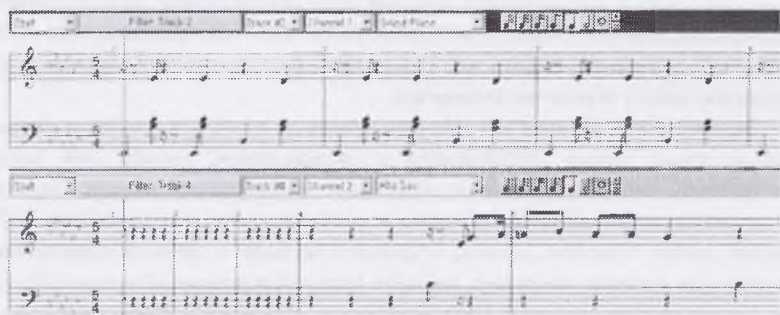


Рисунок 1. Начало композиции Take Five в редакторе Music MasterWorks

MIDI-файл содержит информацию о нотном потоке для трека «фортепиано» лишь в виде одного канала. Поэтому разбивка этого нотного

потока на два нотных стана для правой и левой руки осуществляется автоматически по некоторым внутренним алгоритмам, зависящим от конкретной программы-редактора и, как правило, не соответствует первоначальной нотной записи данного произведения, по которой оно обычно исполняется пианистами.

Данное обстоятельство является существенным недостатком формата MIDI в применении к фортепиано. Получается, что, даже если мы нашли в сети Интернет какое-либо произведение для фортепиано в виде MIDI-файла, то мы всё равно не сможем восстановить его исходную нотную запись. Неизбежно будут встречаться нотные знаки, изначально записанные на другом нотном стане, и в сложных случаях сделать правильную разбивку будет весьма затруднительно, если вообще возможно.

Но вернемся к нашему файлу. Редактировать его вряд ли стоит – ничего лучше написанного Брубеком, мы не придумаем. А вот изменить звучание композиции, используя другие инструменты, мы можем с легкостью. Достаточно лишь открыть мышкой выпадающее меню на соответствующем треке, чтобы заменить, к примеру, альт-саксофон на тромбон или трубу. Нажав кнопку «воспроизведение», мы сразу же можем оценить звучание выбранного инструмента в данной композиции.

MIDI-файлы и виртуальная студия

Можно утверждать, что появление в конце 90-х гг. технологии виртуальной студии (VST), разработанной фирмой Steinberg, в значительной степени базировалось на применении метода MIDI, когда при создании музыки мы оперируем главным образом информационными данными о событиях, из которых состоит музыкальное произведение.

Неудивительно поэтому, что основой работы программ виртуальной студии является использование всё тех же MIDI-треков для записи синтетических или сэмплерных музыкальных инструментов, звуки которых хранятся в дополнительных программных модулях, так называемых VSTi- плагинах (буква «i» в сокращении обозначает слово «instrument»).

Для дальнейшего мы воспользуемся программой Cubase SX, являющейся, по-видимому, наиболее удачной, и, вследствие этого, весьма популярной виртуальной студией, которая вполне удовлетворяет запросы широкого круга пользователей из числа любителей и профессионалов музыкальной аранжировки. Несмотря на то, что программа Cubase SX имеет свой собственный формат файлов, она позволяет также импорт и экспорт MIDI-файлов, чем обеспечивается так называемая обратная совместимость, т. е., совместимость с более ранним музыкальным компьютерным творчеством, основой которого был формат MIDI.

Откроем в Cubase SX по импорту вышеупомянутый MIDI-файл и увидим те самые два MIDI-трека с названиями piano и sax. Щёлкнем мышкой по информационной дорожке трека piano, чтобы выделить его. После этого в меню «MIDI» будут доступны следующие варианты представления данных: Key Editor – его еще называют Piano roll, для графического отображения и редактирования исполняемых нот (см. рис. 2), Score Editor (нотный редактор) и List Editor, представляющий собой таблицу MIDI-событий.

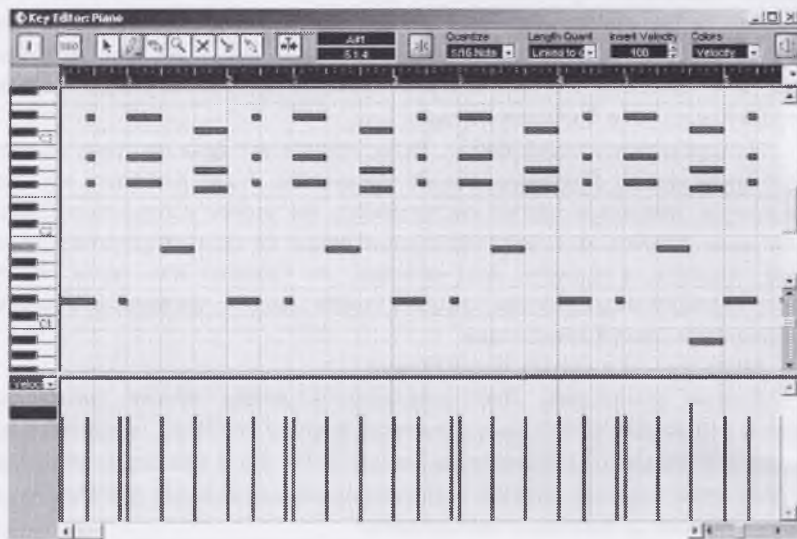


Рисунок 2. Партия фортепиано в представлении Piano roll

Термин «Piano roll» заслуживает некоторых пояснений. На русский язык он переводится как «нотные катушки». Эти катушки имели перфорацию и предназначались для механического фортепиано или пианолы.¹

На Рис. 2 видно, что Piano Roll представляет собой двумерную сетку, по вертикальной оси которой отложен уровень высоты звука, по горизонтальной – время звучания. Для удобства вдоль вертикальной шкалы расположена фортепианная клавиатура, а горизонтальная шкала времени разбита на отрезки, обозначающие такты и доли. В нижней части окна редактора Piano Roll мы видим уровни громкости соответствующих звуков. Уровень

¹ О механической записи фортепианной музыки в начале XX века, послужившей прообразом записи с MIDI-клавиатуры, см.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon>.

громкости (описывается параметром *velocity*) имеет значения в диапазоне от 0 до 127.

Нотный редактор в Cubase SX выполняет лишь вспомогательную функцию, и в данной версии программы практически непригоден для пользования. В этом можно убедиться, взглянув на рис. 3.

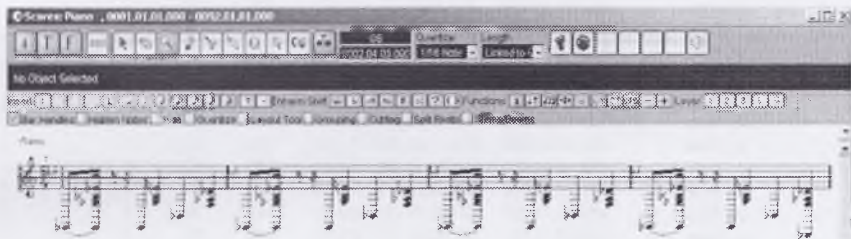


Рисунок 3. Партия фортепиано в нотном редакторе Cubase SX

Здесь нет разбиения партии фортепиано на два нотных стана – все звуки записаны в скрипичном ключе. Понятно, что читать такую запись, высчитывая, какая нота находится на 7-й дополнительной линейке, невозможно. Обращает на себя внимание и постоянное присутствие знаков альтерации, поскольку нет знаков при ключе и тональность не задана.

Ради любопытства откроем партию фортепиано в третьем представлении – List Editor (см. рис. 4). Информация в окне List Editor отображается в форме, наиболее близкой к форме представления информации в MIDI-системе – в виде сообщений (с параметрами), привязанных к определенным моментам времени и относящихся к конкретному треку. В принципе, почти все, на что способна программа Cubase SX в части работы с MIDI-сообщениями, можно реализовать в этом редакторе, хотя сделать это будет не всегда легко.

Мы видим, что здесь построочно представлен весь поток MIDI-событий для инструмента Piano. В начале строки задается тип события. Подавляющая часть событий – это события типа «Нота». Далее указаны время начала события (т. е., данной ноты), время его окончания и его длительность. Обратим внимание на то, что первые четыре цифры во времени события – это номер такта. Значение Data 1 – это номер ноты в формате General MIDI, а Data 2 – значение параметра *Velocity* (т. е., громкости). Последним указан номер канала.

На рис. 4 фактически изображена нотная партия для инструмента фортепиано, хотя исполнять музыку по этой партии способен только компьютер.

L	Type	Start	End	Length	Data 1	Data 2	Channel
	SMF MIDI Channel	0001.01.01.000			32		
	SMF Instrument	0001.01.01.000			4		
	♪ Note	0001.01.01.007	0001.02.01.007	0.1.0.0	D#1	96	1
	♪ Note	0001.01.04.000	0001.02.01.000	0.0.1.0	F#2	96	1
	♪ Note	0001.01.04.000	0001.02.01.000	0.0.1.0	A#2	96	1
	♪ Note	0001.01.04.000	0001.02.01.000	0.0.1.0	D#3	96	1
	♪ Note	0001.02.04.000	0001.03.01.000	0.0.1.0	D#1	96	1
	♪ Note	0001.03.01.000	0001.04.01.000	0.1.0.0	F#2	96	1
	♪ Note	0001.03.01.000	0001.04.01.000	0.1.0.0	A#2	96	1
	♪ Note	0001.03.01.000	0001.04.01.000	0.1.0.0	D#3	96	1
	♪ Note	0001.04.01.000	0001.05.01.000	0.1.0.0	A#1	96	1
	♪ Note	0001.05.01.000	0002.01.01.000	0.1.0.0	F2	96	1
	♪ Note	0001.05.01.000	0002.01.01.000	0.1.0.0	G#2	96	1
	♪ Note	0001.05.01.000	0002.01.01.000	0.1.0.0	C#3	96	1
	♪ Note	0002.01.01.000	0002.02.01.000	0.1.0.0	D#1	96	1
	♪ Note	0002.01.04.000	0002.02.01.000	0.0.1.0	F#2	96	1
	♪ Note	0002.01.04.000	0002.02.01.000	0.0.1.0	A#2	96	1
	♪ Note	0002.01.04.000	0002.02.01.000	0.0.1.0	D#3	96	1
	♪ Note	0002.02.04.000	0002.03.01.000	0.0.1.0	D#1	96	1
	♪ Note	0002.03.01.000	0002.04.01.000	0.1.0.0	F#2	96	1
	♪ Note	0002.03.01.000	0002.04.01.000	0.1.0.0	A#2	96	1
	♪ Note	0002.03.01.000	0002.04.01.000	0.1.0.0	D#3	96	1
	♪ Note	0002.04.01.000	0002.05.01.000	0.1.0.0	A#1	96	1

Рисунок 4. Партия фортепиано в редакторе List Editor

В заключение – несколько слов о том, как происходит воспроизведение MIDI-трека в программе Cubase SX или другой виртуальной студии. Если просто нажать на кнопку «Start» (Воспроизведение), то мы не услышим никакого звука, потому что не выбрано устройство звуковоспроизведения (в отличие от MIDI-редактора, в котором всегда включен встроенный синтезатор), хотя индикаторы уровня MIDI-треков будут колебаться, указывая на наличие сигнала. Для того, чтобы подключить какое-либо устройство, нужно выделить нужный трек, щёлкнуть мышкой по его названию, и после этого щёлкнуть меню «out». В этом меню мы увидим список всех доступных устройств воспроизведения звука – встроенных синтезаторов и внешних VSTi-плагинов. Если в системе нет установленных виртуальных инструментов (VSTi), то в таком случае следует выбрать встроенный синтезатор звуковой карты. Это может быть, например, Microsoft GS Wavetable SW Synth или виртуальное GM-устройство, использующее этот синтезатор. Только после этого мы услышим звучание музыки. Выбрать устройство звуковоспроизведения нужно для каждого MIDI-трека; это могут быть разные звуковые модули или виртуальные инструменты.

Відомості про авторів

Алтухов Валерій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Андрєєв Євген Валерійович – аспірант кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Бабасєвська Людмила Валеріївна – викладач англійської мови кафедри іноземних мов ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Бєнч Ольга Григоріївна – кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, заступник міністра культури і туризму України.

Бєлік–Золотарьова Наталія Андріївна – професор кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Біляєва Надія В'ячеславівна – викладач, асистент-стажист кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Бондарєва Наталія Митрофанівна – старший викладач кафедри театрознавства ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Вєрбицька–Шокот Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри оперної підготовки та кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Воронцов Сергій Олександрович – кандидат фізико-математичних наук, доцент кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Воскобойникова Ольга Геннадіївна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Гіголасєва Вікторія Олександрівна – аспірантка кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Давидов Сергій Петрович – доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Дарда Валерія Миколаївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Дєдюля Юлія Михайлівна – аспірантка кафедри струнно-смічкових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Драгулян Валерій Валерійович – аспірант кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Драч Ірина Степанівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Зінченко Вікторія Олександрівна – ст. лаборант наукової частини ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Зуб Галина Олександрівна – ст. викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Конакова Олена Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Костенко Наталія Євгеніївна – ст. викладач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів.

Костогриз Сергій Олександрович – ст. викладач кафедри народних інструментів України, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Кріпак Ольга Леонідівна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Логвинов Євген Якович – доцент кафедри іноземних мов Харківського Політехнічного університету.

Логвинова Ніна Романівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри театрознавства ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Мельник Алла Олексіївна – ст. викладач кафедри оркестрових струнних інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Михайлова Наталія Миколаївна – ст. викладач кафедри майстерності актора, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Никоненко Руслан Миколайович – ст. викладач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Ніколов Павло Олегович – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії і освітніх технологій УПА.

Омельченко Вікторія Андріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії світової і української культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Парфьонова Ганна Володимирівна – викладач кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Полікарпова Наталія Василівна – аспірантка кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Пташенко Сергій Вікторович – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Романюк Ірина Анатоліївна – завідувач лабораторії музичного фольклору ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Русакова Лариса Вікторівна – ст. лаборант наукового відділу і кафедри суспільних наук ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Садовський Леонід Вікторович – завідувач кафедри майстерності актора ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Сахно Ігор Леонідович – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Свєтов Андрій Анатолійович – викладач Харківського училища культури, здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Сергієва Оксана Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри теорії музики та композиції Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Соколова Лідія Сергіївна – аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Федорков Олег Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Фоміна Наталія Павлівна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Хусаїнов Ігор Саянович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичної освіти Московського обласного гуманітарного інституту.

Хуторська Анна Йосипівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Червинська Наталія Володимирівна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Шоповалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Шмельова Наталія Олександрівна – аспірантка кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Яшинов Олексій Леонідович – кандидат економічних наук, доцент, завідувач кафедри суспільних наук ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Н 11
Видання Харківського державного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7
від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на
здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № 4, 1999 р.)
та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Наукове видання
Випуск 25

Відповідальний за випуск

І. С. Драч

Редактор та упорядник

Л. В. Шаповалова

Технічний редактор

Л. В. Русакова

Видавництво «НТМТ»
Свідоцтво про Державну реєстрацію ДК № 1748 від 15.04.2004 р.
61072, м. Харків, пр. Леніна, 58, к. 106.

Підписано до друку 25.08.2009 р. Формат 60×84 1/16.
Умовн. друк. ар. 23,4. Обл. вид. ар. 28,8.
Друк лазерний. Замовлення № 612. Тираж 300 прим.

Віддруковано у друкарні ВАТ «Современная печать»
на цифровому лазерному видавничому комплексі Rank Xerox DokuTech 135.
Адреса: м. Харків, вул. Лермонтовська, 27. Телефон: (057)752-47-90