

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ



***ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ***

***«Гітара як звуковий образ світу:
виконавське мистецтво та наука»***

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 23



ХАРКІВ
2008

5985K

УДК 78.071.2:787.61

ББК Щ 315.64

П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського (протокол № 3 від 30 жовтня 2008 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

ШАПОВАЛОВА Л.В.

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н.С.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т.С.

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО О.Г.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М.Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Редактор та упорядник – В. І. Доценко

Відповідальний редактор – Ю. В. Ніколасівська

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітар як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»: Збірник наукових праць.

П178 – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2008. – Вип. 23.– 232 с.

Гітара як **унікальний звуковий образ світу** доволі довго залишалася на периферії наукових інтересів. Серйозні розвідки щодо історичної долі інструменту, жанрово-стильового багатства композиторської творчості в різних національних школах та культурних контекстах у вітчизняному музикознавстві були надзвичайно рідкими. З середини 90-х років минулого століття інтер виконавців до вивчення історії та практики класичної гітари став знаменням часу і згодом з'явив окремий напрямок інтерпретології – гітаристка – невичерпним джерелом якої, її незмінним об'єктом є процес музикування на гітарі.

У збірці вперше в історії українського музикознавства об'єднані наукові дослідження присвячені гітарі та гітарному мистецтву. Окремі розділи висвітлюють основні напрямки гітаристики. Теоретичний розділ складають статті загальної проблематики – осягнення процесу формування гітари, принципів жанрової системи, інструментального мислення та сучасні погляди на виконавство. Другий розділ відбиває особливості гітарних (та лютневих) композицій у історичній проекції: від творів для барокової лютні до концептуальних постмодерністських тенденцій трактуванні інструменту. Автори статей демонструють аналітичний підхід та особливий кут зору на явища гітарного мистецтва XVIII-XXI століть. Особистість митця є концептуальним стрижнем третього – інтерпретологічного – розділу, в якому розглядаються позиції виконавського мистецтва від основних засад творчості до наукових дефініцій. Останній розділ містить методологічно орієнтовані дослідження.

Збірка репрезентує багатонаправленість та перспективність гітаристики і адресована фахівцям музикознавства, культурологам, музикантам-практикам, педагогам, студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів.

ББК 85.3

ISBN 978-966-2132-02-1

© Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 200

ЗМІСТ

Розділ 1

Теоретичні засади вітчизняної гітаристики

Шевченко Анатолій Антонович (Україна, Одеса) ФОРМУВАННЯ ГІТАРИ В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	5
Чеченя Костянтин Анатолійович (Україна, Київ) ПРО ГІТАРУ В УКРАЇНІ	9
Ніколасєвська Юлія Вікторівна (Україна, Харків) ГІТАРА ЯК ОБРАЗ СВІТУ (ПРО ПРИХОВАНІ СИМВОЛІЧНІ СМИСЛИ)	14
Ткаченко Вікторія Миколаївна (Україна, Харків) ГІТАРНЕ МИСЛЕННЯ – ВІД ЯВИЩА ДО ТЕРМІНА	20
Щербаківа (Сапіна) Інесса Віталіївна (Україна, Харків) ПРИНЦИПИ ЖАНРОВОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ В МУЗИЦІ ХХ СТОРІЧЧЯ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ	25
Гансєв Віталій Ренатович (Росія, Тамбов) АКАДЕМІЧНИЙ СТАТУС КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ РОСІЇ	36
Приходько Ігор Михайлович (Україна, Харків) АУТЕНТИЗМ ТА ВИКОНАННЯ МУЗИКИ І. С. БАХА НА СУЧАСНИХ ІНСТРУМЕНТАХ	43

Розділ 2

Гітара у контексті композиторської творчості: від бароко до постмодерну

Євтушенко Іван Іванович (Україна, Харків) ЛЮТНЕВА ТВОРЧІСТЬ СІЛЬВІУСА ЛЕОПОЛЬДА ВАЙСА: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	50
Rauter Christian (Грац, Австрія) MOTIVISCHE UND HARMONISCHE ANALYSE DES PRELUDIO DER PARTITA FÜR VIOLINE BWV 1006 BZW. DES PRELUDIO DER LAUTENSUITE BWV 1006A VON JOHANN SEBASTIAN BACH	59
Кулик Олександр Геннадійович (Україна, Харків) ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ І ЗАКОНОМІРНІСТЬ ЯВИЩА «ГІТАРНОГО КЛАСИЦИЗМУ»	64
Субота Анна Валеріївна (Україна, Харків) «РОСІЙСЬКА ГІТАРА» У XVIII-XIX СТОЛІТТІ: ДІАХРОННІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ	73
Панченко Денис Миколайович (Україна, Харків) ЗМІНА ПАРАДИГМ В ЕСТЕТИЦІ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ	82
Кочисєва Тетяна Миколаївна (Україна, Харків) МОЦЯРТАНСТВО У ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХОАКІНО РОДРІГО	94
Лейбіна Антоніна Володимирівна (Україна, Харків) ГІТАРА У ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА	103

✓ Доценко Володимир Ігорович (Україна, Харків) АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ №3 «ЕЛЕГІЙНИЙ» ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ ЛЕО БРАУЕРА).....	111
Тущенко Михайло Михайлович (Україна, Луганськ) «ІСПАНСЬКИЙ КОНЦЕРТ» М. СТЕЦЮНА: ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ В ГАЛУЗІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА	119
Сидоренко Вікторія Леонідівна (Україна, Львів) СТИЛІСТИКА ТВОРІВ А. АНДРУШКА ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО.....	128

Розділ 3

Особистість митця у дзеркалі виконавської інтерпретації

Петропавловський Олексій Олексійович (Росія, Нижній Новгород) ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ТРАДИЦІЯ АНСАМБЛЕВОГО ГІТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ – ГЕНЕЗИС І КУЛЬТУРА	137
✓ Ходаковський Олександр Володимирович (Україна, Житомир) МАРК СОКОЛОВСЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ГІТАРИСТ З ВОЛИНІ. МАЛОВІДОМІ СТОРИНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ	150
✓ Шаповалова Людмила Володимирівна (Україна, Харків) ВОЛОДИМИР ДОЦЕНКО – НОМО MUSICUS. ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ КОМЕНТАР	157
✓ Жерздев Олексій Володимирович (Україна, Дніпропетровськ) ГІТАРНІ ВИКОНАВСЬКІ СТИЛІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ	165
✓ Іванніков Тимур Павлович (Україна, Донецьк) ДЕВІД РАССЕЛЛ: СТИЛІЙОВІ АСПЕКТИ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА.....	174
✓ Прокопчук Олег Анатолійович (Україна, Харків) ВАРІАЦІЙНІ КОМПОЗИЦІЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДЖАЗОВИХ ГІТАРИСТІВ.....	181
Гордієнко Петро Володимирович (Україна, Київ) ОСОБЛИВОСТІ ДЖАЗОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА	186

Розділ 4

Сучасна практика: методика, прагматика, освіта

Льїн (Санкт-Петербург, Росія) ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ СТОСОВНО КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ	203
Студінов Єгор В'ячеславович (Росія, Вологда) ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ВІЗУАЛЬНОГО КОНТРОЛЮ ПРИ ГРІ НА ГІТАРІ.....	207
Кабур Людмила Миколаївна (Україна, Одеса) МЕТОДИКА АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В КЛАСІ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ	216
Лазарєва Анна Дмитрівна (Україна, Харків) ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ТА ЯКОСТІ ІГРОВИХ НАВИКІВ У КЛАСІ ГІТАРИ	221
Відомості про авторів	227

Розділ 1. Теоретичні засади вітчизняної гітаристики

УДК № 78.03: 787.61

Анатолій ШЕВЧЕНКО

ФОРМИРОВАНИЕ ГИТАРЫ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕГО ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Гітара є одним з найпоширеніших і стійко функціонуючих музичних інструментів у різних культурах протягом тривалого історичного періоду. Це надає унікальну можливість простежити не тільки процес формування одного з музичних інструментів, але і його обумовленість характером розвитку музичного інструментарію в цілому й музичного мислення взагалі.

Гітара являється одним из самых распространенных и устойчиво функционирующих музыкальных инструментов в различных культурах на протяжении длительного исторического периода. Это предоставляет уникальную возможность проследить не только процесс формирования одного из музыкальных инструментов, но и его обусловленность характером развития музыкального инструментария в целом и музыкального мышления вообще.

A guitar has been one of the most widely spread and popular musical instruments in different cultures for a long historic period. Due to this fact, the author gets a unique opportunity to trace not only the process of guitar development as a musical instrument, but its progress within the system of musical instrument development and musical thinking in general.

Музыка зародилась и развивалась во взаимодействии вокального и инструментального начала. Само тело человека является универсальным музыкальным инструментом: для вокальной музыки у него есть голос, для инструментальной – руки и ноги, представляющие собой первые ударные (ритмические) инструменты. На следующем этапе появляются уже ударные приспособления, а так же духовые и струнные орудия, издающие один тон, прообразом которых могли явиться различного рода свистульки, охотничий манок, лук и т.д. Соединение двух, а затем и нескольких духовых стволов или струн различной длины определяет вторую стадию развития музыкальных инструментов, которая не могла начаться ранее эпохи дитонализма в развитии звуковой музыкальной системы. На этой стадии начинает формироваться арфа, представляющая собой тот же фазис в развитии струнных инструментов, что и «флейта пана» в развитии духовых.

Осознание возможности регулирования размера воздушного столба в резонирующей трубке путем открывания и закрывания, проделанных в ней отверстий, приводит к третьей, высшей стадии формирования духовых инструментов. Этот же, аппликатурный принцип параллельно осуществляется на струнных инструментах, для чего им уже понадобился гриф.

Первые документальные свидетельства об этих гитарообразных инструментах относятся к III-II тысячелетиям до н.э. Они связаны с памятниками культуры шумеро-вавилонской и древнеегипетской цивилизаций. К этому же периоду относится и первое проявление этого рода инструмента на территории Испании. В наскальных росписях, относящихся к 2000 году до н.э.,

обнаруженных близ ламанчского города Куэнка, присутствуют изображения струнного инструмента с резонансным корпусом и грифом.

Инструменты этого типа представляют высшую степень их развития и в дальнейшем подвергаются трансформациям главным образом количественного характера – например, расширение диапазона за счет увеличения числа струн.

Последовательность этих модификаций до сих пор хранят струнные инструменты Востока, названия которых отражают этапы их формирования – *tar* (струна), *dotar* (две струны), *sitar* (три струны) и т.д.

Трехструнный инструмент, естественно, соответствует эпохе трихорда в развитии звуковой музыкальной системы. Крупнейший ситарист нашего времени Рави Шанкар констатирует происхождение классической индийской музыки из мелодических канонов Сама Веды (2000 год до н.э.), построенных на трихорде – *удатта*, *анудатта*, *сварита*.

Эти же ступени трихорда в Элладе носят имена трех древнейших муз, которые получают их в свою очередь от названий струн кифары – *Месса*, *Гипата*, *Нета*, то есть средняя, нижняя и верхняя (крайняя). При этом имеется ввиду не высота звучания, а положение струны во время игры, когда самая низкая по звучанию струна оказывается в верхнем положении, а высокая – внизу, как и на гитаре.

В гитарной традиции *flamenco* до сих пор сохраняется этот принцип – ладовая опора на нижнюю струну – *agriba* (верх); на верхнюю – *abajo* (низ), на средние струны – *medio* (середина), что является, по сути, буквальным переводом этой древнегреческой номенклатуры.

Кифара появляется уже в условиях освоения кварты как интонационного шага и в рамках нового ладового образования – тетрахорда, что и определило на раннем этапе ее квартовый строй, до сих пор являющийся основой строя гитары.

И вообще, согласно музыкальному словарю GROVES «...различие в конструкции гитары и кифары менее существенно, чем это может показаться с первого взгляда. Оба инструмента принадлежат к семейству щипковых с плоским резонансным корпусом. На кифаре струны крепились к раме, на гитаре же крепятся к грифу. Но это различие, хотя и бросается в глаза, не имеет существенного значения с точки зрения акустики» [2].

В современном греческом языке инструмент, на котором играют и Костас Коциолис и Пако де Лусиа – это кифара (*kithara*).

Впрочем, слово *к и ф а р а* не исконно греческое. Когда во II тысячелетии до н. э. примитивные греческие племена пришли откуда-то с севера в Элладу, разрушив высокую крито-микенскую цивилизацию, они, естественно, заимствовали элементы ее культуры, в том числе и догреческие, пеласгские слова. Пеласги, так же как и этруски и некоторые другие народы Средиземноморья, были в значительной мере людьми иберийской расы.

А иберийский язык, как показывает современное сравнительно-историческое языкознание, рудиментально сохранился только у басков. Именно в баскском языке обнаруживаются корни терминов, определяющих названия практически всех струнных инструментов античности – *phorminx*, *kissaris*, *kithara*, *lira* (лира). Лира, например, происходит от баскского *ulura* – пронзительно звенящая, что вполне соответствует характеру ее звучания. *Форминкс* – лущить, выщипывать звуки; *киссарис* – бряцать, ударять по струнам. Эти архаические формы соответствуют бытовавшему в свое время подразделению гитары на *guitarra punteada* и *guitarra rasgueada*. В частности, гитара мориска классифицировалась как *guitarra punteada*, а гитара латина – как *guitarra rasgueada*. *Guitarra latina*, вероятно, и сопровождала выступления «кордовских юношей» и «гадитанских дев» (*puellas gaditanas*), которые играли значительную роль в музыкальной жизни Рима в I-II вв н. э. В этот период наряду с кифарой в средиземноморском ареале от Босфора до Гибралтара были распространены также и другие струнные инструменты различного типа, в том числе и оснащенные грифом. Еще в VI веке Исидор Севильский, этот первый энциклопедист Средневековья, в своих «Этимологиях» среди прочих инструментов упоминает финикийскую цитру (*citara fenicia*), которая могла быть известна в Испании с конца II тысячелетия до н. э., и такие инструменты как *psalterium*, *barbitos* (*rabel*), *pandura*, *cithara* etc.

И когда уже в VIII веке н. э. арабы пришли на Пиренейский полуостров, они нашли здесь достаточно развитую инструментальную традицию, и поэтому принесенная ими лютня, распространившись по всем странам Европы, в Испании никак не прижилась. Да и сама лютня в своем пути из Андалусии через традиции хугларов, труверов, трубадуров приобрела в Европе квартовый строй испанской гитары и ее разновидности виуэлы, сохраняя лишь свою внешнюю форму *al ud* – *l'uth* – *lutnia*. В то время как арабская лютня в Андалусии имела иной, квинтовый строй, он же сохраняется и до сих пор в странах Магриба, куда были изгнаны мавры в результате Реконкисты в XV веке.

По крайней мере, в XIII веке гитара, виуэла и лютня, так же как и большинство других щипковых инструментов с грифом остаются четырех-струнными. Но уже к XV веку виуэла расширяет свой гитарный диапазон путем добавления двух крайних струн – верхней и нижней (*a*¹, *A*), становясь шестиструнной гитарой, но звучащей на кварту выше, то есть как бы квартгитарой. Расширение же диапазона собственно гитары шло путем добавления нижних струн – *A* и *E*. Объединение этих тенденций и легло в основу формирования европейской лютни.

Вероятно, это и явилось предпосылкой для определения виуэлы как разновидности лютни, в то время как она является на самом деле гитарой. Сам

термин *vihuela*, обозначающий именно гитару, старогалисийско-португальского происхождения и в современном португальском языке гитара – это *viola*.

В XVI веке испанские гитаристы, виуэлисты (М. де Фуэнльяна, Л. де Милан, Л. де Нарваэс и т. д.) наряду с итальянскими лютнистами (В. Капирола, Ф. да Милано) создают первые образцы собственно инструментальной европейской музыки – *tientos*, *diferencias*, *soneto*, *fantasia*, *ricercar* etc.

С распространением гитарной музыки в XVII веке из Испании во Францию, Италию, Германию проникают новые инструментальные формы – пассакалия, чакона, сарабанда, фолия и другие, расширяющие образно-эмоциональную сферу европейской музыки до уровня высокой трагедии и углубленного философского размышления о жизни и смерти (*danza Macabra*, «смерть танцует сарабанду»). В то же время эти андалусские жанры в значительной мере определяют стилистику и саму структуру музыки этого времени. Лежащий в их основе фригийский тетрахорд, так называемая *а н д а л у с с к а я к а д е н ц и я* – *la- sol- fa- mi* с формированием мажоро-минорной системы преобразуется в автентическую секвенцию, получившую название «золотой секвенции», которая явилась основным принципом музыкального развития и во многом определила стилистику и общий характер музыки барокко.

Классицизм, пришедший на смену барокко, почти полностью отказался в своем инструментальном арсенале от щипковых инструментов, в том числе от клавесина, лютни и гитары. Эпоха «бури и натиска» (*Sturm und Drang*) с выходом музыкальной жизни из аристократических салонов на большие публичные площадки требовала инструментов большей звучности. И в первые ряды выдвигается уже сформировавшаяся к тому времени скрипка и зарождающееся фортепиано (*pianoforte*).

Но уже в начале XIX века повеяло свежим ветром романтизма, и гитара вновь привлекает к себе внимание. И здесь мы наблюдаем уникальный прецедент в истории музыкальной культуры. На общем романтическом фоне гитара выступает как инструмент классический. Сонаты Ф. Сора, Ф. Молино, Ф. Карулли и других гитаристов этого времени создаются в строгой манере венских классиков. Особенно наглядно эта тенденция прослеживается в творчестве Н. Паганини: являясь ярким представителем романтизма в своих скрипичных опусах, в гитаре он явно тяготеет к венской классике, возрождая даже уже забытый менуэт. Эпицентром этой казусной тенденции являются его гитарные ансамбли.

Например, соната Паганини для скрипки в сопровождении гитары – это откровенно романтическая музыка, а Большая соната для гитары в сопровождении скрипки (!) написана в классическом стиле. То есть гитара в этот период как бы регенерирует утраченный в свое время, пропущенный

класицизм. А определенно романтические черты проступают в гитарной литературе на исходе XIX века (Н. Кост, Х. Виньяс, Ф. Таррега), когда романтизм уже растворяется в экспрессионизме.

И это временное смещение гитарной традиции по отношению к магистральному пути развития музыки сохранится вплоть до конца XX века, когда смешение всех стилей от средневековой архаики до нашего перформенс авангарда вообще снимает проблему стилистической соотнесенности по отношению к современной музыке.

Таким образом, гитарная традиция органично формировавшаяся в общем мировом русле музыки отразила все этапы развития музыкальной культуры, став универсальным, к л а с с и ч е с к и м инструментом, которому доступна вся музыка, начиная от древнегреческой кифаристики и кончая самыми изощренными современными новациями.

Список литературы

1. Cano M. *La guitarra, estudios y aportaciones al Arte Flamenco*. – Granada, 1999. – p. 290.
2. GROVES dictionary of MUSIC and MUSICIANS. – London, 1954. – V. III.
3. Esteo M. R. *La guitarra en el contexto del Mediterraneo*. – Cordoba, 1994. – p. 22.
4. Reburs G. *Le luth n' est pas mon Grand* –Pere. [Les Cahiers de la Guitare.]. – Paris, 1989. – p. 2.
5. Sachs C. *The history of musical instruments*. – N.-Y., 1940. – p. 261.
6. Yasser J. *A theory of Evoluting Tonaliti*. – N.-Y., 1932. – p. 96.
7. Грубер Р. *История музыкальной культуры*. – М., 1941. – С. 599.
8. Шевченко А. *О некоторых аспектах развития звуковой музыкальной системы / А. Шевченко // [сб. науч. трудов кафедры культурологи ОНПУ]. – Одесса, 1999.*

УДК 787.61: 78.03 (477)

Костянтин ЧЕЧЕНЯ

ПРО ГІТАРУ В УКРАЇНІ

У статті надається історична довідка про гітарне мистецтво в Україні від перших згадувань та живописних зразків до початку XX сторіччя.

В статье дается историческая справка о гитарном искусстве Украины от первых упоминаний и живописных образцов до начала XX века.

The author of the article gives a historical reference about Ukrainian guitar art from the first records of vivid examples to the early XXth century.

Гітара є одним з найбільш популярних і розповсюджених в усьому світі музичних інструментів. Водночас, її походження і розвиток недостатньо досліджені. Не рятує ситуації і довідкова література (школи, методичні посібники), що видавалися і видаються в наш час, бо там, зазвичай, є лише кілька рядків про історичні факти і то вкрай суперечливих. Одні дослідники

відраховують тисячоліття, а інші стверджують, що гітарі усього лише пару століть. Як не дивно – мають рацію обидві точки зору. Серед хордофонів, попередників гітари, можна назвати давньоєгипетську наблу, а також кіннор, який нерідко згадується в Біблії. З іншого боку, відомо, що сучасного вигляду гітара набула порівняно недавно – тільки в середині XIX століття іспанський майстер А. Торрес (1817-1892) довів її форму до класичного зразка.

І сьогодні не вщухають суперечки щодо самої назви. Більшість дослідників вважає, що назва походить від давньогрецької кіфари. Деякі, в тому числі й автор цієї статті, схилиються до іншої версії.

Тар, в перекладі з санскриту, означає – струна.

Дутар – двострунний інструмент.

Сітар – три струни.

Кутар (гітара) – чотириструнний музичний інструмент.

І дійсно, гітара на початку своєї еволюції мала чотири струни.

Іспанський монах і теоретик музики Хуан Бермудо в 1555 році зауважував, що віелу можна легко переробити в гітару. Для цього потрібно лише зняти першу та шосту струни.

В наступному столітті переважали інструмент з 5 хорами (парами) струн, прикладом цьому є досконалі гітари роботи А. Страдиварі (1644-1737). І лише в XVIII столітті утвердилася гітара з 6 (вже одинарними) струнами. Зауважимо, що поруч існували гітари з 7, 8, 10 і більше струнами, але класичною і в XXI столітті залишається шестиструнка.

Перші відомі нам свідчення про українських гітаристів відносяться до XVIII століття, хоча оптимістично налаштовані дослідники (Закревський, Смирнов) бачать гітару на відомій фресці Софії Київської (початок XI століття). Звичайно, хотілося би назвати цей інструмент гітарою, але це не так.

Дотепер точаться суперечки щодо походження музикантів на фресці: одна частина дослідників називає їх київськими княжими музикантами, інша заперечує їм, доводячи, що це – візантійський ансамбль. Вважаємо більш достовірною гіпотезу С. Висоцького, що на фресці зображено музикантів, які грають під час урочистої зустрічі княгині Ольги з імператором Костянтином Багрянородним.

Відомо, що слов'янські музиканти служили при візантійському дворі і, як пише в „Известиях византийских историков” Іван Шріттер „употреблялись при инструментальной игре” [6, с. 120]. Цілком ймовірно припустити, що музикантів-слов'ян запросили пограти на урочистостях в честь княгині Ольги. У цьому середньовічному ансамблі представлені такі інструменти як орган, флейта, труби, лютня, щипкова ліра, барабанчики, дзвони, тарілки.

Зауважимо, що середньовічний художник добре знав і особливості рухів виконавців, й деталі будови музичних інструментів, які він малював майже точно у співвідношенні 1:2.

Ретельно дослідили зображення на фресці відомі науковці С. Висоцький та І. Тоцька. Авторів цих рядків довелося працювати разом із заступником по науці Софійського заповіднику Ірмою Тоцькою та майстрами-реставраторами над «відродженням» цієї славетної фрески¹. Після останніх реставраційних робіт вдалося почасти позбутися пізніших нашарувань і за рисками на тиньку стало помітно, що намальований інструмент має значно коротший гриф з головкою, зігнутою майже під прямим кутом, що (як і овальна форма корпусу) є характерною рисою саме лютні. Додамо, що ще на початку Х століття бачив восьмиструнну лютню у давніх мешканців Києва арабський мандрівник і письменник Абу-Алі ібн Даста, про що він занотував у книзі «Дорогоцінні скарби».

Унікальне зображення капели музикантів є у згаданому вище люблінському храмі Святої Трійці, який 1418 року розписав київський маляр Андрій. Шестеро виконавців грають на різних інструментах, серед яких є лютня. На жаль, останній знову не пощастило. На цей раз польський дослідник І. Банах називає інструмент мандолою, хоч і розміри, і форма переконливо свідчать, що це лютня [7, с. 127]. Звичайно, що в середньовіччі вона мала менший розмір і меншу кількість струн, ніж у добу Ренесансу, що і ввело в оману польського вченого. Зображений інструмент, на якому виконавець грає плектром, має шість струн і значно більший корпус, ніж у мандоли. Тобто на першому плані зображено музиканта з лютнею.

Після монголо-татарської навали українські лютністи працюють в польських та литовських капелях. З особових списків польської королівської капели дійшли імена лютнярів: Андрійко, Лук'ян, Подолян, Богдан Стечко (1415 р.). І ця традиція не переривалася до середини XVIII століття, коли європейського визнання досягли українські лютністи Тимофій Білоградський та Іван Степановський.

Ціле розмаїття інструментів лютневої родини представлено на народних картинах «Козак – Мамай». Це унікальні зразки українського образотворчого мистецтва, бо подібних до них немає у жодного із слов'янських народів. На картинах є лютня, кобза, бандура, форма деяких інструментів нагадує гітару. Ймовірно, що це – *бандурка*, яка майже не фігурує в українських органологічних дослідженнях. Це – невеликий (до 80 см довжиною) гітароподібний інструмент, що побутував у XVIII столітті. Бандурка мала п'ять струн, що їх настроювали так: G – d – g – h – d¹. Для акомпанементу в мініорі другу струну могли настроювати на півтора тона нижче (b).

К. Вертков, який описує бандурку в розділі російських (?) народних інструментів, зауважує, що цей інструмент створено на Північному Уралі

¹ Докладніше про це див. у статті І. Тоцької та К. Чечені «Воскресімо Софійську фреску» у часописі «Українська культура» № 1 за 1997 рік

українськими поселенцями, і додає „його назва походить скоріше всього від української бандури” [1, с. 30].

Повертаючись до гітарної теми, наголосимо, що легендарний італієць Н. Паганіні залюбки грав на гітарі. Але не всім відомо, що геніальний музикант-віртуоз українського походження Іван Хандошко (1747-1804) ще до народження Паганіні дивував Європу своїми «фокус-покусами» (мається на увазі скордатура, різноманітні імітаційні прийоми та блискуча техніка гри на скрипці). Сучасники були в захопленні від його яскравої гри на гітарі, а відомий дослідник гітарного мистецтва М. Стахович у 1854 році писав: «Гитарные ноты Хандошкина случалось видеть мне один только раз, лет двенадцать тому назад, в Малороссии, в г. Пирятине, у г. штатного смотрителя тамошнего училища, который прежде играл на гитаре; это одни из лучших вещей, которые когда-либо были писаны для нашего инструмента» [4, с. 6]. Чудово володів грою на гітарі видатний український музикант і композитор Г. Рачинський (1777-1843). Гаврило спочатку навчався музиці у свого батька – видатного композитора і диригента Андрія Рачинського (1724-1794), який очолював придворну капелу гетьмана К. Розумовського, а пізніше навчався в Київській академії у Артемія Веделя. Г. Рачинський був віртуозним скрипалем і гітаристом, який написав чимало варіацій та оригінальних творів для гітари, зокрема, фантазію «На березі Десни».

У 1817 році журнал «Сын Отечества» писав: «Рачинский снова восхищал своим искусством. Скрипка и самая гитара одушевлялись под его перстами и заставляли ему удивляться...» [5, с. 96].

Ще з XVII століття вправні музиканти і чудові українські мелодії були популярні в імперії. Російський дослідник гітарного мистецтва Б. Вольман констатує: «В России ближайшей предшественницей гитары явилась украинская бандура». І далі, цілком справедливо зазначає, що: «репертуар бандуристов составляли преимущественно народные песни, что преественно перешло и в русскую гитарную литературу» [3, с. 8, 9].

Зазначимо, що українські пісні були темами для перших гітарних варіацій І. Гельда, А. Сіхри, а пізніше М. Висотського та інших. Так популярна українська пісня «Їхав козак за Дунай», автором якої був Семен Климовський, вже в кінці XVIII століття друкувалася в музичних журналах (в 1796 році в журналі, який видавав в Петербурзі І.-Б. Генглез, у 1797 році в пісеннику І. Д. Герстенберга та Ф. А. Дітмара, а пізніше і в інших гітарних збірках, зокрема в «Новейших русских песнях для семиструнной гитары» І. Гельда).

Європейської слави у середині XIX століття досяг М. Д. Соколовський (1818-1883), який народився у містечку Погребище. 23-річним М. Соколовський успішно виступає з концертом (e-moll) Ф. Каруллі у житомирському театрі. А далі – Київ, Москва, Петербург, Варшава, Відень,

Берлін, Мілан, Лондон, Париж. І завжди – переповнені зали і тріумфальний успіх. Це був великий Артист, справжній «Король гітари», який і в останні роки концертних виступів вмів так гостро передавати цілу гаму почуттів, що, за свідченнями очевидців: «в публіке раздавались рыдания, доходившие до истерик» [3, с. 129].

Сучасником М. Соколовського був один з перших професійних композиторів Галичини, автор музики національного гімну М. М. Вербицький (1815-1870). Його вчителем по гітарі був Іван Хризостом Сінкевич, а згодом і сам Михайло написав школу для гітари і успішно навчав семінаристів, навіть черниць-василіанок, гри на цьому інструменті. Бо в ті часи, як писав І. Воробкевич, «кожен семінарист лише тоді вважався естетично освіченим, коли міг грати на гітарі» [2, с. 86].

Варто наголосити, що український геній Тарас Шевченко не тільки чудово співав пісні та арії, а, за свідченням сучасників, нерідко акомпанував собі на фортепіано, чи на гітарі.

На завершення короткої історичної довідки про гітарне мистецтво в Україні, зауважимо, що далеко не кожна європейська країна може пишатися тим, що її національний гімн був створений як солоспів під супровід шестиструнної гітари, а саме так народилася патріотична пісня «Ще не вмерла Україна».

Список літератури

1. *Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. – М. : Музгиз, 1964.*
2. *Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. – К., 1965.*
3. *Вольман Б. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства / Б. Вольман. – Л., 1961.*
4. *Стахович М. Очерк истории семиструнной гитары / М. А. Стахович. – СПб, 1864.*
5. *«Сын отечества». – СПб, 1817. – № 9.*
6. *Штриттер И. Известия византийских историков, объясняющие российскую историю древних времен и переселения народов / И. Штриттер. – СПб, 1770. – Т. 1.*
7. *Banach J. Tematy muzyczne w plastyce Polskiej / J. Banach. – Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.*

ГИТАРА КАК ОБРАЗ МИРА (О СКРЫТЫХ СИМВОЛИЧЕСКИХ СМЫСЛАХ)

У статті надається спроба трактування одного з найвідоміших музичних інструментів – гітари. Інтерпретологічні позиції автора базуються, з однієї сторони, на основних засадах психологічної теорії «образу світу» (А. Леонт'єва, С. Смірнова) та музичної символології, з другої – на власних інтуїтивних слухацьких спостереженнях

В статье осуществляется попытка трактовки одного из самых известных музыкальных инструментов – гитары. Интерпретологические позиции автора базируются, с одной стороны, на основных положениях психологической теории «образа мира» (А. Леонтьева, С. Смирнова) и музыкальной символологии, с другой – на собственных интуитивных слушательских наблюдениях.

The article under consideration deals with an attempt to interpret one of the most well-known musical instrument – the guitar. The author's interpretational positions are based on the main principles of psychological theory "world mapping" (A. Leontyev, S. Smirnov) and musical symbology – on the one hand, and on hearer's own intuitive observations, on the other hand.

Автору предлагаемого небольшого исследования хотелось бы показать перспективность интерпретологии как науки о явных и скрытых смыслах (и возможности их интерпретации) в отношении любого избранного объекта: исполнительской версии, произведения, или, как заявлено в данной статье – музыкального инструмента.

История музыкальных инструментов связана преимущественно с эпохой синкретизма. Отсюда – известная полуфункциональность, связывающая речь, живопись, труд, танец (и т.д.) в единое целое. В этом и таятся для современного человека «сюрпризы», открытия глубинных смыслов, семантических уровней, порой весьма неожиданных. Почему у инструмента такая (а не иная) форма? Что она отражает? С чем связан способ игры на нем? Почему он так устойчив? Эти и другие вопросы спровоцировали последующие размышления.

Объектом в данной статье является инструментальная музыкальная культура, **предметом** – процесс символизации музыкальных инструментов. Основной **целью** статьи является попытка выявления образно-смысловых (и символических) составляющих инструмента гитары.

Дадим предварительные пояснения по поводу используемой терминологии. В статье заявлено несколько понятий, требующих понимания определенного научного контекста.

1. Слово «мир» само по себе указывает на огромное множество символических образов, способных отображать его различные аспекты. Все самые знаменитые символы (среди которых седмица, храм, дом, крест, все виды круговых символов – колесо, зодиак и т.д.) на самом деле суть образы мира: они могут представлять мир как цикл противоборствующих изменений. В понятии «образ мира» нет ничего метафорического. Коротко отметим, что с

ним был связан определенный поворот в психологических теориях деятельности конца 70-х годов XX века. Факт состоит в том, что когда мы воспринимаем предмет, то воспринимаем его не только в пространственных измерениях и во времени, но и в его значении. А. Леонтьев, собственно автор термина «образ мира» [1] подчеркивает: значения выступают не как то, что лежит **перед** вещами, а как то, что лежит **за** обликом вещей – в познанных объективных связях предметного мира, в различных системах, в которых они только и существуют, только и раскрывают свои свойства. Значения, таким образом, и позволяют интерпретировать образ¹. Последователь А. Леонтьева В. Смирнов [4] отмечает, что различие между «миром образов», отдельных чувственных впечатлений и целостным «образом мира», в котором живет и действует человек, стало принципиальным и ключевым. И вот еще одно предварительное замечание, о котором следует помнить в связи с предлагаемой темой: образ – это не картинка, не изображение, а изображенное (изображенность, отраженность открывает только процесс размышления, рефлексия, и это важно!). Воспринимает и познает мир не глаз и не мозг, но человек как целостная психическая реальность.

Таким образом, приведем следующее определение образа мира, на которое мы и будем опираться в своей интерпретации: *«Образ мира является тем постоянным и никогда не исчезающим фоном, который предваряет любое чувственное впечатление»*. Иначе говоря, схема (образ) мира имеет характер ядерной структуры по отношению к тому, что на поверхности выступает в виде той или иной модально оформленной и, значит, субъективной [1, с. 9] картины мира (зрительной, слуховой и т. д.)².

2. В теме статьи также заявлен тезис о «скрытых символических смыслах». Коротко выскажем свою позицию относительно символики в музыке. Процесс свертываемости смысла в символический – сложный и подчас не поддающийся расшифровке. Однако процесс раскодирования устойчивого символического смысла отнюдь не менее сложен. Безусловно, что-то остается на поверхности (внешняя структура символа), а вот импульсы, которые способствовали формированию символа, часто остаются скрытыми. И это в большей степени касается непосредственно символики музыкальных инструментов. Известно, что в большинстве культур музыкальные инструменты даруются людям богами. Например, свирель в Древней Греции – это традиционно инструмент

¹ Показательным примером «образа мира» может стать дом, который в сознании русского человека был наделен священными чертами. Со строительством дома человек обретал свое положение в пространстве, оттого его не строили где попало, а в определенных местах и с соблюдением определенных условий. Например, материалом должно было быть дерево, но запрещалось использовать священные деревья: выросшие на месте разрушенной церкви, часовни или на могиле; всякого рода чудесные, необыкновенные деревья, выдающиеся то ли своей высотой, то ли возрастом, то ли уродством; деревья с раздвоенным стволом («воротца»), с дуплом и т.д.

² Отметим, что в названии прошедшей в Харькове научной конференции «Гитара как образ мира: исполнительское искусство и наука» заложено не только звуковое, но и экзистенциальное значение.

Пана, а изобретение арфы приписывается Гермесу или Амфиону. С другой стороны, разные группы инструментов соотносились с разными сферами космоса. Так, В. Шестаков [2] указывает, что струнные (арфа, лира, кифара и др.) олицетворяли надзвёздные сферы; это инструменты богов, муз, пророков, а также царей и жрецов. Инструменты, сделанные из металла (труба, горн), символизировали горные вершины, представляли музыку высшего сословия и рыцарства. Деревянные духовые (сиринга, най, свирель) – это музыка долин, инструменты простонародья, пастухов и ремесленников¹. Барабан в древних культурах символизирует древо мира, тайную силу, вибрацию космоса, небес, Земли; соглашение, сообщение, связь, восторг, экстаз, радость, веселье, тщеславие, молнию, гром; культ государства; экзекуцию, погребение...

С развитием культуры и истории мифологическая природа инструментов вытеснялась новыми смыслами. Например, арфа, сопровождавшая пение царя Давида, стала называться псалтирь (псалтерий, греч. psalterion, от psallo – дёргать, щипать струны). Соответственно, в руках ангелов он указывал на Иисуса Христа, а точнее, на его человеческую ипостась. В. Шестаков также указывает, что согласно средневековым представлениям, форма псалтериума как бы и м и т и р у е т (разрядка наша – Ю. Н.) форму тела распятого Христа, а будучи в целом инструментом треугольным, еще и святую Троицу, тогда как десять струн символизировали десять заповедей². Данный пример хорош тем, что показывает «семантическую модуляцию» инструмента во времени, ведь сегодня арфа не отягощена подобными значениями.

Итак, исходя из вышеуказанных ориентиров, сформулируем основной вопрос: *что является тем «никогда не исчезающим фоном», на котором и возрос образ гитары?* Уточним, что нижеследующие размышления принадлежат слушателю, то есть тому, кто наблюдает за гитарой извне, что позволяет уловить синкретизм ее визуального и звукового образов.

Что воплощает в себе сама форма инструмента гитары? Существует предположение, что зрительные образы представляют собой слияние собственно сигналов зрительных со зрительно-преобразованными. То есть, зрительная система работает как интегратор и преобразователь. Нельзя отрицать

¹ Та же арфа в различных культурах – древних средиземноморских, иудейской, христианской – символизирует сверхъестественный мир, царство небесное, пророчество, небесную благодать, гармонию, чистоту, надежду, радость, любовь. В древнегреческой мифологии на лире (местной разновидности арфы) играл Орфей. Звуки лиры могли пробудить любовь, изменить течение рек, заставить двигаться леса и горы, усмирить диких зверей... Магической силе игры Орфея покорялись боги, люди и вся природа. Кроме того, лира – символ светлого ума и достоинства, на ней играет мудрый, добрый и великодушный воспитатель героев кентавр Хирон. В иудео-христианской традиции арфа – это инструмент, славящий Бога, инструмент пророков. Ангелы, играя на арфах, воплощают в звуках небесную радость и гармонию. Это инструмент царя Давида: став царём и первым жрецом, он ввёл музыку в религиозный обряд и создал гимны богу Яхве.

² У Афанасия Великого десятиструнный псалтерий символически истолковывается как человеческое тело с его пятью чувствами и пятью силами души.

важности визуального образа, ведь именно он остается в памяти. То, что называют «геометрическими символами», образуют значительный слой мифопоэтических знаков, которые, влияя на соответствующие структуры психики, могут моделировать и новые ситуации. К таковым относятся линии (прямые, кривые, ломаные и некоторые их комбинации), а также шар, куб, конус, пирамида, параллелепипед и т. п., которые в двухмерном пространстве реализуются как фигуры.

Гитарная «фигура» имеет небезовновательную параллель с женским телом (чему способствует «талия» корпуса). Если затронуть менее конкретно-визуальный уровень, то изогнутая форма (и это касается не только гитары) призвана символизировать гибкость воли и смирение человека (!).

Далее, гриф, головка грифа в инструментах, подобных гитаре – это аналог вытянутой шеи, венчающейся головой. В этом смысле струны (и здесь срабатывает не только средневековая символика, где струны сопоставлялись с душами верующих) = жилы, своего рода кровеносные сосуды, по которым течет-передается звук. Геометрически струны – это линии, которые «перерезают» «тело» гитары вдоль. Колки тогда – не только необходимый для натяжения струн элемент, но то, что прерывает, «замыкает», закругляет линию. Таким образом, гармония визуального образа инструмента складывается из контраста линий и смыслов: изогнутая-прямая, смирение-устремленность.

Обратимся к количественным показателям. Гитара (имеется ввиду классическая шестиструнная) состоит из 2-х основных частей (корпуса и грифа), корпус состоит из 3-х частей (верхней и нижней дек и обечайки), на гитаре натянуто 6 струн. Цифры 2, 3, 6 составляют совершенную математическую формулу $6=1+2+3$. Каждое из чисел обладает собственным символическим смыслом. *Один*, как известно, является источником всех других чисел, считалось, что единице соответствует музыка как целое. Число *два* является несовершенным числом, так как означает начало и конец, но не имеет середины. *Три* – совершенное число, так как оно имеет начало, середину и конец. *Шестерка*, или Гексада, почитается священным числом, так как мир был создан в шесть дней (такое значение в еврейской культуре и исламе), по библейской традиции 6 является также числом творения.

Пропорции инструмента могут отражать символические связи или отношения его частей вне прямой зависимости от музыкальных целей. Обряды, сопровождающие производство инструментов иногда имели для мастера большее значение, чем технологические проблемы. Конечно, это больше относится к культовым инструментам, которыми пользовались шаманы и жрецы, но нельзя забывать, что струнно-смычковые инструменты пришли в Европу с Востока, где почти все музыкальные инструменты каким-либо образом были связаны с религиозными или мистическими культами.



К сфере культа относятся украшения и техника создания инструмента. Так, например, резонаторные отверстия в виде змеи были заменены эфами (от лат. буквы *f*), которые похожи на клотоиду с двумя ветками, или двумя Змиями, два хвоста которых соединяются на земле (проявленная Вселенная) в один. Розетка (голосник) на гитаре бывает круглой, овальной или в виде двух отверстий в форме латинской буквы *f*. В любом случае клотоида стремится к кругу, круг, разделенный пополам горизонтальным диаметром (☉), в древности означал первое проявление творческой Природы.

Еще один важный момент в символическом толковании инструмента – способ игры.

По словам Э. Шарнассе [5] уже в 13 веке звук из гитары извлекался преимущественно пальцами (а не смычком, медиатором, которые как бы служат продолжением руки). Надо понимать, что рука – вообще богатый символ¹. По одной из интерпретаций десять пальцев рук – это десять Заповедей. В разных культурах и языках наблюдается сходное значение «рук»: «взять в свои руки» или «взять себя в руки», «золотые руки», «руки опустились», «из рук валится» «из рук вон плохо», «руки не доходят до чего-то», «руки чешутся», «не покладая рук», «просить чьей-то руки», «предложить руку и сердце» и так далее есть в английском, немецком, французском. Причем правая рука играет более важную роль, чем левая: «быть чьей-то правой рукой». Идиоматические выражения, подобные этим есть и в других языках.

Теперь положение инструмента. Что вообще делает любой инструмент – он перекрывает, перерезает общее пространство «исполнитель-слушатель», исключая интерактивность. Музыкант с инструментом отделен от слушателя, но располагаются инструменты по-разному. Например, гусли издавна воспевались как символ мужского начала, таков их сакральный смысл. Визуально это отражено в том, что во-первых, во всевозможных изображениях

¹ Основная символика руки с древних времен – действие, сила, защита. В христианстве и иконографии рука была образом Божьей десницы, появляющейся из облаков. В исламе раскрытая ладонь Фатимы, дочери Мухаммеда, провозглашает пять основ: веру, молитву, паломничество, пост, милосердие. Рука Атут была символом плодородия в Египте, она помогла выходу из тела богасоздателя мужчин и женщин, первородного, дающего жизнь семени. В Древней Мексике цифра пять была связана с загробным миром и поэтому рука с разведенными пальцами была знаком смерти. С древних времен существовала вера, что руки королей, религиозных лидеров и чудотворцев имеет целебную силу; отсюда наложение рук в религиозном благословении, при конфирмации и посвящении в сан. За исключением Китая и Японии, где левая рука означала честь, повсеместно предпочтение отдавалось правой руке; один из кельтских правителей был свергнут после того, как потерял в битве свою правую руку. А по китайским преданиям, ладонь вместе с кулаком образовывала целое (ладонь – инь, символизирующее женское начало, а кулак – ян, значащее мужское начало). Христос сидит по правую руку от Бога, Который творит милосердие правой, а справедливый суд – левой рукой. В соответствии с западной традицией, правая рука является эталоном искренности и логики; левая – двойственности. Правой рукой благословляли, а левой проклинали. В иконографии глаз на ладони – символ ясновидения или, в буддизме, сострадательной мудрости.

начиная с XII века гуслиями владеет добрый молодец, и во-вторых, гусли лежат на коленях, прикрывая мужественную область. Тогда гитара, перекрывающая живот — символ женского, женственности! И здесь вскрывается еще один символический слой. Живот, с одной стороны, может фиксировать плотское начало, противоположное духовному: «сытое брюхо к науке глухо». С другой, живот, в представлениях народов Дальнего Востока, — место, где происходит сама жизнь, ее оплот. Отсюда японский самурайский ритуал впарывания живота — харакири. В русском языке и славянской традиции это также закреплено в выражении «не жалея живота своего». То есть, гитара «защищает» важную зону жизни. В этом смысле как-то по-особому видится значение того, что на гитаре играют руками. Ведь складывается ясный образ: руки обнимают ее, качают как ребенка. К тому же инструмент развернут к слушателю — на наш взгляд, это фиксирует момент открытости (мы все видим, вплоть до перебора пальцами). То есть п р о с т р а н с т в е н н о этот (и подобные ему) инструменты максимально приближены к слушателю. Все это сформировало и особый, интимный, мир образов гитары, и камерность, и в целом непарадную семантику инструмента, которая, кстати говоря, преодолевалась вплоть до середины XX века.

И последний аспект — языковой. В «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн высказал важную мысль: границы моего языка определяют границы моего мира. Эта формулировка имеет не только прагматический, но и философский смысл: реальность опосредуется языком, который «пересоздает» ее внутри себя и тем самым творит образ мира, уникальный для конкретного языка и конкретной культуры. Иными словами, язык конструирует реальность. Слово «гитара», как известно, арабского происхождения. На египетских памятниках тысячелетней давности встречаются изображения музыкального инструмента — наблы, внешним видом напоминающего гитару. Как свидетельствуют иероглифические надписи, набла — символ добра. И это свое значение гитара сохраняет вплоть до появления в 30-х годах XX века ее более «жесткой» разновидности — электрогитары (но это уже совсем иной инструмент и другой семантический контекст).

Итак, завершая наши рассуждения, не будем предпринимать фундаментальных выводов, в конце концов, данная статья — интерпретологический прецедент. Уникальность инструмента — в удивительной амбивалентности его проекций: от демократической (бардовская песня, джаз, рок) до строго академической. Уникально, что в едином пространстве сосуществуют разные виды гитар — 6-ти, 7-ми, 10-ти, 12-струнные, акустические, электрогитары и т.д. Но что-то в коренном восприятии инструмента не меняется. Вот эта константа (абрисы формы корпуса, расположение и способ игры) и есть образ мира, тот «никогда не исчезающий фон», на котором возрастает целый мир образов и значений, связанный в сознании слушателя с гитарой.

Список литературы

1. Леонтьев А. Образ мира / А. Н. Леонтьев // *Избранные психологические произведения*. – М. : Педагогика, 1983. – С. 251-261.
2. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения [хрестоматия] / сост., общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М., 1966. – 547 с.: ил.
3. Прозерский В. Виртуальная реальность художественного образа – мир возможного / В.В. Прозерский // *Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г.* – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 81-82.
4. Смирнов С. Мир образов и образ мира / С. Д. Смирнов // *Вестник Московского университета : сб. статей*. – М., 1981. – Серия 14. – Психология. – №3. – С. 15-28.
5. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней) / Э. Шарнассе [пер. с фр.]. – М. : Музыка, 1991. – 87 с.

УДК 787.61: 78.01

Виктория ТКАЧЕНКО

ГИТАРНОЕ МЫШЛЕНИЕ: ОТ ЯВЛЕНИЯ К ТЕРМИНУ

Осмилюється явище музичного мислення на матеріалі специфіки гітарної творчості в руслі теоретичних досліджень з питань музичної естетики. Пропонується використання нового терміну "гітарне мислення" у зв'язку з аналізом і систематизацією комплексу процесів, що мають місце в гітарній практиці минулого й сьогодення від виконавства до наукових досліджень.

Осмысливается явление музыкального мышления на материале специфики гитарного творчества в русле теоретических исследований по вопросам музыкальной эстетики. Предлагается использование нового термина "гитарное мышление" в связи с анализом и систематизацией комплекса процессов, имеющих место в гитарной практике прошлого и настоящего от исполнительства до научных исследований.

The phenomenon of musical thinking based on specific character of the guitar music within the general context of theoretical studies on musical aesthetics is studied. The new term "guitar thinking" related to analysis and systematization of a complex of processes taken place in guitar practice of the past and present viewed within a wide range of activity from practical performance to scientific research is introduced.

Проблемы музыкального мышления не теряют своей актуальности. В последнее время в среде профессиональных музыкантов этот интерес еще более возрос. Его достаточно широкая распространенность в научной практике – наряду с понятиями музыкальной мысли, логики, языка – не является случайной и отражает интуитивно верное убеждение в том, что музыкальное исполнительство (музыкальная композиция) есть особый вид интеллектуальной деятельности, близкой к мышлению и, наряду с этим, протекающей в иных формах и по другим законам.

Объектом в данной статье является музыкальное мышление как феномен музыкального искусства, предметом – специфика структуры музыкального мышления в связи с гитарным искусством. Целью данной работы является установление границ термина «гитарное мышление».

Рамки статьи позволяют лишь наметить те основные направления, по которым возможно изучение этой проблемы в отношении к гитарному искусству.

В психологии мышлением считается «форма психической активности сознания» (по М. Леонтьеву). В музыковедении (зарубежном и отечественном) проблемы музыкального мышления рассматриваются уже на протяжении многих лет. В исследованиях М. Арановского [1], С. Скребкова, М. Михайлова, Ю. Холопова [6; 7], М. Бонфельда [2] ставятся вопросы о том, что же составляет специфику именно музыкального мышления. Действительно, с одной стороны это абстрактное понятие, но с другой именно через научное осмысление этой категории возможно изучить разные аспекты музыкального творчества – как композиторские, так и исполнительские.

В исследовании Н. Тихомировой и П. Склера [5] приведено мнение Дж. Гилфорда, который связывал творческое мышление с доминированием 4 особенностей:

- оригинальность, нетривиальность, необычность высказываемых идей, ярко выраженное стремление к интеллектуальной оригинальности;
- семантическая гибкость, т.е. способность видеть объект под новым углом зрения, расширить его функциональное применение;
- образная адаптивная гибкость, т.е. способность изменять восприятие объекта таким образом, чтобы видеть его новые стороны;
- семантическая спонтанная гибкость, т.е. способность продуцировать разнообразные идеи в неопределенной ситуации, в частности, в такой, которая не содержит ориентиров для этих идей.

Авторы монографии, соглашаясь с позициями исследователя, различают также 2 функции сугубо музыкального мышления: 1) эмоциональная реакция на интонацию, проникновение в ее выразительную сущность (исходный пункт музыкального мышления); 2) осмысление логики организации звуковых структур от простейших до более сложных.

С этим сложно не согласиться, но неизбежно возникает множество вопросов. Действительно, музыкальный текст – это продукт особой разновидности творческого мышления как композитора, так и исполнителя («эмоциональная реакция на интонацию»). Однако о музыкальном мышлении можно говорить как о двух разных действиях: мыслить о музыке и мыслить музыкой. В первом случае возникает теоретический аспект, во втором – практика сочинения, исполнения или слушания. При этом речь может идти как о сознательных процессах мышления, так и о бессознательных его проявлениях. Но в любом случае «музыкальное мышление» представляет собой процесс организации музыкального материала, оно ориентировано на интонационность музыкального изложения.

Большинство литературы по проблемам музыкального мышления как раз и отражает сложность этой проблемы. Она заключается, прежде всего в том, что музыкальное мышление не сводится к операциям обыденного мышления, а основано в том числе на творческой интуиции, то есть непрогнозируемой категории, или оперирует образными категориями.

В основном понятие «музыкального мышления» связывается со способностью соединять материальную (звуковую) основу музыки с общими принципами мышления (анализом, синтезом и т.д.). С другой стороны, основные вопросы, возникающие в связи с данной проблемой, показывают связь художественного творчества и восприятия: как происходит структурирование музыки, ее последующее насыщение семантическими значениями, а затем «извлечение» этих значений в процессе восприятия из слышимых звуковых последований. При обращении как к разным видам деятельности (композиция, исполнительство), так и к разным инструментам это явление может рассматриваться по-разному.

В данном случае нам хотелось бы остановиться не на теоретических спорах по поводу «музыкального мышления», а на конкретной проекции его в сферу гитарного искусства.

Марк Арановский в своих исследованиях говорит о системности музыкального мышления. Так, одним из уровней он выделяет все, что в процессе исторического отбора подвергалось стереотипизации (жанры, типовые структуры, нормативы членения, музыкальный язык), имеет собственный уровень в системе музыкального мышления. Второй составляющей системы исследователь видит «экстрамузыкальные стимулы, которые, проходя сквозь эту систему, трансформируются в музыкальное содержание» [1, с. 125].

В данной работе будет использована терминологическая модель «музыкального мышления», высказанная Й. Бурьянеком в статье «К историческому развитию теории музыкального мышления» [3]. Производя анализ исторического развития термина «музыкальное мышление», автор делает следующие выводы:

- музыкальное мышление является видом творческой психической активности, которая составляет внутреннее свойство музыкального переживания;
- различия форм и содержания музыкального мышления обусловлены как степенью музыкальности данной личности и уровнем ее общей и специальной культуры, так и типологическими закономерностями.

Систему музыкального мышления по отношению к гитарному искусству можно вывести на следующих уровнях.

1. Уровень инструмента. Безусловно, процесс эволюции музыкального мышления отражен в процессе эволюции конкретного музыкального инструмента. Гитара в этом смысле показательна – обратимся к истории. Благодаря

дошедшим до наших дней иконографическим памятникам XIII века, с этого времени различают как минимум два вида инструмента (с количеством струн от трёх до шести): 1) мавританская гитара (овальной формы, нижняя дека выпукла, металлические струны, играют плектром) и 2) латинская гитара – более сложная по форме (овальная в нижней части, суживающейся по направлению к грифу, плоская нижняя дека, жильные струны зашпицовывают обычно пальцами). В XVI веке (I-й золотой век развития гитары) появляются гитары с семью жильными струнами, разделённых на четыре ряда («хора»), где самый высокий одинарный (певунья), остальные – из двойных струн. Характерный строй: старинный (f, c, e, a) и новый (g, c, e, a или d, g, h, e). В конце XVI века появляется 5-й ряд (g, c, e, a, d). Ключевым моментом в истории эволюции инструмента было применение в XVIII веке всемерно расположенных пружин, поддерживающих верхнюю дека гитары и добавление к фиксированному строю (e, h, g, d, a) шестой струны (e). В это же время появляются инструменты с шестью одинарными струнами, (гитара французского мастера Франсуа Люпо изготовлена после 1773 года). Таким образом, рождение современной шестиструнной гитары относится примерно к 1775 году, а современная конструкция инструмента принадлежит Антонио де Торресу (1817-1892). Он вырабатывает новые нормы конструирования инструмента, которые стали актуальными и для последующих поколений изготовителей гитар, вплоть до современности. Отныне гитары обладают округлым, чистым, богатым звучанием, достаточно мощным, чтобы заполнить концертный зал.

На наш взгляд, процесс усовершенствования конструкции инструмента (смена количества струн, строя, формы, акустических особенностей) показывает (помимо историко-стилевой эволюции) эволюцию мышленческую. Кстати, не менее интересным является вопрос нотной записи как формы отражения принципов музыкального мышления (от табулатуры до полной нотной записи). Важно отметить, что концептуально инструмент не изменился (это касается момента постановки, способа игры на инструменте).

2. Уровень функции инструмента. Известна разница между, например, вокальным и инструментальным мышлением. Использование гитары демонстрирует прежде всего инструментальную форму существования (это относится к академической гитаре). И вместе с тем, на протяжении всего развития функция сопровождения (а значит подчинения) также оказывается очень существенной (в музыке фламенко, старинного русского романса и т.д.). Соответственно, инструментальное мышление диктовало свои законы прежде всего в композиции.

3. Уровень историко-стилевой эволюции гитарного искусства. О. Соколов пишет: «В процессе эволюции художественного творчества, по

мере обогащения выразительных средств, возникают стабильные модели структурного мышления, повторяющие общую логику в определенных типах связей специфических элементов, которые могут повторяться во множестве разных произведений» [4, с. 154]. Гитарные произведения разных периодов отражают изменения в общей структурной логике, принципах композиции, которые складывались в ту или иную эпоху. Приведем еще одну мысль, высказанную Юрием Холоповым: «Через звучание исторически развивающейся музыки, – пишет автор, – открывается поступательный ход эволюции человеческого существования, возвышения человеческого духа. Звуковые структуры, в которых фиксируется и реализуется музыка, суть знаки человека. Они – не портреты-картины, но отражения, образы. Тем самым каждая историческая ситуация музыки есть запечатление образа человека на определенной стадии его духовного развития. С наших общих метеорологических позиций история музыки оказывается исторической эволюцией человека как общественного существа и человеческого существования как социально детерминированного, а звуковые структуры – фиксацией всех точек пути, который проходит эволюция, что можно сравнить с последованием очень длинной цепи кинокадров... В закономерности и обусловленности исторического процесса в целом сказывается действие музыкально-исторических законов. Они и вызывают к жизни те или иные тенденции и факты музыки в каждую эпоху, они же выстраивают соответствующие музыкальные структуры в стройный генетический ряд, в конце которого столь же закономерно находят свое место и структуры современной нам музыки» [7].

Подчеркнем в связи с этим, что гитара (в отличие от органа, например) в силу своей специфичности была инструментом «светским», камерным а значит несла отпечаток «человеческого» (антропологического).

4. Уровень исполнительства. На данном уровне интересным является факт совпадения (довольно протяженного по времени – вплоть до XX века) фигуры композитора и исполнителя в одном лице. Специфика гитары проявляется еще и в том, что статус инструмента как «сольного» формировался довольно долго, а как инструмента «концертного» – еще дольше. Поэтому исполнительство на гитаре и сейчас еще распределено по разным сферам деятельности (народное музицирование, академическое, любительское и т.д.) и каждый уровень отмечен внутренней эволюцией.

5. Уровень научного осмысления опыта. Об этом уровне хочется сказать особо. Литература по гитарному искусству делится на несколько типов:

– справочная литература (например, «Справочник гитариста» Н. Михайленко, «Гитарная энциклопедия» Яблокова), в которой освещаются основные исторические факты гитарной эволюции: краткие биографические сведения о гитаристах, «гитарный лексикон» и терминология.

– литература популярно-познавательного характера, в которой излагаются исторические факты возникновения и популяризации гитары, отличия гитарных школ и т.д. (Э.Шарнассе, Менро, К. Кузнецов, В. Попов и т.д.), а также цикл радиопередач Н.Кошкина «Мой остров – ГИТАРА».

– литература исследовательского направления, которая появилась достаточно недавно. Особого внимания заслуживают два сборника, вышедшие по материалам международной конференции (Тамбов, 2005, 2007). В них отражаются основные тенденции развития гитарной научной мысли. Например, достаточно много статей посвящено отдельным личностям гитаристов – М. Джулиани, А. Сеговии, а также деятельности гитарных центров (Воронеж, Урал), развитию национальных гитарных школ (К. Успенский, М. Цеханович «Белорусская гитарная школа: актуальное состояние и основные тенденции развития»). Часть статей посвящено разборам самых разнообразных примеров гитарной литературы: «Полифония в классе классической гитары (на примере “24 прелюдий и фуг” И. Рехина)» Н. Дмитриева; «Особенности композиционного строения фуг в цикле И. Рехина “24 прелюдии и фуги” для гитары соло»; Л. Гурьянова; «Звучащий мир Г. Джапаридзе в цикле “24 прелюдии и фуги” (о первой исполнительской версии)» В. Гаврилова; «Лео Брауэр “Один день в ноябре”» В. Доценко и т.д. Достаточно много исследований посвящено методическим вопросам, вопросам техники игры соло и в ансамбле. Все чаще стали появляться проблемные статьи, посвященные современному гитарному искусству: проблемам, перспективам, анализу исторической ситуации.

Аналогичные конференции прошли в 2008 году в Пскове и Волгограде.

В Харьковском университете искусств им. И.П. Котляревского университете написано несколько достаточно серьезных магистерских исследований, связанных с конкретными историческими ситуациями в гитарном искусстве – работы Ю. Радзецкого о лютневых сюитах Й. Баха, И. Евтушенко о жанре лютневой сюиты в творчестве Сильвиуса Леопольда Вайса, Т. Кочневой о творчестве Х. Родриго, А. Суботы о семиструнной гитаре, А. Жерздева о гитарных исполнительских стилях второй половины XX века, А. Кулика, который ввел новое обозначение – «гитарный классицизм», Д. Панченко о стилевых тенденциях гитарной музыки XX века, И. Саниной, которая теоретически обобщила жанровую систему гитарного искусства XX века.

Следует отметить и конкурс научных работ, который проводился в рамках конкурса «Виртуозы гитары» (Санкт-Петербург, 2008).

Также были защищены диссертации: Аль-Фатих Ахмед – «Гитара в музыкальной культуре Судана: история становления и развития» (1997 г., Москва), К. Ильгин – «Классическая гитара и русская семиструнка» (2003 г., Санкт-Петербург), В. Ганеев – «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса» (2006 г., Саратов), А. Петропавловский – «Гитара в

камерном ансамбле» (2006 г., Новгород), Е. Штрифанова – «Фантазия для лютни XVI столетия: становление жанра» (2007 г., Харьков).

Выводы. Коль мы фиксируем определённые явления музыкальной практики гитарного искусства, которые отвечают общепринятому понятию «музыкальное мышление», мы выходим на уровень свёрнутости информации в определённый научный знак – термин «гитарное мышление». И таким образом можем дать научную оценку реально существующим явлениям (а именно на уровнях «исполнитель – композитор – слушатель»), связывая воедино практический и теоретический аспекты. Следовательно, проекция пяти уровней на гитарное искусство дает нам право предложить для использования в музыковедении термин **«гитарное мышление»**.

По нашему мнению, молодость «гитаристики» (науки о гитаре) также отражает её бурное развитие и перспективность. Что в свою очередь указывает на неизбежность научного осознания самого существования и действия в музыке особенностей гитарного мышления. Разработка данного термина будет осуществляться автором в дальнейших разработках.

Список литературы

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / н/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 90-129.
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/> 21.03.2008.
3. Бурьяnek И. К историческому развитию теории музыкального мышления / И. Бурьяnek // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / н/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 29-59.
4. Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке / О. Соколов // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / н/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 153-177.
5. Тихомирова Н., П. Скляр. Основы общей и музыкально-педагогической психологии / Н. Тихомирова, П. Скляр. – Луганськ : Глобус, 2004. – 271 с.
6. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 52-104.
7. Холопов Ю. Quo Vadis? Музыкальное мышление сегодня [электронный ресурс] / Холопов Ю. // Термин-центр электроакустической музыки. – Режим доступа: http://www.thereimin.ru/articles/quo_vadis.htm 20.02.2008.

Инееса ЩЕРБАКОВА

ПРИНЦИПЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

Формуються принципи жанрової класифікації гітарної музики XX століття. Узагальнюються процеси формо- і жанротворення на основі семантики музичної мови та драматургії гітарних творів провідних композиторів.

Формулюються принципи жанрової класифікації гітарної музики XX века. Обобщаются процессы формо- и жанрообразования на основе семантики музыкальной речи и драматургии гитарных сочинений ведущих композиторов.

The principles of genre classification of guitar music of XX century are formulated. The processes of form and genre formation based on intonation-dramatic studies and also semantic of musical speech of guitar composition are generalized.

Обращение музыковеда к музыке для классической гитары – не случайный выбор, а закономерный процесс расширения сферы научного интереса. Более того – социально обусловленный, «выталкиваемый» из недр концертно-педагогической практики заказ. Репертуар гитариста долгое время не был в фокусе исследовательского внимания. Причин этому немало:

- ограниченный репертуар – обработки, транскрипции – в которых степень авторского участия была долгое время вторичной;
- специфика гитарного инструментализма (звукоизвлечения, темброво-фактурные и динамические возможности и т.д.);
- влияние технической эволюции инструмента на развитие исполнительского мышления гитариста.

Концертная практика гитаристов последней трети XX века – начала XXI века настолько широка и разнообразна, что вполне оправдывает создаваемый вокруг неё в последнее десятилетие исследовательский «бум». «Кастовый» характер развития гитарного исполнительства, характерный для конца XIX – начала XX века канул в лету.

Отмеченные аспекты актуализируют научно-исследовательский поиск проблемных ситуаций вокруг жанрового «древа» музыки для гитары. Учитывая, что XX век уже завершён как целостная историческая эпоха, в данной статье представлен огромный «массив» музыки для классической гитары прошлого столетия.

Целью данной статьи является опыт систематизации разножанровых сочинений, сложившихся в практике композиторов XX века, пишущих для классической гитары.

Постановка проблемы жанровой типологии на материале гитарной музыки предпринята впервые. Методологической основой статьи послужат классические труды и диссертационные исследования, составляющие теорию жанра на

современном этапе. Одни из первых опытов классификации жанров представлены в трудах А. Алышванга [1], М. Арановского [2], С. Скребкова [6], О. Соколова [7]. Научные концепции типологии представлены в учебнике С. Шипа [12], диссертациях И. Туковой [10], Н. Рябухи [5], Л. Шаповаловой [11].

Материалом исследования послужат сочинения для классической гитары ведущих композиторов XX ст.

При изучении различных сфер гитарного музицирования музыковеды сталкиваются с несоответствием сложившейся методологии анализа академической науки с материалом, т.е. специфическими принципами мышления композиторов, пишущих для классической гитары. О чем идет речь?

В первую очередь, огромное значение для композиторов, пишущих для гитары, имел уровень исполнительской культуры. Следует различать *искусство игры* (художественность и техника исполнения) и *интерпретации* как мастерства отдельно взятого музыканта-исполнителя. Например, историческую роль в осуществлении первых шагов нового искусства игры на гитаре в XX веке сыграл выдающийся гитарист А. Сеговия, под воздействием которого появилось много музыки для этого инструмента. В условиях, когда в определенном историческом контексте живет и работает исполнитель-виртуоз, как вдохновитель для здравствующих композиторов, гитарная музыка претерпевает подъём и технический рост. Такие исторические этапы состоялись, сформировав своеобразную антологию гитариста.

Кроме того, удивляет огромное многообразие стилей, представленных в репертуаре современного концертирующего гитариста. Очевидно, стилевая палитра отражает не только интерес композиторов к гитаре, но и роль этого инструмента в контексте исполнительской культуры XX ст. Другими словами, творческое наследие академической музыки для классической гитары представлено обширной географией (Испания, Италия, Франция, Англия, Латинская Америка, Украина, Россия и страны ближнего зарубежья). Как результат стилевой множественности возникает стереофоническая панорама «образа мира», созданная имманентными возможностями самого инструмента.

Гитара – творец художественного мира. Ценность произведений М. Понсе, Ф. Таррега, Ф. М. -Торробы, Х. Родриго, М. Кастельнуово-Тедеско, А. Хосе, Э. Вилла-Лобоса, Ф. Момпу, Х. Турины, Ф. Родригеса, Л. Брауэра, У. Диенса не уступает другим инструментам академического направления. Наконец, гитара обладает собственным пространственно-звуковым тезаурусом. Её хронотоп специфически камерный, со своей темброво-динамической аурой. Хотя именно в XX веке наблюдается трансформация пространственно-временного континуума, подвластного гитаре. Например, кубинский композитор Л. Брауэр трактует гитару как маленький оркестр, и слушатель не чувствует никаких ограничений

в процессе знакомства с жанром концерта для гитары с симфоническим оркестром. Гитара обретает статус симфонического инструмента. Таким образом, гитара с её историческими корнями и национальной специфичностью, с одной стороны, «привносит» в музыкальные жанры западноевропейской традиции специфику интонационного содержания, а с другой – обогащается за счет опыта иножанровых влияний.

В историческом процессе формирования и развития жанровых моделей, сложившихся в музыке для классической гитары, взаимодействовали две противоположные силы – сила взаимного притяжения и сила взаимного отталкивания. С одной стороны, условием самоопределения каждого инструмента была выработка неповторимого и только ему свойственного способа художественного отражения действительности. Это требовало его «отталкивания». С другой стороны, постоянное соприкосновение с общими для всего искусства течениями заставляло осваивать практический опыт наравне с другими инструментами, используя выработанные жанровые средства.

В данной статье рассматриваются две базовые группы жанров. Критерием для каждой группы является степень проявления специфических качеств. Жанры, составляющие эту группу, называются *собственными*, поскольку они первичны. К ним относятся смежные жанры, возникшие в результате влияния на чистую музыку рода прикладной – это песенные и танцевальные жанры, служащие постоянной и неизменной человеческой деятельности – общению.

Группа песенных жанров представлена разнообразием жанровых разновидностей. Например, ноктюрн, баркарола, серенада, песня без слов, инструментальный романс, баллада. Наиболее популярной стала «колыбельная», встречающаяся в творчестве Ф. Морено-Торробы, Л. Брауэра и многих других авторов. Данная жанровая разновидность, как и многие миниатюры для гитары имеет фольклорные истоки, опосредованные условиями исторического контекста.

Простые жанры гитарной систематики представлены переменными (могут быть как самостоятельными, так и составляющими) и самостоятельными.

Собственные жанры чистой музыки образуют две подгруппы, возникшие и развивающиеся самостоятельными путями. Один их них – становление простых жанров, «внутри которых обобщающая сила чистой музыки сказывается в качественном сдвиге жанрового содержания, в усложнении и отделении от первоисточников интонационного комплекса» [7, с. 31]. Ряд собственных жанров воплощает стихию движения. Это моторные жанры чистой музыки. Назовём наиболее типичные из них: токката, *perpetuum mobile*, прелюдия, интермеццо, фантазия, скерцо, fuga.

Среди композиторов-гитаристов западноевропейской и латиноамериканской культуры к жанру фуги обращались М. Кастельнуово-Тедеско (Прелюдии

и фуги для дуэта гитар), М. Понсе (Вариации и фуга), Джапоридзе (24 прелюдии и фуги), Л. Брауэр (Фуга) и другие.

В композиторском творчестве второй половины XX века определился специальный класс произведений, для которых типична максимальная индивидуальность художественного выражения и уникальность формообразования. Включение жанра «meditation» связано с новым типом лирического высказывания, в котором доминирует духовное возвышение над непосредственным излиянием чувств – *ratio*. Как жанровая разновидность «meditation» включена в гитарную систематику. Многим произведениям Л. Брауэра свойственен тип движения, обозначенный жанром «meditation», как инвариант чисто инструментального жанра прелюдии или этюда в группе моторных жанров.

Гитара – камерный инструмент по своей природе, и поэтому миниатюризм стал самым естественным способом выражения в «древе» гитарной музыки. Камерное пространство миниатюры создало условия для лаконичного выражения внутренних, интимных микро чувств человека. При камерности хронотопа, миниатюра способна отразить полноту душевного мира человека со всем его богатством и психологией жизни. Это требует от композитора особых способов организации художественного процесса, лаконичности выражения образа и внимательности к каждому нюансу и детали музыкальной стилистики. В предложенной жанровой системе миниатюра занимает первое место.

Миниатюра в музыке выражается богатством жанровых модификаций. Среди композиторов-гитаристов трудно встретить хотя бы одного представителя, который бы не выразил себя в этом жанре. Здесь сказывается не только особое качество камерности высказывания, но более глубокая и специфическая причина – гносеологические возможности этого жанра: то есть раскрыть «картину мира» в зеркале исторической памяти этого инструмента.

Психология жанра миниатюры определяется субъектом музыки и его отношениями в процессе смыслообразования в системе музыкального произведения – «художественный образ мира». Лирический сюжет в миниатюре – «это одномоментное отражение духовного опыта авторского сознания сквозь призму душевных состояний лирического героя» [5, с. 8]. Сказанное справедливо и в отношении гитарных образцов данного жанра.

Жанровое богатство миниатюры в гитарной музыке раскрывается через музыкальную экспрессию, которая является своеобразным модусом психологического состояния «субъекта произведения, которое характеризуется сиюминутностью, одномоментностью камерного хронотопа» [5, с. 8]. В исполнительском искусстве миниатюра определяет собою особую субстанцию музыкального творчества. Специфика жанра миниатюры в гитарной музыке заключается в её семантике, раскрывающей истоки и национальные корни первичного или

опосредованного способов художественного выражения во имя раскрытия авторского Я.

В композиторской практике искусства для классической гитары миниатюра становится своеобразной лабораторией, позволяющей наработать все важные для того или иного композитора стилистические принципы, которые просматриваются в контексте крупных жанров. Другими словами, с миниатюры начинается творческий процесс любого композитора, в том числе пишущего для классической гитары.

Роль миниатюры в жанровом «древе» раскрывается через понимание её не только как специфического жанра, но и как способа духовного освоения и эмоционально-образного воссоздания художественной картины мира, которая выражается в миниатюризме как принципе художественного мышления.

Определим разновидности гитарной миниатюры на основе типов жанровости: это фольклорная, танцевальная, песенная и характеристичная (либо их смешанные формы).

Фольклорная миниатюра ведет происхождение из практической деятельности человека. Среди выделенных жанровых критериев фольклорные жанры относятся к разряду обиходных.

Профессиональное композиторское искусство активно использует фольклор и народное творчество для воплощения специфических художественных задач. Как правило, взаимодействие европейских универсальных композиционных и жанровых моделей с принципами фольклорного музицирования влияет на архитектуру как композиции в целом, так и формообразование тем и разделов формы, а также стилистику музыкальной речи, метро-ритмику и ладовую основу.

Фольклор существует в гитарном композиторском творчестве в опосредованном виде, проявляясь в качестве того или иного культурного «кода»: то ли в жанрах программной музыки (Морено-Торроба «Сегидилья», «Херингонса», Л. Брауэр «Колыбельная»), то ли в «чистой». Эти проявления на уровне интонационной проекции жанра получили название *«фольклорная жанровость»*.

Программная миниатюра подразделяется на жанровые и ассоциативные типы программности, что, как правило, отражается в самом названии произведения.

Миниатюра и в гитарной практике очень хорошо подвержена циклизации. Этот принцип продолжает романтическую идею – многообразие в единстве. Принцип объединения разнохарактерных миниатюр распространяется как на миниатюры программные, так и на «чистые». Объединением миниатюр могут служить следующие принципы: литературная канва музыкального произведения («Чёрный Декамерон» Л. Брауэра); принцип сюитности (Ф. Морено-Торроба «Ламанчские напевы»); идея опуса (Три пьесы Л. Брауэра); смена

жанрового образа внутри произведения, при обязательном единстве исполнения и авторского порядка («Хвала танцу» Л. Брауэра); танцевальное единство («Два венесуэльских вальса» А. Лауро); свободная циклизация («Три зарисовки» Л. Брауэра); сюита как жанр («Коупаба» К. Доменикони, «Замки Испании» Ф. Морено-Торробы, «Сюита-компостелана» Ф. Момпу, «Сюита-каватина» А. Тансмана).

Чистая («абсолютная») музыка выполняет самую важную и трудную функцию – отражение действительности во всей её сложности и противоречивости, во всей идейно-эмоциональной глубине только звуко-интонационными средствами. Она служит способом художественного обобщения реальности, созданной искусством звукового мышления. Чистые жанры – зеркало психологии души, внутренней субъективности. Таким образом, под искусством монофункциональным понимается музыка, выступающая в качестве «самостоятельного, чисто художественного отражения действительности» [7, с. 15].

Сложные жанры чистой музыки представлены в гитарной систематике танцевальной сюитой («Замки Испании» Морено-Торробы, Компостельская сюита Ф. Момпу, «Бразильская народная сюита» Э. Вилла-Лобоса, Сюита ор. 133 М. Кастельнуво-Тедеско и др.); сольной сонатой (Соната «Giocosa» Х. Родриго, *Libra*-Соната Р. Диенса, Соната-more Болканского, Соната памяти Л. Боккерины М. Кастельнуво-Тедеско, Соната А. Лауро, Соната А. Хосе), концертом с симфоническим (или камерным) оркестром (Концерт «Элегический» Л. Брауэра, Концерт D-dur № 1 М. Кастельнуво-Тедеско, «Аранхуэс» Ф. Родриго, «Южный концерт» М. Понсе). Танцевальная сюита возникла на основе обобщения ряда простых жанров, в том числе аналогичных смежным, в едином художественном целом, приобретающем благодаря этому новое качество. Соната и концерт представляют собой жанры циклической формы, состоящий из трёх-четырёх (иногда более) частей, контрастирующих между собой по темпу. Жанровая драматургия сонаты имеет более обобщённый характер.

Ярким образцом сонатного цикла в гитарной систематике является Соната для гитары соло (1933 год создания) талантливого испанского композитора Антонио Хосе (1902-1936). Это произведение – образец творческой зрелости композитора. Драматургия сонаты не ординарна. Музыкальная стилистика произведения указывает на принадлежность Сонаты А. Хосе к определенной тенденции – неоклассицизм: чёткие структурные грани формы, влияние полифонической логики развития, жанровое амплуа частей (действенная, танцевальная, жанровая, финал), трехфазная разработка. Принцип классического мышления композитора обновляется стилистикой музыкальной речи XX

столетия. Отсюда – некоторые колористические черты тематизма и тембровой драматургии, характерные приемы фактурно-артикуляционной игры.

К промежуточным явлениям в предлагаемой жанровой классификации можно отнести те жанровые виды, которые образовались вследствие жанрового *смещения*, когда в одном произведении существуют признаки двух или более жанров. Взаимодействие «чистых» жанров с особым родом программной музыки – результат синтеза *рода музыкального* (программная музыка) и *вида музыкального произведения* (то есть жанра) внутри другого рода («чистая» музыка).

Каковы же принципы жанровой классификации предложенной гитарной антологии музыки XX века? Исходя из исторического генезиса инструментальных жанров западноевропейской культуры, предлагается следующая систематика жанровых моделей. Два крупных класса представляют программную и «чистую» музыку. В свою очередь каждый класс представлен великим множеством жанровых разновидностей. Исходной структурной единицей жанровой систематики стала миниатюра как «точка отсчёта». Выводы о жанровой семантике миниатюры в её экстраполяциях на *иностилевой* материал косвенно свидетельствуют о взаимодействии жанра и формы, что приводит к порождению новых разновидностей («чистые» со своими семантическими моделями). Другими словами, принципы формообразования и жанротворчества – стабильный фактор стилеобразования. Здесь индивидуальное выступает от имени художественного рода.

1. Композиторы-гитаристы тяготеют к программности, что обусловило преобладание особого класса жанров программной музыки. Его представляют миниатюра, сюита, соната, концерт и циклы миниатюр. Программа может быть двух типов – жанровая («Изящный менуэт», «Песенка» Ф. Морено-Торробы, «Вальс» и «Фокстрот» М. Кастельнуово-Тедеско, «Хвала танцу» Л. Брауэра, «Небесное танго» Р. Диенса и др.) и образно-ассоциативная («Пастушка», «Приход зимы», «Романс сосен», «Ностальгия», «Ворота Мадрида» Ф. Морено-Торробы, «Апельсины в цвету» М. Кастельнуово-Тедеско, «Песнь козерога» Р. Диенса, «День в ноябре», «Три зарисовки», «Черный Декамерон», «Парабола» Л. Брауэра). В жанровой программности выявляются семантические признаки и связь с первичными жанровыми истоками (моторность, песенность, декламация).

2. Непрограммная, или «абсолютная» музыка в академическом гитарном искусстве находилась на пике популярности в 20 – 30-е годы прошлого столетия, когда музыкальная культура переживала прилив новых художественных направлений, среди которых был неоклассицизм. В этот период сформировалась тенденции академизации жанровой системы гитарной антологии благодаря чистым образцам сложных жанров. Некоторые тенденции неокласси-

цизма в музыке отразились и на стилевых качествах ведущих композиторов-гитаристов данного периода (А. Хосе и М. Кастельнуово-Тедеско).

3. Наиболее типичные жанровые модели «чистой» музыки, такие как прелюдия, этюд, багатель, нередко объединяются в циклы миниатюр, часто встречающихся в творчестве Э. Вилла-Лобоса (Этюды, Прелюдии), Л. Брауэра (Девять простых этюдов, Три прелюдии), У. Уолтона (Пять багателей), Р. Диенса (Три фантазии) и другие.

4. Жанры, наделённые максимальной свободой в воплощении ведущих начал чистой музыки (отражение движения формы и психологи души) выделяются в особую жанровую группу с относительно свободной композицией. К таким относятся фантазия и каприччио.

5. По аналогии с простыми смежными жанрами скерцо, прелюдия, ноктюрн, фантазия и каприччио логично поддаются образно-ассоциативной программности или вступают в синтез с другими жанрами, например балладой. Такой критерий позволяет выделить особое жанровое явление – «промежуточные жанры», сформировавшиеся на основании симбиоза «чистой» музыки и программности (Соната для гитары соло Л. Брауэра, «Дьявольское каприччио» М. Кастельнуово-Тедеско).

6. Особую эстетическую категорию гитарного искусства составляет жанр «Посвящение» (приношение). Немало композиций адресовано памяти великим музыкантам, роль которых в динамике гитарного исполнительства была неоспорима велика. Это может быть дань уважения или восхищения любимому учителю, композитору, выдающемуся исполнителю (Луиджи Боккерини, Андрес Сеговия, Джулиан Брим).

7. В мемориальных произведениях возникает ассоциативная жанровость, которая использует способность к порождению различного рода образных параллелей и ассоциаций с реальной и художественной действительностью. Ассоциативные параллели, как правило, возникают посредством цитирования, или с помощью стилистических знаков.

Богатство и своеобразие исторически сложившихся в западноевропейской музыке жанровой системы (от миниатюры до концерта с оркестром) полностью освоены в композиторском творчестве для гитары. Таким образом, благодаря усвоению композиторами XX века концептуальных жанров классическая гитара обрела статус полноценного академического инструмента. На основе разветвленной жанровой системы композиторского и исполнительского творчества в слушательском тезаурусе сложился образ гитары как смысловой модели мира.

Список литературы

1. Альшиванг А. Оперные жанры «Кармен» / А. Альшиванг // Избранные сочинения: в 2 т. – М., 1965. – Т. 2. – С. 12-39.

2. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 287 с.
3. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века / М. Вайсборд. – М. : Музыка, 1989. – 206 с.
4. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств Ч.1, Ч.2, Ч.3 / М. Каган. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
5. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Н. Рябуха. – ХДАК. – Харків, 2004. – 18 с.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
7. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб.ст.]. – Горький, 1977. – С. 12-58.
8. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования : в 2т. – Л., 1981. – Т. 2. – С. 193-231
9. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб.ст. – М., 1971. – С. 292-309
10. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західноєвропейському бароко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Тукова. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – 19 с.
11. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...канд.искусствовед. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Л. Шаповалова. – Ин-т искусствovedения, фольклора и этнологии им. М. Т. Рильского. – Киев, 1984. – 28 с.
12. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник / С. Шип. – Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.

УДК 78.071.1 : 787.61

Виталий ГАНЕЕВ

АКАДЕМИЧЕСКИЙ СТАТУС КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ

Розглядаються відмінності між народними й академічними інструментами. Акцентовується академічний статус гітари.

Рассматриваются различия между народными и академическими инструментами. Акцентируется академический статус гитары.

Difference between folk and academic instruments is considered. The author stresses the academic status of the guitar.

Термин «классическая гитара», по мнению исследователей, имеет два основных значения: классическая, как принадлежность к эпохе классицизма, и классическая, как образцовая «высшего достоинства», совершенной конст-

рукции. Конструкция классической гитары, разработанная испанским мастером *А. де Торресом* (1817–1892), и «гитары эпохи классицизма», созданная Панормо, Лакотом, Штауфером, Шерцером и другими мастерами венской школы, принципиально отличны по ряду основных признаков (мензура, акустические характеристики и пр.).

Классической гитарой сейчас называют совсем иной инструмент, нежели тот, на котором играли классики первой половины XIX века – *Ф. Сор*, *Ф. Карулли*, *М. Джулиани*, *Л. Ленъяни* и пр. В основе современной модели инструмента, который ныне называют классической гитарой, лежит вариант конструкции испанского мастера *Антонио де Торреса* (1817–1892), считающегося по праву ключевой фигурой в формировании модели современной гитары. Его творчество оказало серьезное влияние не только на современников, но и на последующие поколения изготовителей гитар. В течение всей жизни он постепенно увеличивал размеры гитары, совершенствуя пропорции инструмента. Например, за 1854–1883 годы длина корпуса в его инструментах увеличивается на 20 мм. Вероятно «классической» гитара первоначально была названа в Испании для того, чтобы отличить ее от традиционно существовавшей там другой гитары – гитары фламенко. Название указывало на тип инструмента, но совершенно не содержало в себе указания на принадлежность к эпохе классицизма. В начале XX века этот термин получил распространение в Европе, когда, благодаря триумфальным концертам *А. Сеговии*, *М. Любета*, *Э. Пухоля* и других испанцев, европейские мастера из других стран начали работать по испанским моделям.

Большое значение для становления конструкции классической гитары имела деятельность австрийского мастера *Германа Хаузера* (1882–1952). Будучи тонким знатоком истории изготовления музыкальных инструментов, *Г. Хаузер* попытался объединить в своих гитарах ценные достижения европейских (венских) и испанских мастеров. Чаще всего его гитары – это кленовые, реже палисандровые инструменты среднего размера с мензурой 640 мм (*А. Сеговия* называл *Г. Хаузера* самым выдающимся мастером XX века и приблизительно с 1937 по 1957 годы играл на изготовленном им инструменте). Другой мастер – *Игнацио Флета* (1897–1977), представитель испанской школы, изготавливал инструменты с большим корпусом, мензурой 650 мм, чаще всего из палисандра. В 1957 году *И. Флета* изготовил последнюю из трех знаменитых гитар, на которых играл *А. Сеговия*. Значительный вклад в развитие конструкции гитары внес также испанский мастер *Мануэль Рамирес*, мензура его инструментов была 655 мм. Многие известные испанские мастера, среди которых – *Фернандес*, *Эстесо*, *Кантрерас*, работали в мастерской *Рамиресов*, которая впоследствии приобрела черты крупной фабрики, что мешало обеспечить «индивидуальный подход» к каждому инструменту.

Определяющим является то, что термин «классическая» подчеркивает отличие классической гитары от гитары испанской. Принимая вышесказанное во внимание, термин «классический» в названии инструмента следует трактовать как «образцовый», «первоклассный» от латинского «classicus». Классическая гитара, прежде чем стать таковой, прошла эволюционный путь поиска рационального в конструкции, технике игры, репертуаре и т.д.

Исторические факты свидетельствуют о том, что конструкция классической гитары была создана, разработана (фактически изобретена) конкретным человеком и группой гитарных мастеров, подобно конструкции скрипки, в основных принципах сформированной А. Амати. Поэтому развитие и совершенствование конструкции рассматриваемого инструмента аналогично развитию других академических инструментов и дает основания считать природу классической гитары *академической*.

Особенно остро по отношению к классической гитаре в современном российском инструментальном исполнительстве стоит проблема *противопоставления народного и академического*. Анализ истории развития инструмента позволяет констатировать его *несоответствие комплексу объективных признаков* народного (в том числе русского) инструмента, а именно: 1) широкая распространенность в народной среде в течение длительного исторического периода; 2) доступность для воспроизведения аккомпанемента или простейшей мелодии; 3) портативность, компактность, транспортабельность, зависящие от особенностей бытования народа; 4) отсутствие радикальных изменений в конструкции инструмента в течение всего периода его бытования; 5) приспособленность к климатическим особенностям среды обитания определенного (в данном случае, русского) народа; 6) этнические корни инструмента¹. При ближайшем рассмотрении становится очевидным, что из всех обозначенных признаков народного инструмента классическая гитара определенно *обладает лишь одним* (портативность); распространенность в народной среде в течение длительного исторического периода, доступность для начального освоения, а также приспособленность к климатическим особенностям среды обитания российского народа *не являются безоговорочными*; и, наконец, классическая гитара имеет изменяющуюся в процессе бытования конструкцию (что связано с творческими поисками А. Торреса) и иностранное происхождение (нероссийскую этническую природу), что свидетельствует о *несоответствии* исследуемого музыкального инструмента *данным признакам*. Таким образом, классическая гитара не может считаться народным инструментом, а развитие гитарного исполнительства, преподавания, репертуара и пр. рассматриваться с позиций *академизации народных инструментов*.

¹ За основу взята система признаков народного инструмента, представленная М.И. Имханициким в монографии «История исполнительства на русских народных инструментах». – М., 2002.

Следует различать академизацию инструмента и его академическую природу. Академизация является результатом процесса приобретения народными инструментами необходимых качеств академического (репертуар, профессиональное исполнительство, преподавание) при отсутствии радикальных изменений в конструкции самих инструментов, созданных народом и распространенных в народной музыкальной практике в течение всего периода их бытования. Академическая же природа предполагает авторскую конструкцию инструмента и наличие изначально заложенных академических признаков.

Развитие искусства классической гитары в России в прошлом столетии связано с рядом национальных особенностей. Так, на начальном этапе российская гитаристика в значительной степени зависела от западных, и, в частности, испанских установок, что было вызвано, во-первых, изолированностью России от мирового сообщества, а во-вторых – особенностью сложившейся политической ситуации внутри страны. Развитие искусства классической гитары в XX в., охватывая период приблизительно до 1960-х годов, в целом отставало от развития гитарного искусства в мире по всем направлениям (исполнительство, методика, репертуар, профессиональное образование), но «реабилитировал» себя уже во второй половине XX в., с начала 1980-х годов получило мировое признание. Российская исполнительская школа в области классической гитары развивалась в соответствии с академической природой рассматриваемого инструмента, в отличие от процесса академизации русских народных инструментов в современном исполнительском искусстве России². Развитие классической гитары в провинции отличалось от центра «несинхронностью» отдельных периодов расцвета и упадка (так, в начале и в конце XX в. провинциальное искусство классической гитары развивается значительно интенсивнее столичного, в то время как в середине века в этом отношении, напротив, наблюдается значительный спад). Однако в целом развитие гитарного искусства зависело от общероссийских процессов, и к концу XX в. привело к тому, что именно провинция стала «кузницей кадров» российской исполнительской школы, а также местом проведения масштабных мероприятий, имеющих существенное значение для развития искусства классической гитары в России.

С конца XX века российская исполнительская школа является существенной составляющей мирового исполнительского искусства в области классической гитары, имея при всем академическом сходстве с исполнительскими школами других стран неповторимое своеобразие, что дает основания говорить о ее значительной роли в современной российской и мировой музыкальной культуре.

² Концепция академизации народных инструментов изложена А.А. Горбачевым в информационном бюллетене «Народник» №2 (30), 2000.

Система государственного профессионального музыкального образования советской России имела государственную, политическую и финансово-экономическую поддержку. В центре ее внимания на начальном этапе формирования в постреволюционный период было *общее музыкальное образование*, носящее массово-просветительский характер. Классической гитаре в этой системе была отведена роль народного инструмента, что отражало существующую общественно-политическую ситуацию. Преподавание ее в рамках соответствующих кафедр на всех уровнях музыкального образования (начальном, среднем, высшем) закрепились в дальнейшем вплоть до настоящего времени.

С изменением политического строя в России в конце XX в., несмотря на многочисленные образовательные реформы разных направлений и масштаба, данная сфера не претерпела существенных изменений. В СССР сформировалось устойчивое представление о классической гитаре как о народном инструменте, служившее вначале своеобразным средством защиты от обвинений в космополитизме (и, в конечном счете, способом выживания данного вида искусства в условиях идеологического диктата). Оно привело к игнорированию, непониманию академической природы данного инструмента и, как следствие, – его «депрофессионализации» в высшем звене системы российского профессионального музыкального образования. В результате сложившейся ситуации исчезла *комплексная, ориентированная на практическую деятельность, подготовка исполнителей-гитаристов*.

В настоящее время классическая гитара в России на всех уровнях системы музыкального образования преподается в рамках кафедр (отделений) народных инструментов. Данное положение не является приемлемым. Костяк структуры высшего профессионального музыкального образования России составляют три основных блока дисциплин – *общегуманитарные и социально-экономические, общепрофессиональные и специальные*, последний из которых определяет формирование профессионального исполнителя. Содержание и предметное наполнение блока специальных дисциплин обнаруживает абсолютное несоответствие целям и задачам подготовки квалифицированного специалиста в области искусства классической гитары к последующей профессионально-практической деятельности студента.

Преодоление сложившейся ситуации видится, прежде всего, в создании в рамках высшего музыкального образования необходимых педагогических условий подготовки профессиональных исполнителей на классической гитаре, соответствующих академической природе рассматриваемого инструмента; в формировании образовательной модели, являющейся предметным содержанием блока специальных дисциплин, построенной с учетом будущей практической профессиональной деятельности обучающегося.

Принимая во внимание то, что классическая гитара обладает индивидуальностью, неповторимостью, уникальностью своей истории и конструкции, спецификой подготовки исполнителей, репертуара, выразительных возможностей, неприемлемо объединение ее ни с какой-либо группой инструментов (в этом смысле место классической гитары в системе музыкального образования сходно с местом специального фортепиано). Возникает необходимость создания единственно возможной образовательной модели, соответствующей академической сущности данного инструмента, задачам профессионального образования исполнителей-гитаристов и преподавателей гитары разных уровней музыкального образования (в части изучаемого репертуара, истории исполнительства и методики преподавания) в направлении *последующей практической деятельности*. Оптимальная форма организации учебного процесса в рамках высшего профессионального музыкального образования, соответствующая всем необходимым требованиям, – *кафедра классической гитары*.

Таким образом, академическая природа классической гитары требует переосмысления места, роли и значения инструмента в системе современного профессионального музыкального образования и также принятия решений по внедрению рассмотренной образовательной модели в учебно-педагогический процесс.

Предлагаемая модель призвана решить проблему восстановления академического статуса классической гитары за счет создания необходимых педагогических условий подготовки квалифицированных специалистов путем моделирования творческой деятельности в области академического гитарного искусства. В основу образовательной модели положен блок дисциплин специального цикла как базы, формирующей комплекс профессиональных качеств исполнителя-гитариста:

1. Специальный инструмент;
2. Ансамбль;
3. Камерный ансамбль;
4. Концертмейстерский класс;
5. Методика преподавания игры на классической гитаре;
6. История исполнительства на классической гитаре;
7. Педагогическая практика

В рамках данной образовательной модели предусмотрено также внедрение в образовательный процесс информационно-компьютерных технологий, направленных на оптимизацию учебного процесса, расширение аудиовизуального информационного поля студентов, формирование у них навыков получения и критического анализа воспринимаемой информации, введение элементов дистанционного обучения.

В последние годы особенно настойчиво во все области человеческой жизнедеятельности входят новейшие технические достижения человечества, среди которых особое место занимают компьютерные технологии. Развитие информационного пространства делает необходимым поиск инновационных методов работы, в том числе и в музыкальном образовании. Однако применение преподавателями творческих специальностей, в частности, инструменталистами, компьютера в образовательной практике зачастую весьма ограничено и малоэффективно.

Развитие информатизации образования в России делает необходимым освоение в области культуры и искусства *технологии дистанционного обучения*. Дистанционное обучение – это вид организации учебного процесса, предусматривающий пространственную дистанцию и временной разрыв в процессе получения знаний и использование информационно-компьютерных технологий, обеспечивающих адекватную коммуникацию между педагогом (образовательным учреждением) и обучающимся (студентом).

Дистанционное обучение должно строиться на эффективной мультимедийной обучающей программе, обладающей большим объемом обучающего материала, высокой интерактивностью, а также возможностью работы в локальных и Интернет-сетях. Этого удастся достичь лишь благодаря высокому сжатию мультимедийных данных: видео, аудио, анимация, текст и т.д., с другой стороны – высокой пропускной способности (телекоммуникационными возможностями) глобальной сети. Автору принадлежит мультимедийное пособие «Классическая гитара в Саратове», которое призвано решить поставленную задачу. Первая версия пособия была подготовлена для краткосрочных курсов повышения квалификации преподавателей классов классической гитары Саратовской области. Вместе с вопросами организации и программного обеспечения образовательного процесса в классе гитары, постановки исполнительского аппарата и технического развития учащихся, ансамблевого музицирования, психологии и педагогики освещались так же вопросы истории исполнительства на классической гитаре.

Предлагаемая модель не призвана изолировать студента от информации, отражающей развитие других инструментальных школ, а лишь является попыткой систематизировать те знания, которые должен усвоить студент, получающий профессиональное музыкальное образование в области классической гитары. Использование данного комплекса дисциплин в обучении студента класса классической гитары позволит подготовить высококвалифицированного специалиста, получившего за годы обучения неоценимый опыт работы во многих областях музыкального творчества, непосредственно связанных с его основной специальностью – классической гитарой.

1. История развития классической гитары свидетельствует о том, что российская исполнительская школа находится в русле основных тенденций мирового исполнительского искусства, но при этом обладает *национальным своеобразием*. Изолированность России от мирового сообщества, особенность сложившейся *политической ситуации* в стране, *зависимость гитарного искусства от испанского влияния* привели к тому, что развитие российского искусства классической гитары было дискретным, а исполнительская школа лишь к концу XX века получила мировое признание.

2. Академическая природа классической гитары подтверждается ходом всей истории ее развития – совершенствованием конструкции, установлением строя, эволюцией исполнительской техники, формированием репертуара и методических принципов преподавания. Традиционное для России представление о классической гитаре как о народном инструменте не может считаться правомерным по причине его *несоответствия комплексу объективных признаков*.

3. Проведенное исследование подтверждает, что искусство игры на классической гитаре имеет *академическую природу*, так как предполагает *авторскую конструкцию инструмента* и наличие компонентов академического исполнительского искусства: *выходящее за рамки национальной культуры профессиональное исполнительство, обучение в рамках системы профессионального образования и наличие оригинального репертуара*.

4. Избрав исходной установкой выявление специфики гитарного искусства, определение природы классической гитары, автор проанализировал *виды профессионального исполнительства*, которые формируются в рамках структуры музыкальной деятельности и классифицируются следующим образом: *прикладное, художественно-эстетическое и виртуальное*.

5. Российская система государственного профессионального музыкального образования, действующая в настоящее время, определила статус классической гитары, не соответствующий академической сущности инструмента. С изменением политического строя в России в конце XX века, несмотря на многочисленные образовательные реформы разных направлений и масштаба, данная сфера не претерпела существенных изменений. Следствием существующего положения является отсутствие *комплексной, ориентированной на практическую деятельность, структуры подготовки исполнителей-гитаристов*.

6. Средством преодоления сложившейся ситуации является создание *необходимых педагогических условий* подготовки профессиональных исполнителей на классической гитаре в рамках высшего музыкального образования. Данные условия обеспечивает *образовательная модель*, соответствующая академической сущности инструмента, задачам профессионального музыкального образования разных уровней государственной системы. Оптимальная форма организации учебного процесса в рамках высшего профессионального

музыкального образования, соответствующая всем необходимым требованиям, — *кафедра классической гитары*. Предложенная образовательная модель способствует формированию специальных профессиональных навыков исполнителей-гитаристов, представляет собой комплекс предметов специального блока, соответствующий современным требованиям.

7. Информационно-компьютерные технологии могут быть успешно использованы в сфере профессионального образования исполнителей-гитаристов. Дистанционное обучение должно строиться на эффективной мультимедийной обучающей программе. Предложенное автором мультимедийное пособие демонстрирует возможности информационно-компьютерных технологий в преподавании курса истории исполнительства на классической гитаре.

8. Внедрение результатов предложенной образовательной модели позволит обеспечить профессиональную подготовку квалифицированных специалистов, будет способствовать развитию отечественного оригинального репертуара для классической гитары. Проблемы реализации проекта связаны с необходимостью изменения существующих государственных образовательных стандартов.

9. Создание кафедры классической гитары, обеспечивая инструменту академический статус, опосредованно влияет на совершенствование общей структуры профессионального музыкального образования России.

УДК 781.6

Игорь ПРИХОДЬКО

АУТЕНТИЗМ И ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКИ И. С. БАХА НА СОВРЕМЕННЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Рассматриваются исторические и методологические установки аутентичного направления в музыкальном исполнительстве, обуславливающие конкуренцию с традиционным направлением. Взаимодействию между двумя направлениями способствует осмысление аутентизма как явления по сути современного.

Розглядаються історичні та методологічні установки автентичного напрямку в музичному виконанні, які зумовлюють конкуренцію з традиційним напрямом. Взаємодії між двома напрямками сприяє осмислення аутентизма як явища по суті сучасного.

Historical and methodological orientations of authentic school in musical performance, which cause competition with traditional school, are considered. Understanding of authenticity as a phenomenon modern in itself paves the way for co-operation between two schools.

Объектом исследования в настоящей статье является современное академическое музыкальное исполнительство. В качестве конкретного предмета рассматривается система аргументов, выдвигаемых некоторыми представителями аутентичного течения против исполнения музыки барокко на современных музыкальных инструментах. Аутентизм, впрочем, следует рассматривать скорее как специфическую музыкально-эстетическую установку,

порожденную использованием старинных музыкальных инструментов в современной исполнительской практике и тем способом интерпретации нотного текста, который Н. Арнонкур называет «*Werktreue*» (дословно – «верность произведению»). Цель исследования – способствовать переходу от конфликта между аутентичным и традиционным направлениями к осознанному взаимодействию и взаимообогащению.

Исполнение музыки XVII–XVIII веков впервые стало восприниматься как проблема, требующая обсуждения, в начале прошлого века. Благодаря деятельности А. Долмеча и В. Ландовской в концертную жизнь были возвращены многие инструменты эпохи барокко, звучание которых придало музыке старых мастеров – в первую очередь И. С. Баха – новый тембровый облик. Именно необычностью звучания был во многом обусловлен успех, который имели у слушательской аудитории первые представители зарождавшегося аутентичного исполнительства. Этим же обстоятельством отчасти объясняется успешное начало сольной карьеры П. Казальса и А. Сеговии. Однако следом за П. Казальсом на концертную эстраду вышла целая шеренга выдающихся виолончелистов, тогда как А. Сеговия надолго остался фактически единственным гитаристом мирового масштаба, исполнявшим академическую музыку.

После Второй мировой войны аутентичное музыкальное исполнительство получило новый мощный импульс, связанный с историческими исследованиями, гораздо более активными и масштабными, нежели в довоенный период. Н. Арнонкур рассказывает о причинах, побудивших его обратиться к изучению давно, казалось бы, отживших исполнительских традиций: «Прежде чем играть трудную романтическую литературу, обычно получаешь музыкальный “корм” из барочных произведений. Я был очень разочарован, находил их скучными и стерильными. С другой стороны, я читал, что современники приходили от этой музыки в неистовство – бросались на пол, рвали на себе одежду. Тогда я подумал: мы делаем что-то не так» [1]. Виолончелист Н. Арнонкур, ощущая неудовлетворенность сложившейся традицией академического исполнения музыки барокко, мог искать ответы на свои вопросы не только в трактатах XVII–XVIII веков, изучение которых сыграло, разумеется, важную роль в становлении современного аутентизма, но и в более чем полувековом опыте современного виолончельного исполнительства, а также во всей богатейшей традиции академического струнно-смычкового исполнительства. В этой связи нелишне заметить, что инструменты, изготовленные выдающимися скрипичными мастерами эпохи барокко, продолжают звучать и в настоящее время. Поэтому тембровый материал остается принципиально единым как у «традиционалистов», так и у «аутентистов», хотя имеются незначительные отличия в конструкции смычков и гораздо более существенные различия во фразировке.

Несколько сложнее ситуация с исполнением клавирных сочинений эпохи барокко на современном рояле: радикальные изменения в конструкции клавишных инструментов породило совершенно новый тембр, неизвестный в эпоху барокко. Здесь возникают два вопроса. Первый из них касается того, возможно ли в принципе исполнять музыку барокко на инструментах, для которых она не была написана. Второй вопрос необходимо задать в отношении тех, кто, пользуясь различными аргументами, разворачивает борьбу за исключение барочной музыки из репертуара пианистов, как, впрочем, и других исполнителей на современных инструментах. Рассмотрим оба эти вопроса по порядку.

В отношении первого следует прежде всего сказать, что иногда не слишком тщательное изучение биографии И. Баха приводит к противоречивым выводам, вроде сформулированного в статье с характерным названием «Бах за фортепиано: *pro et contra*»: «Иоганн Себастьян Бах был человеком весьма практичным и вполне земным. Ему не было свойственно витать в облаках, изобретая “музыку будущего”, равно как и “инструменты будущего”. Он вполне обходился имеющимися в наличии исполнительскими возможностями» [2, с. 9]. С первой частью приведенного утверждения невозможно спорить. Не занимался Бах, разумеется, и изобретением «музыки будущего», но по другой причине: «музыка будущего» – категория романтического музыкального мышления, и к ее созданию, как известно, приступил уже Р. Вагнер (тоже, кстати, композитор, отнюдь не склонный витать в облаках). С «инструментами будущего» несколько сложнее, поскольку Бах, будучи весьма пытливым музыкантом, одобрял усовершенствования в конструкции органа и даже, возможно, принимал участие в изобретении новых инструментов. Сохранилось свидетельство Агриколы об особом «лютневом чембало» (*Lautenklavescimbel*), изготовленном Захариусом Хильдебрандтом по чертежам И. Баха. Современным пианистам остается только пожалеть, что фортепиано (точнее, *pianoforte*), с которым И. Бах познакомился во время визита в Потсдам, не произвело на композитора особого впечатления.

В наследии И. С. Баха заметное место занимают так называемые «пародии» – переложения чужих или собственных сочинений для клавира или камерных составов. Сошлемся лишь на один весьма выразительный пример – 16 клавирных концертов, которые представляют собой обработки оркестровых произведений различных авторов. Не искажал ли И. Бах при переложении первоначальный облик сочинений? Или всё-таки следует считать такого рода тембровые трансформации типичными для эпохи барокко, которая не воспринимала границы между различными тембрами (сюиты Баха для лютни или клавира) и разными сферами музицирования как непреходимые? Что побудило Баха добавлять в партитуры месс Палестрины духовые инструменты – желание

как-нибудь половчее исказить первоначальный облик хоровых произведений эпохи Возрождения или всё-таки стремление адаптировать к современной ему исполнительской практике шедевры прошлого? Учитывая отмеченные особенности творчества Баха (и других выдающихся композиторов барокко – например, Ф. Рамо), можно говорить о том, что современные исполнители не только «искажают», но и в известном смысле продолжают барочную традицию на новом тембровом материале.

Кроме того, клавирную музыку И. Баха невозможно исключить из педагогического репертуара, в котором она закрепились еще во времена Бетховена и Черни – без «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» и «Инвенций и симфоний» нельзя представить себе образование современного пианиста. И каким бы искажением не подвергался первоначальный облик, например, «Хорошо темперированного клавира», невозможно исключить из музыкального опыта исполнителей и слушателей записи, сделанные Э. Фишером, П. Гизекингем, С. Фейнбергом, Г. Гульдом, С. Рихтером. И невозможно оценивать перечисленные записи только с точки зрения соответствия исполнительским принципам, изложенным в трактатах XVIII века.

Недавние записи «Хорошо темперированного клавира», осуществленные А. Шиффом и Д. Баренбоймом, свидетельствуют о том, что выдающиеся современные пианисты по-прежнему способны находить в этом сочинении ответы на насущные вопросы музыкальной культуры и добиваться впечатляющих художественных результатов – несмотря на многочисленные современные клавишные исполнения и записи «Клавира», а, возможно, и благодаря им. Ведь любой шедевр, независимо от того, к какой области искусства он относится, существует как бы в «двойном времени»: с одной стороны, он является продуктом и документом своего времени, с реалиями которого связан не всегда понятными нам образом; с другой стороны, художественный шедевр, созданный в определенную эпоху, становится своего рода «культурной константой», которая стимулирует дальнейшее культурное развитие, и каждая следующая эпоха осознает его как часть своей собственной культуры, как нечто современное. С одной стороны, по словам Г. Г. Гадамера, «тот, кто обладает историческим чувством, знает, что возможно и что невозможно для определенной эпохи, и обладает чувством инаковости по отношению к настоящему» [3, с. 58]. С другой стороны, для того, кто участвует в культурной жизни настоящего, представления о возможном и невозможном не так важны, как ощущение необходимого именно здесь и сейчас. Отношения между традиционным и аутентичным течениями в музыкальном исполнительстве плодотворны как взаимодействие между двумя взаимодополняющими, а не взаимоисключающими точками зрения. За подтверждением обратимся к цитированному выше интервью Н. Арнокура. На вопрос о том, почему до 1969

года он оставался виолончелистом Венского симфонического оркестра, маэстро ответил: «Потому что я ярый противник всяческих специализаций. В наш ансамбль попадают только те музыканты, которые играют также и на современных инструментах. Они должны иметь широкий музыкальный горизонт» [1]. Далее, описывая свою работу в качестве дирижера, Арнонкур говорит: «Для меня очень важна возможность обогатить звуковую палитру “нормального” оркестра приемами аутентичной исполнительской практики» [там же].

Если ни один из тех музыкантов, имена которых в первую очередь ассоциируются с аутентичным исполнительством, не выступал с призывами отказаться от исполнения музыки барокко на современных инструментах, то откуда берутся подобные призывы, которые адресуют и пианистам, и особенно часто – гитаристам? Каковы, собственно, те «аутентисты», которые столь страстно выступают не столько за «подлинную» музыку барокко, сколько *против* музыки «искаженной»? Ответ на этот вопрос находится не в области музыки, а скорее в сфере социальной психологии.

Нередко человек, занимающийся какой-либо деятельностью, в силу тех или иных причин – в том числе личных – разочаровывается в традиционных способах работы и обращается за помощью и поддержкой к практике других областей деятельности, так или иначе соприкасающихся со сферой своих первоначальных интересов. Новые и необычные решения прежних проблем кажутся столь эффективным, что возникает убежденность в их универсальности, пригодности для решения вообще любой проблемы, связанной с прежней деятельностью. Так врач, потерпев неудачу в академической области, уходит в нетрадиционную медицину или человек, почему-то разочарованный в религиозных институтах, уходит в секту. Однако нечто худшее происходит, когда прежний атеист, открывая для себя традиционные религиозные ценности, решает с их помощью исключительно собственные проблемы – психологические или профессиональные. Отсюда возникает малопривлекательный дух нетерпимости, который нередко чувствуется в речах неопитов, прежде с такой же страстью отстаивавших коммунистические идеалы, поистине сектантская, а не религиозная убежденность, с которой заявляют о том, что единственной истиной мира является истина религии, открывшаяся данному конкретному человеку. Аутентизм сам по себе, разумеется, не религия и тем более не секта, но вокруг него, как вокруг многих других мощных и влиятельных течений современной культуры, формируется некая группа своеобразных «аутентистов седьмого дня», убежденных в истинности только одного – их собственного – подхода к музыке прошлого. Такая убежденность покоится на весьма зыбких методологических основаниях, которые следует рассмотреть подробнее.

Прежде всего отметим, что стремление восстановить «подлинный» облик старинной музыки было во многом реакцией на излишества господствовавшего в музыкальном исполнительстве начала XX века романтического течения. Весьма сочувственный отклик широкой слушательской аудитории отчасти так же был обусловлен вполне романтическим стремлением построить воображаемый мир седой древности, дабы укрыться в нем от невзгод настоящего. Однако несоответствия между историческими фактами и «историями об истории» не оставались без внимания даже в саму эпоху романтизма с ее многочисленными иллюзиями: великий и грустный сказочник Андерсен в 1838 году надел на советника юстиции Кнапа калоши счастья и отправил этого большого знатока средневековья во времена короля Ганса, которыми советник так восхищался. Результат известен всем, читавшим соответствующую сказку.

Стремясь к реконструкции исторических – в том числе музыкальных – реалий прошлого, необходимо помнить о том, что такая реконструкция осуществляется в современных условиях и в расчете на современную аудиторию, которая, разумеется, воспринимает происходящее в соответствии с опытом и знаниями современного человека. В некоторых случаях реконструкция просто невозможна в силу необратимых социальных изменений: например, можно надеяться, что мы никогда не сможем услышать вокальную музыку XVII-XVIII веков в ее аутентичном облике – просто потому, что для современного общества кастрация является совершенно недопустимым насилием. Создатели художественного фильма о великом сопранисте Фаринелли нашли вполне современное решение проблемы, синтезировав с помощью компьютера голос, который, с их точки зрения, может производить впечатление, подобное тому, которое, согласно воспоминаниям, производил на слушателей голос певца.

Восстанавливая исполнительские традиции барокко, современный музыкант едва ли сможет отвлечься от собственного опыта, который включает достижения более поздних эпох. Например, современный клавесинист, получивший базовое музыкальное образование в классе фортепиано, едва ли сможет потом забыть об использовании большого пальца и пользоваться только той аппликатурой, которую рекомендовали трактаты XVIII века. Некоторые приемы игры, описанных в этих трактатах, невозможно реконструировать только на основании документов. Самый яркий пример – так называемые *inégales*, то есть сокращения и увеличения длительностей нот, подчеркивающие декламационность исполнения. Современные исполнители, желая избежать ассоциаций с романтическим *rubato*, но имея возможность ориентироваться только на современную исполнительскую практику, которая формирует их слуховой опыт, подражают... джазовым музыкантам, то есть, попросту говоря, свингуют.

Аутентизм вообще представляет собой в высшей степени современное течение в музыкальном исполнительстве. Две его наиболее характерные особенности – стремление к тембровому обновлению и внимание к теоретическому контексту исполнительской деятельности – выражают общие черты современной музыкальной жизни. Именно XX веке впервые обнаружилось, что у музыки, кроме выражаемых ею духовных сущностей, имеется «тембровое тело»: данная тенденция, наиболее ярко воплотившаяся в сонорной музыке, проявляется уже у импрессионистов. Стремление опереться в исполнительской деятельности не только на интуицию, но и на объективные данные, также характерно для современной культуры, испытывающей сильнейшее влияние научной мысли. Едва ли музыканты-практики эпохи барокко относились к музыкально-теоретическим трактатам своего времени с таким же вниманием и почтением, с которым к ним относятся современные исполнители.

Роль аутентизма в обогащении арсенала исполнительских средств современного музыканта трудно переоценить. Особого внимания заслуживают достижения в области артикуляции, помогающие иногда совершенно по-иному осмыслить структуру хорошо, казалось бы, известных произведений. Представляется, однако, что конкуренция между различными исполнительскими течениями значительно менее плодотворна, нежели сотрудничество. В конце концов, и сами музыканты, усилия которых обеспечили столь впечатляющие успехи аутентизма, стремятся не к победе в конкурентной борьбе, а именно к обогащению и совершенствованию музыкального исполнительства в целом.

Список литературы

1. Арнонкур Н. Я противник всяческих специализаций / Н. Арнонкур: [интервью]; пер. с нем. Н. Маркарян и А. Булычевой [электронный ресурс] // Мариинский театр. – 13. 09. 2000. – Режим доступа : http://www.mmv.ru/sm/interview/13-09-2000_harn.htm.
2. Бочаров Ю. Бах за фортепиано: *pro et contra* / Ю. Бочаров // Как исполнять Баха. – М., 2007. – С. 7-12.
3. Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г. Г. Гадамер: пер. с нем. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

Розділ 2. Гітара у контексті композиторської творчості: від бароко до постмодерну

УДК 78.071.1: 787.62 (Вайс)

Іван ЄВТУШЕНКО

ЛЮТНЕВА ТВОРЧІСТЬ СІЛЬВІУСА ЛЕОПОЛЬДА ВАЙСА: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Рассматриваются сюиты С. Л. Вайса, написанные для теорбовой лютни, параметры темпа, динамики, мелизматики, фразировки. Ведется разработка путей достижения аутентичности их исполнения, а также адекватного воссоздания в современных условиях исполнения на гитаре.

Розглядаються сюїти С. Л. Вайса, написані для теорбової лютні, параметри темпу, динаміки, мелізматики, фразування. Ведеться розробка шляхів досягнення автентичності їх виконання, а також адекватного відтворення в сучасних умовах виконання на гітарі.

Under consideration are the suites of S. L. Weiss written for theorbo lute: parameters of tempo, dynamics, decopations, phrasing. The means to achieve authenticity of their performance as well as their modern adequate guitar interpretation are being developed.

Видатний композитор доби Бароко Сільвіус Леопольд Вайс (1684–1750) залишив після себе велику спадщину (Реквієм на смерть Барона Д'ортича, Фантазія та Реквієм на смерть графа де Лопен, також церковну музику, декілька концертів для лютні та флейти), але головним чином основна творчість композитора це сюїти написані для лютні. Чисельність сюїт Вайса нараховується до шестисот, головним чином дуже багато п'єс зібрані в сюїти та написані у французькій табулятурі. Велика кількість рукописів знаходиться в різних бібліотеках та музеях. В державній бібліотеці Лондона залишилась значна частина табулятур. У Дрезденській бібліотеці під редакцією Г. Ф. Телемана, а також у Трибанському музеї. У Варшавській бібліотеці знаходяться рукописи Вайса і всі вони написані для барокової лютні.

Однак, все ж таки є сюїти, фантазії, сонати, які увійшли до репертуару багатьох сучасних гітаристів, завдяки цьому можна вивчати композиторський стиль, драматургію жанру і насамперед говорити про інтерпретації.

Після смерті Сільвіуса Леопольда Вайса музика разом з композитором йде у забуття. Це пов'язано з тим, що Вайс не турбувався про публікації своєї музики. При житті композитора була надрукована одна маленька п'єса, оброблена для клавіру Теофілом Муффатом (п'єса знаходиться у Берлінській бібліотеці).

Музика С. Л. Вайса знаходилась у забутті аж до середини XX століття. Завдяки конкретній діяльності Андреса Сеговії музика Вайса здобула відомість серед музикантів, головним чином серед гітаристів.

Відомо, що лютня з розпадом епохи Бароко йде назавжди в забуття. У сучасному часі існують публікації та редакції (редакція Мішель Лорімер,

Кенард) сюїт Вайса тільки для класичної шестиструнної гітари. Однак, щоб вести розповідь про виконавську інтерпретацію музики Вайса, необхідно згадати про аутентичну трактовку. Що ж собою уявляє аутентичне виконання? Певною мірою аутентика передбачає звернення до визначеної доби (для цієї роботи це доба Бароко). Надійною запорукою скрупульозної чіткості слугуватиме прихід до джерел, інструментів та правил того часу. Однак в добу Бароко не існувало жодної думки по деяким питанням виконання. В остаточному варіанті рішуча роль у створенні власної інтерпретації належала самому виконавцеві. Жодної інтерпретації не існує, їх завжди декілька, але це при умові, що вільність виконання буде знаходитися у рамках того, що було прийнято в добу Бароко.

О'єктом дослідження є барокове виконавське мистецтво, **предметом** – відбиття барокових рис у лютневій музиці С. Л. Вайса. **Мета** цієї роботи – наблизитися до аутентичного трактування лютневих сюїт С. Вайса.

Сільвіус Леопольд Вайс писав сюїти виключно для теорбової лютні, на якій сам грав. Виходячи з цього Вайс знав його дуже гарно. Сучасна класична шестиструнна гітара завдяки віртуозним можливостям, а також більшої динамічної звучності, а головне тембру, не може до кінця передати виконавські нюанси, які були задумані композитором.

Теорбова лютня – інструмент більш камерний, ніж гітара і потребує до себе інших прийомів гри та постановки правої руки, звуковидобування, педалізації, а також аплікатурних навиків, пов'язаних з кардинально зміненням строєм. Наприклад, гітара дозволяє грати в межах однієї позиції, використовувати це на лютні неможливо. Також буде відмінність в артикуляції, штрихах та у побудові фактури в цілому.

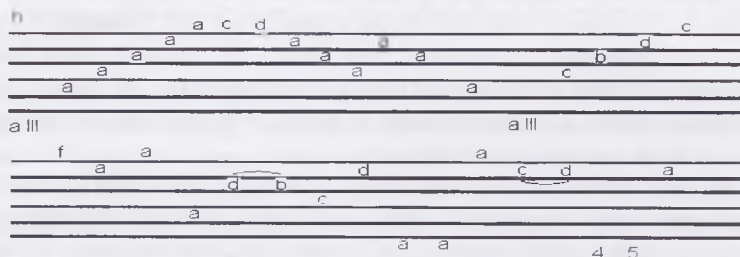
Крім того, відмінність є у тембрах лютні та гітари і це пов'язано з особливою конструкцією інструменту, існуванням парних струн, які настроєні в унісон та натягнуті набагато слабше, ніж на класичній гітарі. Лютня володіє низькими басами, які переважають в сюїтах Вайса. Бурдонні низькі басы, які не притискаються лівою рукою, мають не зовсім добрий ефект з точки зору чистоти виконавства. У творах рухливого темпу (куранті, бурре, а також у жизі) бурдонні басы не глушаться великим пальцем тому, що неможливо контролювати басову лінію: бас перекривається іншим басом, в іншому випадку звучать обидва басы. В повільних темпах (алеманді, сарабанді, прелюдії) можливо встигнути прикрити лінію басу, що пролунала деякий час. При цьому лютня в порівнянні з класичною гітарою має так звану „суцільну” педаль. Тим більше бурдонні басы (ті, що не беруть участь у гри), мають властивість заводитися, граючи роль резонатора. Теорбова лютня має більш сухий тембр, який віддалено нагадує гру клавесина, звук більш уривчастий. Класична гітара, навпроти, має м'який, але потужний звук. Використання довгих

нігтів в звуковидобуванні на класичній гітарі являє собою обов'язковий фактор, на теорбовій лютні це неможливо. Спочатку на лютні грали зовсім без нігтів, однак пізніше, з розвитком торби лютністи почали грати короткими нігтями, що привело до правильної розкачки струни, і, слід зазначити, до вірного звуковидобування.

Сільвіус Леопольд Вайс, як і його сучасник І. С. Бах, не залишив у своїх рукописах ніяких позначок, крім декількох прикрас та лічених ліг. Це дає деяку складність в інтерпретації.

Більшість сюїт відкривають невеликі прелюдії. Деякі з них (а також фантазії) написані в табулятурі без тактових рисок, тобто вільність їх виконання всіляко підкреслювалась. У музичній практиці такі прелюдії одержали назву нетактованих. Завдяки цьому було поширено виконання *Rubato*.

Приклад Прелюдії ре мінор (табулатура):



Фантазія ре-мінор



Це дозволяє зробити висновок, що виконувати треба у вільному русі, ніде не сповільнювати та не прискорювати.

Прелюдії, які відкривають сюїти, повинні виконуватись повільно, навіть не зважаючи на вказані композитором маленькі тривалості. В деяких сюїтах прелюдії повністю замінюють алеманди, що дозволяє без сумніву припустити виконання в повільному, скоріше в помірному темпі. Хоча *Adagio*, *Gvave* та *Lento* повинні бути не такі повільні, ніж у сучасний час, а *presto* не таким рухливим. Не слід забувати, що барочна лютня на відміну від класичної гітари – інструмент не віртуозного складу, завдяки більшій кількості струн лютня не дозволяє рухливого виконання.

В музиці Вайса багато «рубато», так званих «поетичних роздумів», які потребують величного виконання в темпі *andante* та навіть *adagio*, але з

постійним невеликим рухом як в прелюдиях, так і фантазіях. Це цілий ряд глибоких роздумів, в цих сумних прелюдиях відокремлюється емблема німецького бароко – приреченість і марність, а рух нагадує шлях, оману.

Приклад Фантазії ре мінор:



Можливо відокремити кожну групу акордів, що несе певний сенс



Прелюдія ля мінор (оригінал для лютні g moll)

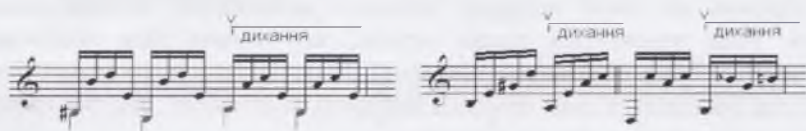


Розподіл дихання агогічних прийомів у Вайса у повільних частинах сюїти зосереджується на зміні гармонії, частіше усього дихання береться на зміні фактури.

Прелюдія ля мінор:



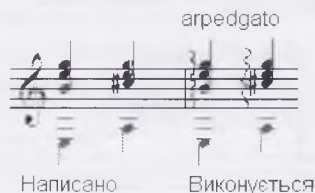
При розв'язанні акордів:



Рубато стає характерною рисою виконання музики XVII–XVIII століть. «Метр може багаторазово змінюватися, як подвійний так і потрійний на протязі співу одного музичного твору, при цьому прискорюється та зупиняється сильна або слаба доля, а також різноманітним настроєм виконуваної речі», – писав Мерсен у *Harmonie Universelle* (1636).

Рубато використовується в акордовому проведенні. Акорди виконуються не рівноуздовж, а частково арпеджовано, що створює ілюзію змазані крапки. Це пояснює, що чотирьохзвучний акорд, написаний Вайсом, ніяк не може бути зіграний разом.

Приклад з Прелюдії ре мінор:



У Вайса це пов'язано з розподілом фактури рівно звучного акорду, де все це також пов'язано з показом головної інтонації.

Алеманда ля мінор:



У С. Л. Вайса повністю відсутні динамічні відтінки. В добу Бароко існувала динаміка, зміна форте і піано посилення звучності, прихід до кульмінаційної крапки. У даному випадку лютня інструмент тихий, на ньому неможливо добитися голосного звучання, однак зміна *форте* і *піано* можлива тільки на віддзеркаленні.

Куранта з сюїти ре мінор (d-moll):



Лютнева так звана «камерна динаміка» здійснюється шляхом зміни тембрів. Forte виконується різким звуком, що звучить біля підставки, насиченим верхніми обертонами (*Sul tasto*). Piano напроти виконується біля грифа (*Sul ponticello*) м'яким звуком і низькими обертонами. Завдяки цьому створюється ілюзія динамічного розвитку.

Однак, на камерних інструментах, у тому числі лютні, можливо досягнути поступового виходу на кульмінацію шляхом ефекту кресcendo, невеликого прискорення, а також дотримання довгих фраз.

Бурре ре мінор:



Важливим елементом виконання музики Вайса є штрихи (легато, стакато та в деяких випадках нон легато) та фразування. Штрих легато здебільшого використовується у повільних частинах, споглядальних епітафіях, повільних Фантазіях. Глибокого щипка можливо досягнути завдяки розташуванню пальців правої руки близько до грифа, тембр лютні стає м'яким, а головне, що слабке натягіння струн не дозволяє брати рухливий темп.

Сарабанда ре мінор:

Adagio

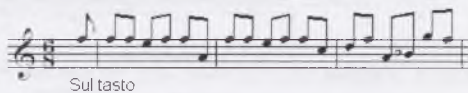


Використання жорсткого штриха *non legato*, близького до штриху *marcato*, необхідно використовувати у рухливих частинах сюїт: куранті, бурре, пасп'є, деяких менуєтах та жигах. Підкреслений штрих на лютні досягається шляхом розміщення пальців правої руки ближче до підставки за резонаторною розеткою. Звук добре артикульований, взятий ближче до підставки, не дає струні довго коливатися. У цьому випадку струна швидко згасає на звук.

Куранта ре мінор:



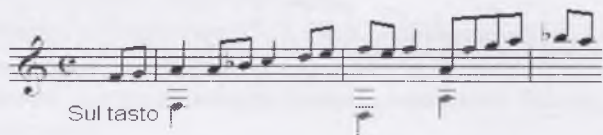
Бурре фа мажор:



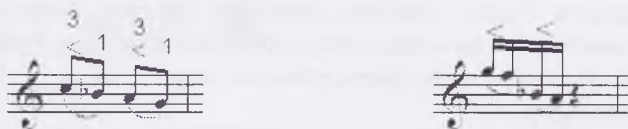
Жига до мажор:



У всіх табулятурах, написаних Вайсом, присутні ліги, яких слід дотримуватися, хоча їх дуже небагато. Штрих *non legato* переривається лігою, яка потребує особливого виконання шляхом невеликого акценту, плавного зриву пальця з головного звука.



Один звук стає головним, а інший звук – набагато слабшим по силі звучання, тому що він видобувається пальцем лівої руки.



Однак доволі часто використання ліг, не вказаних у тексті, полегшує використання фактури.

У складних місцях використання ліг пропускається виконавцем на свій смак. Використання ліг вказує на вірну артикуляцію.



Не слід забувати слова сучасника С. Л. Вайса Квакуа: „Не слід щоб ноти виявилися склеєними разом”. Це дозволяє пояснити те, що використання ліг повинно бути все ж таки обмеженим. Вірне дотримання фраз – запорука успішного виконання. Вся поетична мова музики Вайса невід’ємно пов’язана з фразами, від них залежить драматургія.



Фрази вказують на опорні долі, для виконавця стає зрозумілою логіка руху твору, завдяки цьому твір знаходить сенс. У іншому випадку твір стає загальним непереконливим рухом, де буде неясним розмір, опорні долі, а також форма твору.

Нова фраза береться з новим диханням, тим самим віддаляє минулий музичний матеріал від нового. Кінець фрази повинен переходити на тихішу динаміку, як би на спад. Це відчутно в рухливих частинах сюїт.

Куранта фа мажор:



Як було згадано вище, на лютні в рухливих частинах сюїт неможливо контролювати бас, басова лінія виконує своєрідну педаль, а бас взятий перекриває по силі звучання пролунавший бас.

Завдяки цьому на теорбовій лютні низькі басы звучать набагато довше ніж записані у тексті

Написано:



Звучить:



Написано:



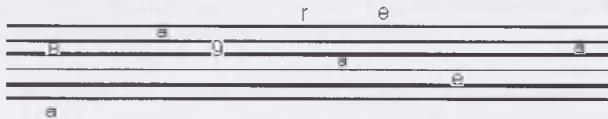
Звучить



Використання мелізмів грає суттєву роль у виконанні як музики Бароко в цілому, так і музики Вайса.

В табулятурах композитора зустрічаються такі позначки-„коми”.

Алеманда Фа мажор:



Виконування цієї прикраси зводиться до наступного: якщо мелізм написаний після ноти – це повинно виконуватися з акцентом на ноту, де є мелізм:



Якщо значок стоїть перед основною нотою – виконуватися буде наступним чином:



Це типово лютнева прикраса і називається «куле», що означає плавне перетікання звука. Куле частіше всього розділяє ноту на чверть. Однак на відмінність від ліг мелізма повинні виконуватись значно легше (виконувати Куле необов'язково, це автор залишає на смак виконавця).

Не виключна і така прикраса:



А також довгі трелі в каденціях при закінченнях:



Висновки. Отже, можна визначити, що у творчості С. Л. Вайса завершується історичний шлях інструменту лютні. Виконання музики бароко, в тому числі лютневої музики С. Вайса, потребує глибоко вивчення правил інтерпретації. Володіння теорбовою лютнею передбачає оволодіння окремими прийомами гри, які значно відрізняються від гітарних. Сучасне відтворення лютневої музики С. Вайса потребує попереднього дослідження всього комплексу рис барочного мислення, специфіки аутентичного виконання та врахування можливостей його більш-меншого адекватного втілення у сучасних умовах.

Список литературы

1. Веллан Ж. Учебник старинной музыки / Ж. Веллан. – М. : Музыка, 1986. – 107 с.
2. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен / М. Лобанова // Сов. музыка. – № 6. – М., 1981 – С. 57-64.
3. Silvius Leopold Weiss // com fr.vie – P. 1-11.

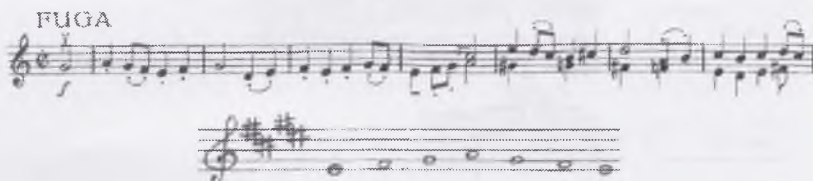
MOTIVISCHE UND HARMONISCHE ANALYSE DES PRELUDIO DER PARTITA FÜR VIOLINE BWV 1006 BZW. DES PRELUDIO DER LAUTENSUITE BWV 1006A VON JOHANN SEBASTIAN BACH

Предлагается мотивный и гармонический анализ баховской прелюдии BW 1006.

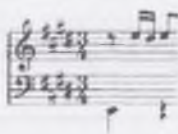
Пропонується мотивний та гармонічний аналіз бамівської прелюдії BW 1006

The motif analysis of Bach prelude BW 1006 is considered.

Im Fall der Analyse von Heinrich Schenker handelt es sich meiner Meinung nach, um ein in sich geschlossenes, logisches Konstrukt, wobei ich manchmal den Eindruck habe, daß er logische Korrektheit ihrer selbst willen über das tatsächlich Hörbare stellt. Den Motiven, wie sie Heinrich Schenker postuliert, ist eigentlich nichts gegensätzliches hinzuzufügen, jedoch könnte es auch sein, daß Bach ganz einfach Chormelodien als Ausgangsmaterial für die Entfaltung seiner Kompositionen herangezogen hatte. Beispielsweise verwendet Bach in der Fuge der Violinsonate BWV 1005 C-Dur den Choral «Komm heiliger Geist, Herre Gott» (J. Hellmesberger, Leipzig, S. 38).



Im Falle des Preludio BWV 1006 bzw. Prelude BWV 1006a ist das zumindest denkbar, da dieses Preludium auch als Einleitung der Ratswahlkandate BWV 29 «*Wir danken Dir, Gott, wir danken Dir*» vorliegt. Das Grundmaterial wäre dann wie folgt. Etwaige Diminutionen, Variationen, Abspaltungen etc. wären von Bach sicher zu bewerkstelligen gewesen. Dargestellten Motiven, jedoch ist eine Betrachtungsweise aus kirchenmusikalischer Praxis zweckdienlicher und plausibler. Bach stellt, wie bei allen anderen Preludien auch, die Motive bzw. Spielfiguren zu Beginn (Takt 1 bis Takt 30) vor, deren Wiederkehr genau zuordbar ist und mit dem harmonischen Verlauf übereinstimmt. Das Wechselnotenmotiv in Takt 1 dient zum Markieren bestimmter herauszuhebender Töne.



Beispielsweise kommt es in den Takten 1, 2 (als Umspielung), 39 ff., 59, 102 ff., 119 ff., 129 zur Anwendung, um bestimmte Harmonietöne zu markieren.

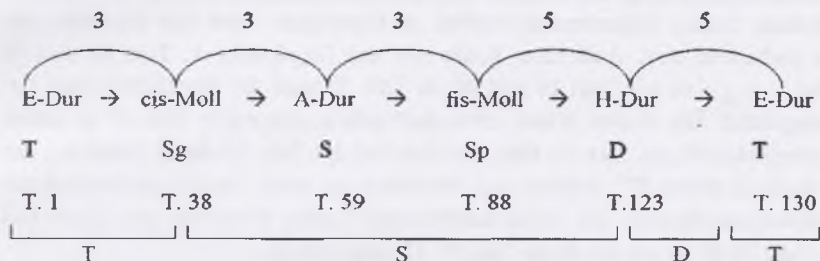
Die Spielfiguren in den Takten 3-4 und 9-10 eignen sich bestens dafür, um Harmonien zu beschreiben, Tonalitäten oder auskomponierte Stufen zu zeigen, also, um sich länger in einer Harmonie aufzuhalten. Beispielsweise ist der Takt 4 mit Takt 51 und 55 bzw. Takt 123 ff. motivisch vergleichbar- auch z.B. Takt 3 mit 109 ff. - .

Takt 3 und 4	
Takt 9 und 10	
Takt 51	
Takt 55	
Takt 123	

Die Spielfigur in den Takten 17 - 29 bzw. 67 - 79 ist um einen Ton, der als ein Orgelpunkt in enger Lage in der Mittelstimme (zweites Sechzehntel) wirkt, konstruiert. Es erfolgt eine „Umschreibung“ des Orgelpunktones in Takt 17 und in Takt 63. Harmonisch ist der Orgelpunktton der gemeinsame Ton der Harmonien außer in Takt 28 und Takt 78.

Takt 17 ff.	
Takt 67 ff.	

Um Harmonische Zentren zu postulieren, möchte ich Heinrich Schenkers Grundgedanken, nämlich das Ausfüllen von Terzen, nicht unbeachtet lassen. Eine allgemeine Formulierung von harmonischen Zentren sieht folgendermaßen aus:



Die harmonischen Stationen bilden über das ganze Stück eine Kadenz.

E-Dur in Takt 29 wird bei Heinrich Schenker schon als III. Stufe von cis-Moll gesehen. Ebenso soll nach Heinrich Schenker cis-Moll in Takt 51 schon als III. Stufe in A-Dur und A-Dur in Takt 79 als III. Stufe in fis-Moll gehört werden. Jedoch meiner Meinung nach beginnen erst in diesen besagten Takten 29, 51 bzw. 79 die Modulationen. Cis-Moll wird erst in Takt 38, A-Dur in Takt 59 und fis-Moll frühestens in Takt 88 erreicht. Da die Spielfigur von H-Dur in Takt 55 den Leitton Ais aufweist und der Spielfigur cis-moll in Takt 50 entspricht kann man sagen, daß es sich um eine auskomponierte Stufe handelt und, daß von cis-Moll aus über die Zwischenstation H-Dur mittels Quintfallsequenz erreicht wird. Es wird auch in Takt 83 h-Moll als Stufe auskomponiert. Es gibt auch hier motivische Übereinstimmung mit dem Takt 79 in A-Dur.

Meine weiteren Beobachtungen puncto Orgelpunktstellen, Modulationen, Quintfallsequenzen und andere besondere Stellen würden wie folgt aussehen: Die Takte 1 - 29 weisen harmonisch gesehen nur die Tonika mit dem Orgelpunkt auf E auf. Wie bereits erwähnt kommt die Stelle von Takt 17-29 aus einer kontrapunktischen Bearbeitung der melodischen Grundmaterials zustande. Man könnte in Takt 19 eine Zwischendominante zu A-Dur in Takt 20 sehen.

Takt 19 und 20

20

E: (D₂) S₃

Takt 59 und 70

70

A: (D₂) S₃

In Takt 29 wird die Modulation nach cis-Moll eingeleitet. Ab Takt 39 können wir ein Gis in der Baßstimme als liegende Stimme, welche in Takt 51 endet, beobachten. Danach folgt wie erwähnt eine Quintfallsequenz zu A-Dur. A-Dur kann hier als neue Tonika angenommen werden, da leitereigene Töne und besonders der Leitton vorhanden sind. Außerdem finden wir den Orgelpunkt A. Takt 69 und 70 verhalten sich gleich wie Takt 19 und 20. In Takt 79 wird die Modulation nach fis-Moll eingeleitet. Der A-Dur- Klang entwickelt sich sozusagen in Takt 81 zu einem Dominatseptakkord mit Terz im Baß, welcher sich im Takt 82 durch Erhöhung der ersten Stufe zu einem D^{sv} , welcher sich wiederum zu einem Dominatseptakkord zur Subdominatparallele bzw. zur neuen kurzfristigen Tonika in h-Moll, entwickelt. Die Stelle Takt 79-82 ist mit der Stelle Takt 29-32 vergleichbar.

Ab Takt 29 beginnt sich E-Dur durch ständige chromatische Abweichungen zu einen Cis-Dur Akkord in Takt 33 zu entwickeln.

Takt 85 sollte eigentlich wie Takt 31 bzw. 81 erfolgen, jedoch gibt es im Baß den Ton A.

Fis-Moll wird im Takt 88 erstmals erreicht. Im Takt 94 wird fis-Moll nochmals bestätigt und durch Sequenzen wird die Tonika fis-Moll über D-Dur im Takt 94 und h-Moll im Takt 95 und einer anschließenden Kadenz nochmals erreicht. Danach folgt eine Orgelpunktstelle von Takt 100 bis einschließlich 105 auf den Ton Cis. Im Takt 107 können wir in der Sequenz eine neapolitanische Subdominante entdecken. Fis-Moll wird im Takt 109 erreicht und dient gleichzeitig als Subdominantparallele in E-Dur. Über die Doppeldominate im Takt 112 wird die Dominante H-Dur in Takt 113 erreicht und eine neue Sequenz eingeleitet. Die Baßstimme füllt Terzen aus. Ab Takt 120 kann man wieder eine Orgelpunktstelle entdecken. Die Dominante wird in Takt 123 erreicht. Die folgende Sequenz entspricht motivisch den Takten 51 bzw. 55.

In den Takten 125, 126 und 127 ereignet sich etwas Sonderbares. Es dürfte sich um eine versteckte Sextakkordkette, welche in einer Quintfallsequenz eingebettet ist, handeln. Zweifellos kommt dieses durch die Stimmführung zustande. Ab Takt 130 bis einschließlich 132 finden wir wieder eine Orgelpunktstelle auf den Ton E. In den Takten 133-136 findet die große Schlußkadenz statt. Der eigentliche Sachverhalt ist zu Ende und es erfolgt nur noch ein kleines Nachspiel bis Takt 139.

Schlußwort

Das Preludio für Viloline BWV 1006 bzw. das Prelude für Laute BWV 1006a gehört zu den von Geigern, Lautenisten und Gitarristen meistgespieltesten Werken von Johann Sebastian Bach. Nach dem Versuch dieses Werk zu analysieren, muß ich feststellen, daß es sich um sehr komplizierte harmonische Sachverhalte handelt, und so ist es nicht verwunderlich, daß manche Musiker so ihre Probleme mit dem

Verständnis, besonders mit der Lautenversion, haben, ja sogar wahrscheinlich auf Grund dessen die Autorenschaft Johann Sebastian Bachs anzweifeln. Jedoch Zweifel an der Autorenschaft sind nicht begründet. Es handelt sich in diesen Werken um typische harmonische Vorgänge Johann Sebastian Bachs mit zugegebenermaßen gelegentlich hervorgebrachten besonderen Raffinessen. Beispielsweise kann die Überzeugung Diether de la Mottes in seinen Büchern «Kontrapunkt» und «Harmonielehre» einen D^{sv} beziehungsweise einen D D^{iv} zu postulieren als richtig ausgewiesen werden. Stimmführungen wie zum Beispiel in den Takten 82 und 86 unterstreichen diese Feststellungen. Im Takt 85 des Preludes BWV 1006a finden wir ein A im Baß, da der Satz ein zweites Dis nicht gut vertragen würde – die entsprechenden Stellen wären Takt 29 ff., Takt 79 ff. und Takt 83 ff.-In Takt 125 sehen wir, wie zweckmäßig es sein kann, Funktionstheorie und Stufentheorie parallel anzuwenden, da unterschiedliche Sichtweisen herauskristallisiert werden können. Auch bei Quintfallsequenzen und der zweiten Stufe in Moll ist das so und bestätigen wiederum Diether de la Mottes Ansichten dazu.

Heinrich Schenkers Ansichten in seiner motivischen Analyse sind sehr gut nachvollziehbar, jedoch muß man seinen Schlußfolgerungen daraus betreffs des harmonischen Aufbaus nicht immer vollständig zustimmen. Das Problem beim exakten Bezeichnen funktionsharmonischer Vorgänge bei Johann Sebastian Bach ist eben, daß die Musik in einer ständigen Bewegung fließt, so daß funktionsharmonische Vorgänge nur über größere Zeiträume bezeichnenbar werden.

Es ist oft so, daß manche harmonische Vorgänge erst im nachhinein vollständig klar werden bzw. der Zuhörer harmonische Vorgänge im Nachhinein (sozusagen „retrospektiv“) interpretiert, da die Musik eben bis zuletzt spannend bleibt. Das ist eben die Schwierigkeit bei Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs.

Примітка від редактора. Дана стаття є частиною дослідження *Versuch einer Analyse des Preludio der Partita für Violine BWV 1006 bzw. des Preludio der Lautensuite BWV 1006a von Johann Sebastian Bach* [1] і присвячена дуже популярному серед скрипалів, гітаристів та лютнярів бахівському опусу – Прелюдії для скрипки BWV 1006 (відповідно прелюдії для лютні BWV 1006a). В роботі автор базується на теретичних поглядах Х. Шенкера (посилання на дослідження *Das Meisterwerk in der Musik* [2]), але, відзначаючи бездоганність основних засад його мотивного аналізу, не завжди погоджується з висновками щодо гармонічної побудови. Після спроби детально, майже нотактово, проаналізувати цей твір, автор пропонованої статті доходить висновків, що мова йде про дуже складні гармонічні зв'язки. Саме ця складність (особливо відчутна у варіанті для лютні) і провокує поширені сумніви щодо авторства Й. С. Баха. Але, на думку Х. Раутера, вони необгрунтовані, бо в цих творах йдеться про типові для Баха гармонічні процеси, наведені інколи з особливою вишуканістю.

Аналіз Х. Раутера виявляє складні зв'язки мотивного та гармонічного процесів. Наприклад, інколи мотив з допоміжною нотою (такти 1, 2, 39, 59, 102, 119, 129) слугує для позначення певних підйомних тонів або для позначення певних гармонічних тонів та гармонічного руху.

Основну проблему в осягненні гармонічних процесів у творах Й. Баха дослідник вбачає в тім, що постійний рух роззосереджує функціонально-гармонічні процеси у часі і вони можуть бути означені лише у великих часових межах. Часто трапляється так, що деякі гармонічні процеси повністю прояснюються тільки згодом (відповідно, слухач інтерпретує гармонічні процеси, так би мовити, ретроспективно), оскільки музика залишається напружуючою до самого кінця. В цьому і полягає проблема при аналізі творів Баха та його виконавському відтворенні.

Список літератури

1. Rauter Christian. Versuch einer Analyse des Preludio der Partita für Violine BWV 1006 bzw. des Preludio der Lautensuite BWV 1006a von Johann Sebastian Bach / Rauter C. – Bakkalaureatsarbeit (Wintersemester 2003/2004). – Institut I für Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren Kunstuniversität GRAZ – 32 s.
2. Schenker Heinrich. Das Meisterwerk in der Musik / H. Schenker. – Nachdruck der Ausgabe München, Wien und Berlin, 1925-1930.

УДК 78.03: 787.61

Александр КУЛИК

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ЯВЛЕНИЯ «ГИТАРНОГО КЛАССИЦИЗМА»

Визначаються стильові рамки та узагальнюються основні риси гітарної музики межі XVIII – XIX століть, аналізується підхід до жанру і стилістичні особливості творів Ф. Сора, Л. Леньяні, М. Джуліані, М. Каркассі, Ф. Карулли. Пропонується термін «гітарний класицизм».

Обозначаются стилевые рамки и обобщаются основные черты гитарной музыки рубежа XVIII – XIX веков, анализируется подход к жанру и стилистические особенности произведений Ф. Сора, Л. Леньяни, М. Джулиани, М. Каркасси, Ф. Карулли. Предлагается термин «гитарный классицизм».

The stylistic frames and main features of the guitar music at the corner of XVIII-XIX centuries are defined and summarized; the genre approach and stylistic peculiarities of works by F. Sor, L. Legnani, M. Giuliani, M. Carcassi, F. Carulli are analyzed. The term «guitar classicism» is introduced.

В данной работе мы неслучайно обратились к исследованию гитарной музыки рубежа XVIII-XIX веков. В гитарном искусстве на всем протяжении развития существовали периоды его бурного подъема и постепенного спада-угасания. Один из таких подъемов, безусловно, относится к исследуемому периоду. Актуальность темы связана с тем, что на всем постсоветском пространстве не существует более или менее систематизированной литературы о гитарных композиторах эпохи конца XVIII-начала XIX веков и (особенно) интерпретации их произведений. Наиболее распространены разного рода биографические ссылки (например, в работах Э. Шарнассе [17], С. Газаряна [3]). Ни в одном фундаментальном труде, посвященном музыке этого периода (в том числе Т. Ливановой [7], Л. Кириллиной [6]), гитарная музыка практически не упоминается. Поэтому нашей основной задачей было представить целостный взгляд на классицизм в гитарной музыке как в исторической

перспективе, так и с точки зрения теории и практики современного музыкального исполнения¹.

Материалом для исследования послужило творческое наследие гитаристов, композиторов и исполнителей рубежа XVIII-XIX веков – Ф. Сора, М. Джулиани, Н. Коста, М. Каркасси, Ф. Карулли, Д. Агуадо, Н. Паганини, А. Нава, А. Солера, Л. Ленъяни, а также исполнительские версии П. Стайдла, А. Сеговии, М. Барузко и др. как представителей разных направлений в интерпретации музыки этой эпохи.

Рассмотрим поставленную проблему с точки зрения заявленных в теме исторического и исполнительского аспектов.

I. Исторический стиль – явление сложного порядка. Сложность здесь составляет и временные рамки стиля и эпохи, и сочетание общего и индивидуального, и момент формирования, а затем разрушения художественных канонов и т.д. Тем не менее, присутствует то общее, что безусловно прочитывается в самых разных индивидуальных стилях, направлениях, школах.

Теорию стиля в отечественной музыкальной науке составляют труды С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» [15], М. Михайлова «Стиль в музыке» [11], В. Медушевского «К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей» [8], Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [13]. Все исследователи, говоря об исторических (эпохальных) стилях, сходятся на мысли о том, что стиль – это особенное свойство и качество музыкальных явлений. Им обладает произведение или его исполнение, редакция, звукорежиссерское решение или даже описание произведения, но лишь тогда, когда в них непосредственно ощущается, воспринимается стоящая за музыкой индивидуальность композитора, исполнителя, интерпретатора. Стиль – это качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит. Таким образом, стиль в музыке, как и в других видах искусства, есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее.

Что касается границ исторического стиля, то они порой весьма подвижны и зависят от очень разных факторов. Так, Л. Кириллина пишет: «Понятия эпохи и стиля обладают разным объемом, и первое шире чем второе, поскольку включает в себя несколько модификаций доминирующего стиля (если таковой имеется) и оппонирующие ему другие стили, запоздавшие уйти или поспешившие родиться, и совсем инородные явления. Можно сказать и обратное: стиль бывает длиннее эпохи и живет своей жизнью, когда эпоха уже закончилась» [6, с. 72]. В случае с классицизмом в гитарной музыке рубежа XVIII-XIX веков эта мысль очень уместна. Творчество гитарных композиторов

¹ Укажем, что подобная проблематика затрагивается в статье С. Матвеева, Е. Студинова, Е. Хохловой «Гитарная классика. Черты стиля. Исполнительская интерпретация», рукописный вариант которой был любезно предоставлен нам одним из авторов статьи (Е. Студиновым).

Ф. Сора, М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. Карулли, М. Каркасси, Й. Вельтмюллера и других, годы деятельности которых приходятся на 10-40-е годы XIX века, демонстрирует четкую ориентированность на классицистские нормы жанра, стиля, языка.

Понятие классицизма в музыковедении в хронологическом и содержательном отношении далеко не всегда совпадает с классицизмом как общеевропейским художественным направлением, сложившимся в середине XVII века. Музыкальный классицизм XVIII века называют «венским классицизмом» и чаще всего связывают с именами трёх композиторов, живших и творивших в Вене – Й. Гайдном, В. Моцартом и Л. Бетховеном. Говорить об общих характерных чертах музыкального классицизма следует весьма осторожно. Тем не менее, многие черты, лежащие в основе эстетики классицизма, реализованы в творчестве названных композиторов: равновесие истины и красоты – отсюда стремление к созданию идеального по форме произведения, где выверена каждая фраза, каждое предложение. Возвышенное и обыденное, трагическое и комическое, величественное и грациозное предстают в произведениях эпохи классицизма в динамичном равновесии и единстве. Абсолютность установок венского классицизма можно выразить следующими определениями: гармоничность, стройность, соразмерность, безупречная логика и последовательность развития. Сложное, но полное и всеохватное определение классицизма дал В. Медушевский: «Генеральный принцип... – уже не молитва и не проповедь, а восторженное любовование совершенством интенсивного развития в кристалле результирующей одномоментности, несущей в себе отблеск божественной красоты» [9, с. 11].

С этим определением совпадает утверждение Л. Кириллиной: «Для классической музыки характерен не модус проповеди, как для барокко, и не модус исповеди, как у романтиков, но скорее модус беседы между людьми, достойными общества друг друга и говорящими на одном языке. В этой культуре почти любое чувство (от бурного аффекта до сентиментального настроения) можно бы было попытаться выразить словами, но можно было сразу же ввернуть музыке, минуя стадию вербального воплощения» [6, с. 118-119].

Для понимания эстетической специфики периода рубежа XVIII-XIX веков важно и то, что как барокко продолжало жить внутри классицизма, так и сам классицизм продолжал жить внутри романтизма, «превратившись в подводное течение искусства новой эпохи» [6, с. 71]. Во-первых, в первой половине XIX века продолжали жить и творить композиторы, не менявшие своих эстетических позиций (Л. Бетховен, А. Диабелли, Л. Керубини, Н. Гуммель и др.). Во-вторых, в начале XIX века зарождающееся романтическое мироощущение еще не сложилось в целостную картину мира. Многие композиторы не старались ничего разрушать и заново изобретать, а работали в классических жанрах, только эмоциональный строй и сам дух музыки был уже романтическим. В-третьих, классицизм в XIX веке мог принимать форму

академизма (в связи с открытием консерваторий, из которых Парижская и Лейпцигская считались оплотом академизма).

В искусстве Венской классической школы окончательно кристаллизуются жанры классической симфонии, сонаты, концерта, квартета и т. п., классическая сонатная и вариационная формы, определяется новый тип оперного и симфонического оркестра, совершается реформа оперных жанров. Так, Гайдном и Моцартом был разработан тип камерно-инструментального ансамбля, отличающийся утонченностью лирико-философской эмоции, развитым гомофонно-полифоническим складом, сложностью гармонии языка. В клавирной музыке отражены черты нового исполнительского стиля, связанного с переходом от клавесина к фортепьяно. Сочинения для клавира, главным образом концерты для фортепьяно с оркестром дают представление об исполнительском искусстве того времени с присущей ему блестящей виртуозностью и вместе с тем одухотворенностью, поэтичностью, изяществом.

Классицизм в гитарной музыке – явление, связываемое нами с творчеством определенной плеяды композиторов-гитаристов, писавших в исследуемый период и с проявлением в их произведениях классицистских жанрово-стилевых норм. В названный исторический период Париж, Вена и Лондон становятся европейскими музыкальными центрами. В эту эпоху итальянские гитаристы путешествуют по всей Европе, расширяется география развития гитарного искусства. В Испании начинают свою деятельность Фернандо Сор, Дианисио Агуадо, Луиджи Боккерини; в Италии – Мауро Джулиани, Фернандо Карулли, Матео Каркасси, Луиджи Леньяни, Николо Паганини; в Австрии – Леонархард фон Кель, Симон Молитор, Антон Диабелли; в Германии – Кристиан Готлиб Шейдер, Иозеф Кюфнер, Иоганн Вельтмюллер, во Франции – Наполеон Кост.

Итак, в чем своеобразие «классицизма в гитарной музыке»?

1. Соотношение временных рамок стиля классицизма и классицизма в гитарной музыке. Гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков раздвигает временные рамки целостного стиля музыкального классицизма. Они достаточно условны и подвижны для разных стран и для разных видов искусств. Получается, что в то время, когда в Европе на смену классицизму уже приходит сентиментализм и романтизм, музыка гитарных композиторов является воплощением эстетики классицизма, продлевая его жизнь в рамках новой эстетики, также как барокко продолжало жить внутри классицизма в свое время. Все гитарные композиторы анализируемой эпохи в тот или иной период своего творчества жили, творили и концертировали в Вене. Например, именно в Вене были написаны первые в истории музыки концерты для гитары с оркестром М. Джулиани и Ф. Карулли. Таким образом, «венский классицизм» стал ориентиром для «гитарного классицизма».

2. Жанровая система гитарной музыки рубежа XVIII–XIX веков напрямую связана не только с эстетикой классицизма, но и с эволюцией инструмента. Именно в это время появляются новые технические и акустические свойства и возможности гитары. Например, изменяются пропорции корпуса, акцентируются линии изгиба, фиксируются порожки, становится фиксированным строй,

существующий до сих пор (e-h-g-d-a-e), исчезает барочная традиция парных струн и добавляется 6 струна и т.д. Эволюция самого инструмента в конце XVIII века повлияла на формирование правильной посадки гитариста (на левом приподнятом колене) и на эволюцию техники игры, как правой, так и обеих рук также. Новые возможности позволили гитарным композиторам того времени обращаться к различным жанрам инструментальной музыки – концертам, сонатам, вариациям, фантазиям, дивертисментам и т.д.

Что касается отдельных жанров, то, например, в сонатных циклах реализуется семантическая программа классической сонаты (Человек действующий – Человек размышляющий – Человек играющий), в одной из частей присутствует сонатная форма. Однако по трактовке цикла следует отметить, что индивидуальных черт больше, чем типичных. Например, Grand Соната Ф. Сора (ор.22) – 4-х частный цикл, а гитарная фактура объединяет в себе черты сольного и оркестрового изложения.

Дивертисменты построены на основе танцевальной сюиты и чередуют жанровые названия (марш, вальс) и более обобщенные (рондо, *andante*). В гитарных фантазиях выдержан общий эстетический принцип классицизма «от неприятного к приятному» (по Коху). В концертах законы жанра также сохраняются – выдержан принцип соревновательности, 3-х частная структура цикла и семантическая программа. Что касается выбора тональностей, то в целом в гитарных произведениях используются тональности с небольшим (не больше трех) количеством знаков. Это вызвано и влиянием эстетических законов (простые, без знаков (или 1-2- знака) считались самыми чистыми как в акустическом, так и в эстетическом отношении. Бемольные тональности слыли «мягкими, как бы подавленными», диззные, наоборот, «яркими и резкими», и, с другой стороны, особенностями строя самой гитары в то время – тональности до трех знаков на гитаре звучат ярче, так как они позволяют использовать больше открытых струн.

Стилистические особенности гитарных произведений рубежа XVIII-XIX веков невозможно объяснить только влиянием стиля классицизма. Так, например, образцы сольной гитарной **сонаты** на рубеже XVIII-XIX веков показывают поиск ее характерных жанрово-стилевых черт. Если, скажем, В сонате М. Джулиани C-dur три части: I часть – сонатное *allegro*, II часть – *Andante* бетховенского типа, финал – рондо классического типа (неизменный рефрен чередуется с эпизодами), то Вторая Большая соната Ф. Сора (ор. 25) воспроизводит принцип барочного контраста с чередованием частей медленно-быстро, медленно-быстро: *Andante* – *Allegro ma non troppo* – Тема с вариациями (*Andantino grazioso*) – Менуэт (*Allegro*). Кстати, финальная функция Менуэта (IV ч.) по расположению в цикле необычна для сонат. Но с точки зрения идеи финала как проявления «человека играющего» такой вариант тоже приемлем. В раннеклассический период на появление менуэта в качестве финала сонатного цикла повлиял тот факт, что жига в начале XVIII века утрачивает свою популярность, а менуэт находится в ореоле славы. По мнению Т. Заковыриной ([5]), это сыграло немалую роль во включении его в композицию сонатно-

симфонического цикла, где в финалах он начинает с ней конкурировать. Сначала он заполняет место так называемого темпового скачка перед финалом, а в середине XVIII века менуэт в финале становится довольно распространенным явлением (например, симфонии Й. Гайдна № 4, 9, 18, 26, 30). Типичным для финализации менуэта становится вуалирование «тяжелой» сильной доли путем добавления затакта. В период зрелого классицизма функция менуэта уже устоялась.

Особую сферу гитарной музыки рубежа XVIII – XIX веков составляют **сонатины**. Традиционно – это маленькие сонаты, изначально преимущественно учебно-конструктивного назначения (отсюда небольшие масштабы, облегченность фактуры, относительная простота тематического материала и небольшое его развитие). Сонатины Граньяни (ор.6) двухчастные с соотношением частей Andante – Рондо Allegretto (Первая сонатина); Сонатное allegro – Рондо Allegretto (Вторая сонатина). В экспозиции сонатной формы присутствует сопоставление IП–III, тональные соотношения, разработка построена на общих формах движения, реприза сокращена (нет III). Сонатина Ф. Карулли также двухчастная, у де Калля – 4-х частная, причем все части медленные (Maestoso, Adagio, Andantino, Poloneze Andantino). По формам I часть – рондо, которое меняет свою семантическую нагрузку из-за медленного темпа; остальные части написаны в сложной 3-х частной форме.

Помимо концептуальных жанров эпохи классицизма (сонат, вариаций, концертов) в творчестве гитарных композиторов находили свое место и более легкие жанры – дивертисменты, марши, вальсы, серенады, сицилианы. Так, во многих Дивертисментах Ф. Сора непременно присутствует Вальс, в финалах Дивертисментов де Фосса – менуэт и т.д.

Гитарные **ансамбли** и ансамбли с участием гитары представляют большой пласт гитарной музыки рубежа XVIII–XIX веков. К этой жанровой сфере относятся самые разнообразные произведения – как инструктивного характера (циклы маленьких дуэтов Ф. Карулли) с четким распределением по сложности партий ученика и учителя; так и высокохудожественные (дуэты, фантазии, серенады, романсы Ф. Карулли, Ф. Сора, М. Джулиани, Н. Паганини и других). Ансамблевая гитарная музыка рубежа XVIII–XIX веков была достаточно разноплановой. В ней проявились основные функциональные черты гитары в то время – как инструмента аккомпанирующего, салонного. Но разноплановость объясняется еще и тем, что возрастает техническое мастерство гитаристов, увеличиваются возможности проявления индивидуальных стилевых особенностей. Так, в ансамблях творчество Ф. Сора является более концептуальным и профессиональным. К тому же Ф. Сор был одним из основоположников гитарной техники и тем, кто расширил художественные возможности инструмента и позволил ему выйти за рамки представлений о гитаре как об аккомпанирующем прикладном инструменте. Например, его дуэтная Фантазия – *Fantasia Les deux amis* («Два друга»), ор.41 – состоит из трех частей. В Интродукции (Andante-Largo) партии гитар равноправны, имитируют диалог двух друзей. II часть – классический пример Темы с вариациями. При

репризном повторении функции партий меняются. Вариации (как обычно у Ф. Сора) построены по принципу демонстрации виртуозных возможностей. Оба исполнителя как бы соревнуются в фантазийном обыгрывании темы, лишь в V, последней вариации, их партии равноправно виртуозны². Окончание (кода) наполнено юмором подражательных переключек и предвосхищением музыкального материала III части (Мазурки), следующей *alacca*. Форма финала, несмотря на жанровое название, носит черты сонатной формы. Функции партий вновь меняются, сохраняя принцип соревновательности как основополагающий в концертном дуэте.

II. Рассмотрим аспект **исполнительства**. Изначально гитара предполагает камерность звучания, но на рубеже XVIII-XIX веков, благодаря изменению конструкции, акустических свойств гитары и плодотворной исполнительской и композиторской деятельности гитаристов, произошел перелом от прикладного значения инструмента (аккомпанирующей функции) в сторону усиления сольного статуса (и как следствие, созданию сольного репертуара). По сути, в творчестве вышеназванных композиторов гитара приобрела свойства академического инструмента. Отличительной чертой музыки исследуемого нами периода является тот факт, что все композиторы, писавшие музыку для гитары, были известными концертными исполнителями. В этот период становления гитарной исполнительской школы они выполняли двойную задачу: с одной стороны, адаптация гитары в системе классицистских жанров и норм композиции, а с другой – развитие гитарной техники и соответствие современным на тот период критериям исполнительства. Достижения композиторов-исполнителей того времени и на сегодня не утратили своей значимости.

Современное исполнительство представляет собой весьма разветвленную систему. Сущность основной проблемы, стоящей перед интерпретаторами музыки прошлого (в том числе и классицистской) можно определить следующими словами: необходимость сочетать верность стилю исполняемой музыки и собственных эстетических принципов. Исполнитель, будучи «заложником» современной эстетики при интерпретации музыки прошлого, независимо от самого себя решает эту задачу и тем самым становится частью этой разветвленной системы современного исполнительства.

В данной статье нами исследуются два основных направления, существующих в практике исполнения гитарной музыки XVIII-XIX веков: академическое и историческое (аутентичное). Каждое из этих направлений имеет внутри подразделения, связанные с индивидуальными стилями конкретных исполнителей.

Так, к примеру, А. Сеговия в своем творчестве представляет тот период начала XX века, который отличается романтизацией классической музыки. В его репертуаре представлены произведения почти всех композиторов рубежа

² Можно провести параллель с фортепианной Фантазией C-dur Й. Гайдна, представляющие собой вариации (по концепции Е. Рощенко – цикл «фантазий в фантазии»).

XVIII-XIX веков. Его трактовки изобилуют всевозможными колористическими приемами (например, преувеличенная артикуляция), он не всегда придерживается авторских указаний темпа, интенсивно использует вибранто. Это характерно для всех его интерпретаций как композиторов-классиков, так и современных композиторов. С точки зрения формообразования он не всегда исполняет репризы, часто играет не все части цикла (например, во второй Гранд-сонате Ф. Сора он не играет I часть, которая и драматургически, и тематически связана непосредственно со второй; в «Вариациях на тему Моцарта» Ф. Сора не играет Интродукцию, также концептуально важную часть цикла). А Сеговия исполнил очень многое из наследия Ф. Сора и М. Джулиани и в основном тяготел к миниатюре – менуэты, *andante*, этюды, *largetto*, *largo* (этим объясняется и отдельное исполнение частей циклических форм). Дж. Брим совмещает принципы колористичности фактуры, оркестровость и академических традиций в отношении нотного текста и темпа. М. Баруэкко выдерживает все параметры нотного текста. Его колористическое (тембровое) озвучивание фактуры в произведениях гитарных классиков не выходит за рамки эстетических норм классицизма. Его игра всегда однотембральна (то есть в своем исполнении музыкант не использует изменение положения кисти, что давало бы изменение тембра). В трактовке М. Баруэкко наиболее известны «Вариации на тему Моцарта» Ф. Сора, «Россинианы» М. Джулиани, *Grand solo* Ф. Сора. Представитель германской гитарной исполнительской школы – Тильман Хопсток (конец 80-начало 90-х годов) – исполняя произведения композиторов рубежа XVIII-XIX веков, разграничивает периоды их творчества. Например, ранние произведения Ф. Сора им трактуются как произведения классицистские, а произведения позднего периода, особенно миниатюры, – как произведения преимущественно романтического характера (используется игра на закрытых струнах, что придает звучанию музыки более темный, бархатный оттенок тембровой окраски; легкость и прозрачность движения фактуры сменяется томным романтическим раскачиванием). В его дискографии – «Вариации на тему Моцарта», миниатюры (которые объединяются исполнителем в циклы) Ф. Сора, Соната И. Вельтмюллера, «Россинианы» и Вариации на тему «Мальбрук в поход собрался» М. Джулиани.

Академическое направление в гитарном исполнительстве является базовым. К нему примыкают А. Диас (Испания), Д. Вильямс (Англия), Казухито Ямашито (Япония), Н. Йепес (Испания), М. Тейхольц (Германия), А. Иванов-Крамской, А. Фраучи, Д. Илларионов (Россия).

В исследовании исторического направления в гитарном исполнительстве мы взяли за основу принципы, изложенные Н. Харнонкуртом [16] (такие как использование инструментов той эпохи, соответствие темпов, артикуляции, фразировки, акустическая специфика исполнения). П. Стайдл и Ф. Вилла используют гитары того времени, а П. Стайдл исполняет эту музыку исключительно в камерных залах. Однако два исполнителя представляют собой два разных психотипа. Так, австрийский гитарист Павел Стайдл к интерпретации гитарных произведений рубежа XVIII-XIX веков подходит с точки

зрения как точности и идентичности параметров звукообразования (звукоизвлечение построено на принципах, бытовавших в ту эпоху), так и параметров тембροобразования (использование инструментария того периода). Интерпретации француза Филиппа Вилла, имея все те же параметры и атрибуты исторического направления, отличаются большей романтической окраской. Его излюбленные «застывания» на верхних интонационных точках фразы, порывистое развитие тематического материала, некоторая несбалансированность фактуры, отражающая сиюминутность и импровизационность самого процесса музицирования, блеск и рассыпчатость в пассажах говорит о его прочтении классицистских произведений как произведений, принадлежащих к салонно-сентиментально-блестящему стилю.

Что касается основных направлений, определяемых нами как *академическое, авангардное и историческое*, то это всецело продукт современности. Действительно, даже лучшие исторические исполнительские реконструкции практически немислимы как воссоздание прошлого. Аутентичность не всегда достижима (в силу, например, исторического изменения темповых градаций). Можно сказать, что историческое исполнительство – *процесс моделирования прошлой реальности* и как любая модель иллюзорна и уязвима в своей основе, так и процесс моделирования многовариантен и динамичен. Также одной из тенденций современной исполнительской культуры является как раз взаимопроникновение двух направлений.

В заключении отметим. Гитарные композиторы Ф. Сор, М. Джулиани, Ф. Карулли, Д. Агуадо и другие являлись носителями классицистской эстетики в период зарождения европейского стиля романтизма. Изучение их творчества позволяет 1) вскрыть новые грани в изучении стиля классицизма, его исторических границ, и 2) выявить значения классицистского наследия для последующего становления и развития академической гитарной школы, и композиторской, и исполнительской.

Список литературы

1. Бадура-Скода Е. *Интерпретация Моцарта* / Е. и П. Бадура-Скота. – М. : Музыка, 1972. – 373 с.
2. *Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции.* – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 17. – Серия «Symposium». – 146 с.
3. Газарян С. *Рассказы о гитаре* / С. Газарян. – М. : Дет. литература, 1987. – 57 с.
4. Гинзбург Л. *Об интерпретации музыки XVIII века* / Л. Гинзбург // *Музыкальное исполнительство: сб. статей.* – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 138-156.
5. Заковырина Т. *Функции менуэта в раннеклассическом сонатно-симфоническом цикле* / Т. Заковырина // *Вопросы теории и истории музыки.* – Минск: Вышэйшая школа, 1976. – С. 89-104.
6. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков* / Л. В. Кириллина. – М., 1996. – 189 с.
7. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 года* / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – Т. 2. – XVIII век. – 667 с.

8. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 50-75.
9. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы / В. Медушевский // Музыкальная академия, 2005. – № 4. – С. 7-14.
10. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства: сб. статей / Я. Мильштейн. – М., 1983. – 147 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 345 с.
12. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Москаленко. – Киев, 1994. – 157 с.
13. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
14. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII-XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис... канд. искусствоведения / И. Палажченко. – М., 1992. – 24 с.
15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 254 с.
16. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Науково-популярне видання / Н. Харнонкурт – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
17. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней) / Э. Шарнассе [пер. с фр.]. – М. : Музыка, 1991. – 87 с.

УДК 787.61"18"Сихра

Анна СУБОТА

«ЭКЗЕРТИЦИИ» А. О. СИХРЫ – ВЕРШИНА ВИРТУОЗНОСТИ СЕМИСТРУННОГО ГИТАРНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье приводятся результаты исполнительского анализа уникального цикла А. Сихры «Практические правила играть на гитаре, в четырех больших экзертициях состоящих», как квинтэссенции инструментальных возможностей семиструнной гитары в контексте особенностей музыкальной выразительности, формообразования, аппликатурно-фактурных формул и технологических приемов.

У статті зроблено виконавський аналіз унікального циклу А. Сіхри «Практичні правила гри на гітарі, які викладені у чотирьох великих екзертиціях», як квінтесенції інструментальних можливостей семиструнної гітари в контексті особливостей музичної виразності, формоутворення, аплікатурно-фактурних формул та технологічних прийомів.

In the article the results of performance analysis of unique cycle are presented the «Practical rules to play guitar, that consist of four exercises» of A.Sihra as quintessences of instrumental possibilities of sevenstring guitar in the context of features of musical expressiveness, music form, fingering-texture formulas and technological receptions.

Выдающийся педагог и методист Андрей Осипович Сихра (1773-1850) за свою долгую творческую жизнь создал более тысячи произведений и воспитал несколько поколений страстных любителей семиструнной гитары. Возрождение интереса к этому самобытному и незаслуженно забытому инструменту в конце XX века делает актуальным исследование творческого наследия А. О. Сихры как основоположника российской гитарной школы.

«Экзертиции» Сихры упоминаются практически всеми авторами, изучающими репертуар семиструнной гитары [1]. Достаточно подробный анализ этого

цикла с использованием широкого историко-культурного контекста выполнен в диссертации американского музыковеда и гитариста О. Тимофеева [2]. Однако, он, как первоклассный гитарист, прежде всего, интересуется исполнительскими приемами и аппликатурными вариантами, недостаточно касаясь особенностей формообразования, музыкального языка и специфики композиторского мышления. В других публицистических материалах авторы ограничиваются только констатацией общих внешних признаков произведения, таких как объем и виртуозность, сводя анализ к эмоциональным восторженным или критическим оценкам, являющихся в равной степени бездоказательными [3, 4].

Объектом исследования в статье является творчество выдающегося педагога, композитора и исполнителя первой половины XIX века А. О. Сихры.

Предмет исследования – уникальный цикл А. Сихры «Практические правила играть на гитаре, в четырех больших экзертициях состоящих».

Целью данной статьи является исполнительский анализ «Экзертиций» А. Сихры, как квинтэссенции инструментальных возможностей семиструнной гитары в контексте особенностей музыкальной выразительности, формообразования, аппликатурно-фактурных формул и технологических приемов.

Свой самый значительный методический труд «Практические правила играть на гитаре, в четырех больших экзертициях состоящих» [5] А. О. Сихра считал главным воплощением своих инструктивно-технических и музыкальных открытий. Это произведение он посвятил одному из своих любимых учеников – С. Н. Аксенову (1784-1853), который в начале XIX века долгое время считался в Москве лучшим гитаристом-виртуозом [1, 3]. Аксенов, высоко ценивший педагогический и композиторский талант своего учителя, взял на себя расходы по изданию и распространению этого масштабного сочинения, которое вышло в свет в 1817 году, а в окончательном варианте было переиздано в 1840. Аксенов писал: «Сим сочинением русская семиструнная гитара смело может гордиться пред всеми доселе известными в свете этюдами, экзертициями и школами, изданными на гитару... это ключ к тайне играть искусно на приятнейшем инструменте» [3, с. 86]. В XIX веке было еще два издания экзертиций, а в XX веке – три: в 1906 году в России (по каталогу Джаргенсона), в 1926 в Советской России и в 1994 в США.

В России первой половины XIX века в музыкальном исполнительстве преобладал салонный стиль и, как и в Европе, доминировал культ виртуозности. В это время создавал свои фортепианные этюды К. Черни (1791-1857), удивлял публику дьявольскими скрипичными капризами Н. Паганини (1784-1840), а позже блистали гениальные Ф. Шопен (1810-1849) и Ф. Лист (1811-1886). Каприз (в переводе с итальянского «каприз», «прихоть») – это виртуозная инструментальная пьеса импровизационного характера с причудливой сменой эпизодов и настроений. Пьесы рассматриваемого цикла Сихры во

многом близки каприсам, хотя термин «экзертиции» в переводе с латинского дословно обозначает «упражнения». Экзертиции Сихры – это образец использования музыкально-языковых канонов, существовавших в практике игры на семиструнной гитаре в начале XIX века. Автор выступает перед нами как прекрасный исполнитель-импровизатор, зафиксировавший свои исполнительские и педагогические находки в целой энциклопедии приемов, в полной мере отражающей технико-художественные возможности семиструнной гитары. Четыре экзертиции опираются на типичные композиционные структуры с четким противопоставлением темы и ее развития, различными в функциональном отношении частями формы и предназначены, прежде всего, для решения задач технического характера. В них часто используются виртуозные каденции, варьирование, применяется в основном рассредоточенный тематизм, а фазы движения нередко совпадают с ритмической пульсацией. В цикле не предполагается нарастание степени сложности и каждая из четырех частей рассчитана на технически крепкого исполнителя.

Функцию правой руки гитариста (в сравнении с левой) Сихра считал в исполнительском отношении более важной и трудной. Перед нотным текстом экзертиций он отдельно выписывает с подробной аппликатурой такты, наиболее сложные для правой руки, используя кодировку пальцев арабскими цифрами от 1 до 5 (от большого пальца к мизинцу) [5]. Здесь же он предлагает вариант исполнения трели на двух соседних струнах с аппликатурой в правой руке 1-2-3-4-1-3-2-4-1-3-2, что являлось колоссальным техническим новшеством. (В современной записи это будет *p i m a r m i a r m i*). В дальнейшем в нотном тексте используется следующая общепринятая в то время система обозначения пальцев: цифры 1, 2, 3, 4 для левой руки от указательного к мизинцу (аналогично современной записи); 5, 6, 7, 8, 9, 10 и дальше – гитарные лады, начиная с пятого лада. (В настоящее время лады записывают римскими цифрами). Маленький треугольник вершиной кверху обозначает большой палец левой руки, который тогда еще повсеместно применялся во всех странах для прижатия басовых струн. Обозначение открытых струн и знак арпеджиато были такие же, как в современной нотной записи для гитары. Флажолеты и прогрессивные приемы глушения струн пальцами правой руки обозначаются соответственно терминами «Flageolets» и «Sons etouffers». В аппликатуре левой руки имеет место огромное количество лиг и глиссандо (в основном по верхним струнам).

В выборе тональностей автор, скорее всего, исходил из удобства их применения на семиструнной гитаре, поэтому тональный план экзертиций ограничен таким кругом: №1 – h-moll, D-dur, h-moll; №2 – C-dur; №3 – G-dur; №4 – D-dur. Все экзертиции тонально замкнуты.

Темповое разнообразие широко используется в первой экзертиции, а три остальные выдержаны в одном темпе: №1 – 4/4, *Moderato con espressione*. *Andante cantabile* (в средней части), *Allegro agitato* (в мажорном отклонении), *poco Moderato* и *poco Lento*; №2 – 4/4, без указания темпа (очевидно, сохраняется темп, в котором заканчивается предыдущая часть); №3 – 4/4, *Allegro poco Moderato*; №4 – 2/4, *Allegro Moderato*, четверть=120. План *accelerando* реализуется в ритмической сфере. От триолей восьмыми нотами в первой экзертиции через секстоли шестнадцатыми к тридцать вторым квартолям шестнадцатыми в четвертой.

Рассмотрим подробнее основные фактурные формулы цикла.

Экзертиция №1 (*Moderato con espressione*, h-moll) открывается гармонической фигурацией (движением по звукам трезвучия восьмыми триолями с проходящими и вспомогательными нотами). Две фактурные линии – бас и средние фоновые голоса представляют типичную формулу гитарного аккомпанемента (в правой руке это функция *p i m a m i a m i a m i*).



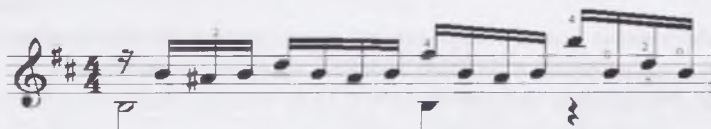
При отсутствии мелодического голоса вершина этой гармонической фигурации воспринимается как подразумеваемая мелодия. В момент цезуры движение верхнего голоса преобразуется в нисходящий пассаж по звукам тонического трезвучия с хроматическими вспомогательными звуками. Далее повторяется начальный секундовый мотив в вершине гармонической фигурации, но на доминантовой гармонии. Композиционную грань фиксирует нисходящий пассаж. В верхнем голосе из гармонической фигурации все отчетливее проступает полноценный мелодический голос. Затем возвращается средний фоновый голос с подчеркнутой басовой линией, в которой звучит нисходящий октавный хроматический ход. Первые шестнадцать тактов – это вступительный раздел, в котором формируется характерная для всех экзертиций аура романтической фантазии, чему в значительной мере способствуют семантика тональности h-moll и фактурные метаморфозы. В следующем разделе в семнадцатом такте (т. 17) активный нижний голос выполняет функцию мелодического рельефа, а триольное движение восьмыми сменяют шестнадцатые



Средний и верхний голоса – фоновые (в правой руке функция – *p i m i*). После восходящего двухоктавного гаммаобразного пассажа (т.24) с комбинацией разных штрихов (легато в левой руке по три звука и отдельные ноты в правой руке) в верхнем голосе появляются нисходящие секундовые интонации (т.25) с использованием легато в левой руке. Они контрастируют с двумя восходящими по терциям звуками, извлекаемыми правой рукой, придавая интонации вздоха особую фоническую выразительность. Далее звучит ритмическая фигурация с удержанием среднего голоса на месте. Это усиливает предиктивную доминантовую функцию эпизода и придает напряжение (т. 34), так как верхний голос движется и в следующем такте разрешается в VII #, а V ступень в басу появляется только на слабой доле.

Аналогичные ритмические фигурации встречаются и дальше. В тактах 40 и 43 (с удержанием верхнего голоса на опевании V ступени), в такте 45 и т. д. Фигурационные участки чередуются с мелодизированной секвенцией (*fis-moll-h-moll-e-moll-A-dur-D-dur-G-dur*), построенной с группировкой по четыре ноты на том же контрасте штрихов в левой и правой руке, который встречался ранее.

Небольшое ритмическое замедление при переходе от шестнадцатых к восьмым аккордами в тактах 47 и 48 с использованием флажолетов и каданса четвертями в тактах 49 и 50 на нюансе **ff** создают присущую кадансам концентрацию, после чего энергично возвращается пульсация шестнадцатыми нотами (т. 51-70). Композиционно это является связкой для перехода к контрастной середине, использующей ритмические фигурации с удержанием средних голосов и движением (в достаточно широком диапазоне) верхнего голоса, воспринимаемого как мелодический. Типовая аппликатура этого фрагмента – *p m i m a m i m*.



В пассажных движениях легато используется еще активнее. В такте 65 на *crescendo* звучит восходящий ход ломаными октавами с повышением IV и VI ступеней. Этот этап движения заканчивается трелью на доминантовой функции сначала в первой, а затем во второй октаве.

Следующий этап развития – *Andante cantabile* (т.71-86) образует «средний раздел» первой экзертиции. Начинается тема в верхнем голосе, оформленная квадратным периодом. В тактах 74 и 75 возникают три самостоятельных голоса. В последних четырех тактах этого раздела выделяется ритмическая фигурация с пунктирным ритмом в верхнем голосе, переходящим в следующий раздел отклонением в D-dur. Возвращается триольная пульсация

(т. 87-101), но уже в ре мажоре и в подвижном темпе *Allegro agitato* с поступенным восходящим движением верхнего голоса, приводящая к «каденции» росо *Moderato* (т. 102-115). Завершают каденцию пять тактов секстольного движения уменьшенными и доминантовыми септаккордами с обращениями. В правой руке появляется новый вид арпеджио *p i m a m i*.

Заключительный раздел всей экзертиции – росо *Lento* (т. 116-150) начинается первоначальным триольным движением и секундовой интонацией на фоне фигурации. Однако, это не реприза, а, скорее, новая фаза развития этой интонации, переходящая в виртуозную коду. Снова уверенно и выразительно звучат гаммообразные пассажи с применением легато. Последние семнадцать тактов написаны преимущественно секстолями шестнадцатыми нотами. В них встречаются интонации басового голоса из второго этапа развития, а также квартольи с комбинированными штрихами.

Экзертиция №2 (C-dur). Движение нижнего голоса четвертями противопоставляется ритмо-гармонической фигурации шестнадцатыми с удержанием на месте среднего и верхнего голосов (т. 1-47). Типичная аппликатура правой руки в первой фазе движения – *p i a m*. Периодически в эту фактурную формулу включаются разложенные арпеджио и двойные ноты. Используются те же принципы, что и в первой экзертиции. Ведущий бас в фигурации чередуется с ведущим верхним голосом, а в конце построения пять тактов занимают гаммообразные пассажи.

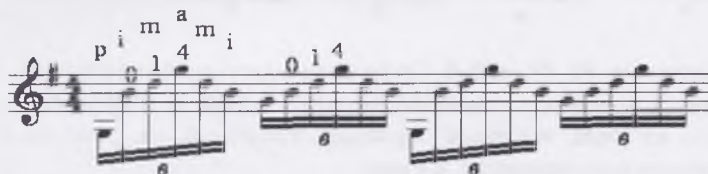
Интересный аппликатурный вариант двойных нот встречается в тактах 25-28. Малые терции играют одними и теми же пальцами левой руки (1 и 2) приемом легато. Это звучит как короткое восходящее глиссандо, что придает этому интервалу особый колорит. Затем появляются залиговые нисходящие октавы.

Средний раздел в виде периода из двух предложений повторного строения открывается темой в верхнем голосе с авторским указанием *dolce* на фоне пульсации восьмыми нотами (т. 48-67). Для обеспечения необходимого фониического эффекта Сихра отдельно выписывает все такты, требующие глушения звука правой рукой. В заключительном разделе этой экзертиции используется большое количество разнообразных видов арпеджио, пассажей секстами, децимами, гаммообразных пассажей и комбинаций различных штрихов. Перечислим некоторые интересные типовые варианты аппликатуры правой руки, сменяющие друг друга на протяжении всей экзертиции: *(a+p) m i m a m i m*; *p i m i a p m i*; *p i m a*; *p a m i*.

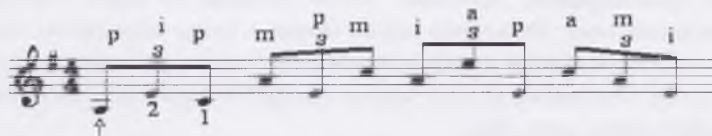
Экзертиция №3 (Allegro росо Moderato, G-dur) – это виртуозная часть цикла, насыщенная разнообразными техническими приемами. В ней трудно выделить разделы, так как богатое фактурное развитие сквозное. Очень

«гитарная» фактура позволяет использовать разнообразные аппликатурные варианты обеих рук и способствует насыщенному звучанию.

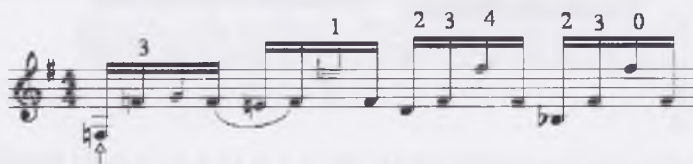
Первые двадцать тактов написаны секстолями шестнадцатыми нотами с типовой аппликатурой правой руки – *p i m a m i*.



Движение голосов либо поступенное, либо удерживается на одних и тех же нотах. В тактах 21-39 появляются гаммообразные пассажи и пунктирный ритм, приводящий к разложенным трезвучиям и аккордам. Последние пять тактов насыщены ломаными интервалами (терции, децимы, октавы, сексты). В тактах 50-61 появляется новая фактурная формула – триоли восьмыми нотами (разложенные трезвучия) с очень интересным аппликатурным вариантом правой руки (*p i r m r m i a r a m i*).



Вновь возвращаются шестнадцатые, но теперь квартолями (т.62-72). Звучат разложенные трезвучия и гаммообразные движения с комбинированной аппликатурой. В тактах 73-81 применяется ритмо-гармоническая фигурация с удержанием среднего голоса во время плавного движения остальных голосов секундами и терциями. В каждом двухтакте используется три заливованные ноты в левой руке (конец первой доли – начало второй), а затем типовая аппликатура. Для исполнителя это довольно трудная комбинация штрихов.



При возвращении секстолевой сферы шестнадцатыми Сихра проявляет прекрасное знание тембровых особенностей инструмента. В тактах 82-93 снова используется аналогичная началу типовая аппликатура, но с ее помощью все время звучит первая открытая струна, а также часто используется открытая четвертая струна. Благодаря этому создается потрясающий фонический эффект педали на доминантовой гармонии



Далее в тактах 94, 95, 97, 100 А. Сихра использует очень интересный и необычный вариант тремоло, с помощью которого первая и вторая струна звучат в унисон на фоне остальной гармонии. Подобный аппликатурный принцип часто используют гитаристы XX века.



В тактах 112-133 вновь появляются квартольи в виде разложенных трезвучий и гаммообразных пассажей. Сихра выписывает паузы тридцать вторыми длительностями. Исполнить это на гитаре в таком подвижном темпе технически очень сложно из-за необходимости глушения струн пальцами левой или правой руки. Последние восемь тактов третьей экзертиции возвращают привычное секстольное движение.

Экзертиция №4 (Allegro Moderato, D-dur) носит наиболее виртуозный этюдный характер, используя огромное количество различных аппликатурных вариантов со сквозным фактурным развитием, в котором трудно уловить фазы движения. Открывается экзертиция тридцать вторыми квартольями с четвертями и восьмыми в басу.



Типовая аппликатура правой руки *p i m i a p m i a p m i* использует различные комбинации струн. Некоторые фактурные формулы, используемые далее: ломаные децимы, терции, октавы, очень необычные комбинации штрихов в пассажах, применение до шести зализанных вместе нот в левой руке, флажолеты и многое другое.

Сихра справедливо считал, что от правильной, продуманной и рациональной аппликатуры в большой степени зависит красота исполнения, и поэтому

тщательно фиксировал рекомендуемую аппликатуру обеих рук. У его современников запись аппликатуры (особенно обеих рук) встречалась крайне редко, в лучшем случае записывались только позиции. Очень интересную аппликатуру правой руки Сихра использует в тактах 122-124 (р m i по одной струне). В конце XX века такой вариант аппликатуры правой руки, позволяющий существенно увеличить пассажную технику, разрабатывал и практиковал в концертной деятельности на шестиструнной гитаре профессор А. К. Фраучи (г. Москва).

В последних тактах четвертой экзертиции Сихра все чаще использует легато в гаммообразных пассажах. Залигованными он пишет даже октавы. Запись и исполнение лиг для левой руки как технического приема была одним из передовых достижений гитарной техники Сихры, так как обычно гитаристы того времени использовали только фразировочные лиги. Всего в финальной экзертиции сто шестьдесят четыре такта, причем, это сто шестьдесят четыре такта потрясающей гитарной виртуозности.

Таким образом, «Экзертиции», рассчитанные на сильных подготовленных исполнителей, представляют собой громадного объёма этюды смешанного типа, направленные не на освоение отдельных элементов и навыков игры, а на комплексное развитие и совершенствование виртуозной техники. Являясь результатом многолетней успешной концертной и педагогической практики автора, они органично впитали в себя все технические достижения семиструнной гитары первой трети XIX века. Очень эффектная, полезная и виртуозная аппликатура Сихры, оптимальная по удобству исполнения и полноте звучания инструмента, в значительной степени является новаторством в гитарном исполнительстве и представляет большую практическую ценность.

Аксенов считал это сочинение Сихры весьма полезным также для пятиструнной и шестиструнной гитары [3]. Скорее всего, он имел в виду именно разнообразие аппликатурных вариантов, комбинирование штрихов, различные фактурные формулы и темброво-фонические находки, которые можно использовать на гитаре с любым количеством струн, так как непосредственное исполнение цикла на шестиструнной гитаре с квартовым строем затруднительно, а некоторые фрагменты без перестройки струн неисполнимы.

В своем уникальном методико-инструктивном труде «Практические правила играть на гитаре, в четырех больших экзертициях состоящих» А. Сихра продемонстрировал великолепное знание особенностей инструмента и применил огромное количество порой очень сложных аппликатурных вариантов обеих рук. Безусловно, «четыре экзертиции» можно отнести к вершинам виртуозного гитарного мастерства. В американском издании 1994 г. известный исследователь истории гитары Матанья Офи выпустил это русское сочинение под названием «Четыре концертных этюда» [2]. В предисловии он

характеризует их как невиданные ранее в гитарной музыке XIX столетия большие концертные этюды. В конце 2007 года стараниями криворожского педагога и гитариста семиструнника В. Украинца «Экзертиции» были опубликованы в Украине в составе полного собрания сочинений А. О. Сихры.

Список литературы

1. Вольман, Б. Гитара в России [Текст] / Борис Вольман. – Л. : Музгиз, 1961. – 177 с.
2. Иванов, М. Русская семиструнная гитара [Текст] / М. Иванов. – М.Л. : Музгиз, 194 — 148 с.
3. Сихра, А. Практические правила играть на гитаре в четырех больших экзертициях состоящих [Ноты] / А. Сихра. – М. : Издательство Гутхейль. [б. з.]. – 25 с.
4. Стахович М. А. История семиструнной гитары [Текст] / М. А. Стахович. – Кривой Рог : Издательский дом, 2004. – 40 с.
5. Timofeyev O. V. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850 [Text] : dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in Graduate School of Duke University / O. V. Timofeyev, 1999. – 584 с.

УДК 78.03: 787.61 «19»

Денис ПАНЧЕНКО

СМЕНА ПАРАДИГМ В ЭСТЕТИКЕ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX СТОЛЕТИЯ

Розглядаються основи музичної естетики XX століття та аналізується гітарна культура в композиторському і виконавському напрямках.

Рассматриваются основы музыкальной эстетики XX века и анализируется гитарная культура в композиторском и исполнительском направлениях.

In the article music esthetic of the XXth century is considered and guitar culture is analyzed in composition and performer's aspects.

Исследование гитарных стилей, как композиторских, так и исполнительских, представляется чрезвычайно актуальным на данном этапе развития современной гитаристики. Целью данной работы было очертить тот путь развития, который прошла классическая шестиструнная гитара в XX веке и выявить основные стилевые тенденции гитарной музыки, а также обнаружить связи и закономерности стилевых процессов гитарной и академической музыки в XX веке. Интерес в данном случае обусловлен еще и тем, что долгое время гитарное искусство было в определенной мере «законсервированным» и процессы, которые уже прошли в европейской культуре, в гитарной музыке отодвигались во времени и принимали своеобразную форму.

Объектом работы является гитарное искусство XX века, **предметом** – стилевые тенденции, проявившиеся в творчестве композиторов-гитаристов XX века. В своем исследовании мы постарались в рамках одной работы обобщить довольно разнородные и разрозненные сведения, которые составляют предмет гитаристики XX века, в том числе исторические, музыковедческие, теоретические и культурологические ракурсы.

XX столетие – самое динамичное в истории человеческой цивилизации, что не могло не отразиться на всем характере его культуры. Культура в XX веке развивалась в нескольких параллельных направлениях. При этом ни один из рядов стилевой эволюции искусства и литературы не исчерпывает собой всего их развития и не охватывает его в целом, только во взаимодействии они формируют целостную историю культуры.

В отличие от примерно однотипных в идейном и стилевом началах движений в культуре XIX века – сентиментализма, романтизма, академизма, реализма – художественная культура XX века, распадаясь на ряд течений, являет собой различное отношение художественного творчества к действительности.

Панорама художественной культуры XX века весьма разнообразна. В новейших словарях по культурологии определяется такая ее специфическая особенность, как наличие двух художественных систем – модернизма и постмодернизма. Их различия приведены в таблице.

Модернизм – общее условное обозначение направлений искусства XX века, для которых характерен отказ от традиционных методов художественного отображения мира. Включает в себя течение декаденства и авангарда.	Постмодернизм (с 70-х годов XX века) – понятие, обозначающее новый и последний на сегодняшний день этап в цепи закономерного сменяющих друг друга на протяжении истории направлений культуры.
– отвергание прежней системы художественных средств и приемов. Конкретно в различных видах искусства это выразилось и в изменении пространственных изображений, отказе от художественно-образных закономерностей в изобразительном искусстве, усилении общей зрелищности и декоративности в театральном искусстве (постановки В. Мейерхольда, живопись М. Врубеля, Б. Кустодиева, В. Борисова-Мусатова); и в пересмотре мелодической, ритмической и гармонической организованности в музыке; и в появлении «потока сознания», внутреннего монолога, ассоциативного монтажа в литературе и кино так далее.	– поиски универсального художественного языка. – сближение и сращивание различных художественных направлений; стилевой «анархизм», плюрализм, многообразие, эклектизм, коллажность; ориентация на все слои общества (сочетание «массового» и «элитарного»); – цитирование произведений искусства предшествующих эпох; иронизирование над художественными традициями прошлых культур; использование приема игры при создании произведений искусства и т.д. – сознательная переориентация с творчества на компиляцию и цитирование

Безусловно, многое из того, что изложено выше, было характерно и для гитарной музыки XX века. Обратимся непосредственно к ее истории.

Начало XX века – переломный момент в развитии гитары. В этот период как бы происходит смена двух эпох. По всей Европе (за исключением Испании) наблюдается спад интереса к инструменту. Причин много: мир развивается громадными темпами, развивается промышленность и техника, наблюдается всеобщая глобализация. Меняется и сознание людей. Романтическая гитара, на которой играли Сор и Джулиани, себя изжила, а новая классическая, созданная испанским мастером А. де Торресом во второй половине XIX века и отвечавшая новой эстетике, еще не успела распространиться по всей Европе. В Испании на рубеже XIX-XX веков гитара активно развивается благодаря личности Ф. Тарреги и его ученикам – Мигелю Льобету, Эмилио Пухолью, Даниэлю Фортеа. Им удалось сделать очень многое – они сохранили и развили традиции классической гитары, создали немало оригинальных пьес и переложений произведений И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Э. Гранадоса, И. Альбениса и других композиторов, чем обогатили инструмент и повысили его статус как полноценного классического инструмента. Благодаря их усилиям исчезают упаднические настроения и гитара возвращается в лоно академической европейской музыки. Г. Малер в Седьмой симфонии (1905) использовал гитару в составе оркестра в дополнение к арфе для исполнения партии «третьей арфы». Гитара в этой роли использовалась уже в венской симфонической литературе, что позволило ей найти собственный путь в современном симфоническом репертуаре. В начале 20-х годов все три композитора Новой венской школы использовали ее в ансамблях и оркестровых пьесах¹. Однако несмотря на внимание к гитаре и некоторых других европейских композиторов, она все таки страдает от довольно таки посредственного сольного репертуара.

Кончина Ф. Тарреги (1909 г.) явилась переломным моментом в истории гитары. С его смертью не только уходит «лучший исполнитель всех времён»,

¹ А. Шенберг вводит ее для колорита в ансамблях (Серенада op. 24, 1925 г.), А. Веберн использует в Оркестровых пьесах (1913 г.), Трех песнях для оркестра (1913-14 гг.), Пяти пьесах для оркестра op. 10 (1923 г.), Трех песнях op. 18 (1925 г.), Двух песнях op. 19 (1926 г.); Берг использует гитару в драматическом амплуа для исполнения мелодии в опере "Воцек" (1914-1921 гг.) и ее общедоступном варианте – в сцене танца в баре-кабачке (Акт II, сцена 4). Гитара здесь, по сути, создает эффект «ум-па-па» в аккомпанементе голосу. Конечно, мелодическое использование гитары широко варьировалось в этих пьесах – Шенберг, например, часто дублировал партию мандолины и гитары в Танцевальной сцене и Менуэте из Серенады, что придавало пьесе колорит венецианской народной музыки. Веберн, напротив, старается использовать гитару более абстрактно – в утонченных инструментальных комбинациях, таких как вступительное построение "Рюккера", Третьей оркестровой пьесы op. 10, в которой тремоло гитары и мандолины сливаются с тремоло арфы и пианиссимо колокольчиков и челесты. В течение этого периода гитара используется также и в «Гebraухмузик» П. Хиндемита (традиционная музыка), в Рондо для трех гитар 1925 г., в музыке Вайля, Сибелиуса, Генри Коуэлла, Джульенна Каррильо, Алуиса Хаба, Франка Мартина, Мартина Томпсона, И. Стравинского и Элиота Картера.

как пишет один из его учеников, но исчезает также некая эстетическая позиция по отношению к инструменту и созданной для него музыкальной литературе. По сути, закончилась эра композиторов-виртуозов и гитара вступила в сложный период своего развития. Благодаря блестящему интеллекту и образованию, а также огромному вкладу в совершенствование инструментальной техники, Ф. Таррега открыл неведомые ранее перспективы развития гитары – формируется особый гитарный репертуар, основной чертой которого была опора на фольклор и классико-романтические традиции. Под влиянием масштабной личности А. Сеговии² композиторы первой половины XX века начали создавать репертуар академического типа – сонаты, циклы прелюдий, сюиты, программные этюды, камерные жанры, наконец, концерты для одной, двух, четырех гитар с оркестром. Стараниями Сеговии был создан не столько новаторский, сколько богатый, эффектный, но романтически направленный репертуар, звучащий на гитарных концертах и поныне. В новом репертуаре гитара выступила в несвойственной ей тогда роли «поющего» инструмента, инструмента, обладающего «скрипичной» беглостью и поразительно разнообразной тембровой палитрой. Именно эта «новая» гитара и околдовала многих современных композиторов. Созданные специально для гитары произведения европейских композиторов позволили Сеговии разорвать тот заколдованный круг, в котором она находилась и открыть новую, современную страницу.

30-е годы XX века – начало нового этапа в развитии гитары. В творчестве Х. Родриго, Ф. Марено-Торробы, А. Тансмана, М. Кастельнуово-Тедеско и других ярко прослеживаются классико-романтические черты. Они заключаются в следующем:

- использование классических форм, ладогармонических отношений, жанровых канонов (Соната Джиокоза Х. Родриго, Каватина А. Тансмана, Концерт D-dur для гитары с оркестром М. Кастельнуово-Тедеско);
- ориентация на программность музыки (сюита «Замки Испании» Ф. Морено-Торробы, «Сюита Компостелана» Ф. Момпу);
- усиление национальных особенностей (использование фольклора своей страны) – «Гаротин и Солеарас» Х. Турины, Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго.

Так, например, в сюите «Замки Испании» композитор использует принцип обобщенной программности. Сюита состоит из 13 частей, в названии которых автор специально смешивает воедино правду и вымысел – название настоящих

² Влияние Сеговии на гитарную музыку XX века колоссально – многое несет на себе печать творческой индивидуальности мастера. Хотя надо признать тот факт, что Сеговия был весьма субъективен при отборе новых сочинений для своих программ, зачастую не играя музыку, ему непосвященную. Так можно вспомнить случай из истории с самым известным концертом для гитары, написанным в XX веке – «Аранхуэс» Х. Родриго. Концерт был посвящен не очень известному испанскому гитаристу Сайнсу де ла Маса и Сеговия так ни разу и не исполнил его, хотя «Аранхуэс» – визитная карточка гитары.

замков, таких как «Королевский замок на реке Монсанарес», «Турегано» с выдуманными – «Замок Сеговии». Некоторые части сюиты – удивительной красоты музыкальные пейзажи («Рассвет над Тормесом», «Ториха»). Автор демонстрирует талант настоящего мелодиста и в мелодике опирается на фольклорную основу северных областей Испании. Но наряду с этим для достижения более красочного эффекта в музыкальных пейзажах автор использует элементы импрессионистской техники.

Классическими чертами отмечено и одно из самых знаменитых произведений для гитары в XX веке – концерт «Аранхуэс» (1939 г.), который характеризует его автора – Х. Родриго – как ярчайшего художника-романтика XX века. Произведение написано в классической циклической 3-х частной форме. Крайние части представляют собой жанровые сцены, написанные на основе народных танцев и как бы обрамляют драматическую кульминацию концерта – психологическое *Adagio* второй части. Первая часть написана в форме сонатного *allegro*, где ГП и ПП интонационно связаны. Ритмоформула этой части взята композитором из танцевального жанра музыки фламенко «булериас», в основе которого лежит полиметрия (смена акцентов в чередующихся размерах 6/8 и 3/4). В ладогармоническом языке Х. Родриго использует сопоставление европейского мажоро-минора и древних андалузских ладов (преимущественно дорийского, характерного для музыки фламенко). Вторая часть – драматический центр цикла. В нее перенесена каденция солиста. По форме она напоминает «вариации на один мотив» – в сущности, все развитие построено на тональном, регистровом, тембровом переокрашивании первоначальной темы. Каденция очень развернута, в ней используются разнообразные элементы: токкатность, приемы игры токаоров (гитаристов фламенко) в сочетании с классическим арпеджио и т.д. Третья часть вновь обращает к образам движения, танца, народного праздника.

Однако классико-романтические тенденции – не единственное, что было свойственно гитарной музыке 30-40-х годов XX века. К этому же времени относится расцвет одного из своеобразнейших ее направлений – латиноамериканской музыки, в которой произошло слияние народной американской гитары и новой испанской гитары, что стало перспективой для появления новых творческих индивидуальностей. Самобытность и уникальность латиноамериканской музыки и заключается в том, что здесь получилось смешение культур трёх различных материков – Америки, Европы и Африки. Такого феномена нет больше нигде в мире. В различных странах это смешение происходило по-разному. Например, африканский фольклор, связанный с африканскими религиозными культами (такими, как Вуду, например) более распространён на Кубе и в Бразилии, где было много чёрных рабов. В этих странах афроамериканский фольклор воспринимается как национальная музыка. Ярчайшими

представителями латиноамериканской гитарной музыки являются К. Густавино, А. Хинастера, А. Пиаццола, Э. Фалю, Р. Лара, М. Торрес, К. Тирао, Х. Кордоса, Х. Марель и другие. Они создают свою музыку, используя традиционную стилистику музыки XX века, но добавляя в неё фольклорные интонации своей родины. Музыка последних двух композиторов – Х. Кордоса и Х. Мареля особенно популярна и востребована среди исполнителей сегодня, благодаря своей демократичности и фольклорному началу. В бразильской популярной гитарной музыке, основанной на фольклорных традициях, в XX веке работало много талантливых композиторов-гитаристов, создавших яркие и красочные сочинения для гитары. Это Пернамбуко, Бонфа, Альмейда и многие десятки известных и малоизвестных музыкантов. Они в своём творчестве использовали ритмы bossa nova и samba. Это направление бразильской музыки давало новый импульс творческим поискам и экспериментам в США и Европе.

Три латиноамериканских композитора первой половины века ярко представляют разные стилевые тенденции.

1. Музыка Августина Барриоса представляет романтическое направление (его называют «Шопеном» гитарной музыки). Для творческого стиля А. Барриоса характерными являются две основные черты. Первая – это романтическая составляющая его музыки, которая проявилась и в мелодике его произведений, и в гармонии, и в формах, к которым он обращается. Так, одна из знаменитейших песен гитарного репертуара – «Собор» – состоит из трех частей. Первая часть – лирическая си-минорная Прелюдия в темпе Lento. В начале звучит арпеджио, на фоне которого в верхнем регистре появляется выразительная мелодия, создается ощущение молитвы. Вторая часть – Andante – медленный хорал. Здесь автор использует полифоническое 4-х голосное письмо и в авторской рукописи стоит ремарка «в стиле Баха». Если 1 часть – голос автора (молитва), то вторая с ее 4-х голосными аккордами в пунктирном ритме символизирует волю, решимость. Драматическая кульминация произведения приходится на третью часть – Allegro. Стремительные рулады арпеджио, легатных пассажей как бы олицетворяют желание автора вырваться из порочного круга. Этому способствует и применение формы рондо – рефрен как бы постоянно возвращает нас к одному и тому же образу. В конце концов си-минорное восходящее арпеджио уносит нас высоко вверх, после чего драматически звучит си-минорный аккорд в нижнем регистре.

Сам Барриос был настоящим виртуозом и блестяще владел инструментом. Второй составляющей его музыки является обращение к фольклору своей родины – Южной Америки. Это можно увидеть в названиях его произведений: «Три парагвайских танца», «Шоро», «Гармонии Америки» и др.

2. В творчестве Эйлера Вилла-Лобоса наиболее характерным является использование форм и жанров бразильского фольклора. Для гитары композитор написал не так уж много произведений, но они по праву считаются «золотым» фондом гитарного репертуара. Одной из причин популярности его гитарной музыки является факт, что Вилла-Лобос прекрасно владел инструментом и знал все его слабые и сильные стороны. В 1929 г. Вилла-Лобос написал цикл из 12 этюдов и посвятил его Андресу Сеговии. В 1940 г. он сочинил «Пять прелюдий», в 1951 г. – Концерт для гитары с оркестром, в 1955 г. – «Бразильскую сюиту». Последнее произведение, написанное для гитары соло, является прекрасным примером использования народных ритмов и жанров. Сюита состоит из 5 частей – «Мазурка-шоро», «Шоттиш-шоро», «Вальс-шоро», «Гавот-шоро», «Шориньо». Пьесы «Бразильской сюиты», состоящие каждая из нескольких разделов, контрастирующих тематически и тонально, – это как бы калейдоскоп танцевальных мелодий в народном духе, сочинять которые Э. Вилла-Лобос был большой мастер. Если вальс и гавот основаны на достаточно плавном ритмическом движении, то другие пьесы, в особенности «Шоринья», – «сгусток» ритмической энергии, игра танцевальными и синкопированными формулами.

3. Мастером художественной стилизации представлен мексиканский композитор Мануэль Понсе. Так, в «Сюите в стиле Вайса» автору удалось настолько проникнуться стилем барокко, что долгие годы в Советском Союзе это произведение считалось принадлежащим перу самого С. Вайса. В «Сюите» соблюдены все каноны барочной сюиты: части (Алеманда, Сарабанда, Гавот) написаны в старинной 2-х частной форме или более свободной (Прелюдия и Жига); применяется полифоническое развитие, используется определенный тип лютневой фактуры. И даже ладогармоническая основа (за исключением нескольких модуляций) соответствует музыке того времени.

Особый интерес в плане стилизации представляют две сонаты для гитары соло. Первая, «Классическая соната» посвящена Ф. Сору. Она 3-х частна, соблюдены семантические амплуа частей, темповые различия, то есть все особенности стиля классицизма. Вторая соната – «Романтическая» – посвящена Ф. Шуберту. И снова автор воссоздает романтическую эпоху, что проявляется и в мелодической стороне, и в более богатой гармонии, расширении цикла (до 4 частей, третья – типа скерцо), в изменении сущности драматического конфликта.

Итак, развитие гитары в первой половине XX века привело к следующим результатам.

1. Благодаря творчеству последователей и учеников Ф. Тарреги изменился сам статус инструмента, он явно начинает приобретать черты академического инструмента.

2. В течении первой половины XX века новая классическая гитара, как и новые эстетические принципы, основанные на испанской школе Ф. Тарреги и А. Сеговии, распространились по всему миру и гитара нашла свое место в музыкальных культурах разных стран. А. Сеговия в целом продолжал эстетическую позицию Ф. Тарреги, но главное отличие состояло в том, что гитара из салонного пространства вышла на концертную эстраду.

3. Эстетические принципы ведущих исполнителей того времени – А. Сеговии, М. Льобета, Э. Пухоля – повлияли на формирование особого гитарного репертуара, основной чертой которого была опора на фольклор и классико-романтические традиции. Под влиянием масштабной личности А. Сеговии композиторы первой половины XX века начали создавать гитарный репертуар академического типа – сонаты, циклы прелюдий, сюиты, программные этюды, камерные жанры, наконец, концерты для одной, двух, четырех гитар с оркестром.

4. В американской гитарной музыке произошло слияние народной американской гитары и новой испанской гитары, что стало перспективой для появления новых творческих индивидуальностей во второй половине века.

Если первая половина XX века характеризует гитарную музыку как нечто в некотором роде обособленное и ориентированное на классико-романтические традиции, то во второй половине гитарная музыка полностью включается в академическую культуру. Начало второй половины XX века характеризуется повышенным интересом к гитаре композиторов-негитаристов, так как она давала большие возможности для экспериментирования, применения многих техник музыкальной композиции, включая микротональную музыку. В Америке Гарри Партч написал «Адаптированные гитары I и II» и использовал их в «Эдинусе» (1951), в «Плектре», и в «Ритмических танцах» (1953), в то время как Морис Охана в Концерте для гитары с оркестром «Три графики» (1950-56) использует микротональные мелодии во второй, часто исполняемой, части концерта.

В начале 60-х годов единое содержание гитарной музыки расслаивается на несколько направлений. Инструментальная музыка в это время проходит несколько стадий развития. Одним из таких направлений можно назвать использование музыкального инструмента как источника нетрадиционного звукового материала. Эта тенденция зарождается уже в середине 50-х годов, когда гитара была одним из самых популярных инструментов. Введение на концертную эстраду электрогитар открыло другие возможности инструмента, которые оказались весьма перспективными для развития электронной музыки, но более консервативные композиторы продолжали в этот период развивать и возможности акустической гитары. В этот период Морис Охана пишет произведение для гитары-соло «Если день настанет», в котором как часть музыкального материала использованы флажолеты и ударные эффекты.

В ансамблевой музыке 60-х гитара используется как второстепенный инструмент в оркестровых пьесах, таких как «Отсюда» Эли Брауна (1963), «Пассаж» Берио (1962), «Эпитафия» Нордхельма (1963). Ансамблевое письмо в пьесах «Мир обнаружен» Бертсвайстля (1960), Такемитцу «Звон» для флейты, терц-гитары и лютни (1961) и второй «Серенаде-трио» для арфы, гитары и мандолины Петрасси (1962) весьма виртуозно, в то время, как роль инструментов у Мортон Фельдмана в «Проливах Магеллана» для семи инструментов (1961), Концерте для 8 Джерхарда (1962), «Концертациони» Бартолоцци для гобоя и гитары (1965) и «Фрагментах из Архилохоса» Луки Фосса (1966) более насыщена и колоритна.

Как и во многих других произведениях экспериментального репертуара, свободный тип партитуры и графическая техника нотации появляются в партитурах Буссоти «Подвижное, статичное» для гитары, голоса и фортепиано (1963). Более впечатляющим и откровенно шумным является использование тембров акустической и электрогитары у Мориса Кагеля в его «Sonant» (1960) для гитары, арфы, контрабасы и ударных. В этой пьесе Кагель словно доводит необычные приёмы звукоизвлечения до крайности, требуя, чтобы инструмент ударяли, щипали, царапали, играли на нём смычком и т. д. С этой пьесы устанавливается родство творчества Кагеля с авангардом в гитарной музыке, которое продолжается в пьесах «Tremes» (1965), «Под током» (1969) и в произведениях 70-х годов. В этих пьесах Кагель проводит идею тотального музыканта, подразумевая под этим единство слышимого и видимого игрового стиля исполнения, а не только интерпретацию нотных знаков. Другие композиторы этого периода также используют разнообразные колористические возможности инструмента как в сольных, так и в ансамблевых произведениях. В «Электрической весне» I, II и III Христиана Вольфа (1966-70), написанной в технике пуантилизма, гитара сочетается с трубой, басовым кларнетом, бас-гитарой, электротромбоном и скрипкой.

В театральной музыке 60-х годов, где гитарист одновременно является и чтецом, и дирижёром, и исполнителем на ударных инструментах, обнаруживаются еще более богатые возможности трактовки инструмента. Например, Джордж Крумб в «Песнях, гуденьях, рефренах смерти» (1968), пользуясь искусной реверберацией и используя глиссандирование бутлнеком (слайдом), создаёт впечатление от движения мрака.

Конец 60-х годов свидетельствует о постепенном признании гитары в сфере современной авангардной музыки благодаря использованию этого инструмента такими композиторами, как Булез, Хенце, Крумб, Фосс, а также Ричард Родни Беннет, Пьер Норгард, Пендерецкий, Мадерка, Бизотти, Герхард и другие. В 1969 г. Тео Мусгрэйв написал «Монолог» для гитары и магнитофонной записи, одну из первых пьес, использующих подобное средство. В 70-е

года инструмент окончательно принят авангардной музыкальной культурой, оценены по заслугам его качества. Сольный репертуар этого десятилетия включает произведения Нетрасси «Нунк» (1971), «Гексахорд» I и II Хаубенштока-Рамати для одной или двух гитар (1973) и «Либерикаре» Пуссера (1975).

Одним из композиторов, внесших значительный вклад в развитие ансамблевой музыки 70-х годов, был Петер Максвел Дэвис. С 1971 года он написал большое количество произведений, в составе которых есть гитара. Среди них: «От камня к тернию» (1971), «Шотландские танцы» (1973), «Чёрные ангелы» для сопрано и гитары, «Деревенские скрипачи на свадьбе» (1974), «Шуточки и танцы из таверны» (1974), а также «Ара Коэли» для соло-гитары (1972).

Большим вкладом в гитарный репертуар этого десятилетия стали произведения Берклея «Тема и вариации» (1970), Кузеро «Диаро: Омаджо Че Гевара» (1971), Петера Фликера «Пасео» (1971), Гарднера Рида «Канцона ди Нотте» (1971), Хаубенштока-Рамати «Обрамление» (1972), Такемитцу «Фолиос» (1974), «Омаджо» Бартолоцци (1972). Все эти пьесы написаны для соло-гитары. Среди ансамблевых пьес этого периода «Книга» Норгарда для тенора и гитары (1973), «На кончике колебания» Вильяма Хеллерша для препарированной гитары, препарированного фортепиано и виолончели (1974), Хенце «Карильон, речитатив и маска» для мандолины, гитары и арфы (1974), Барбары Клоб «Поиски Клавдио» для гитары и магнитофонной записи (1975), пронзительная пьеса Нэда Рорема «Ромео и Джульетта» для флейты и гитары и многое другое.

Пожалуй, самым существенным недостатком многих произведений, написанных в этот период композиторами-негитаристами, является отсутствие знания инструмента и его выразительных возможностей, а также в некоторых случаях ориентация композиторов на внешний эффект под видом экспериментальной музыки. Исключением является сотрудничество композитора и автора, например, гитариста Джулиана Брима и композитора Ханца Вернера Хенце. Все эти недостатки явились причиной того, что многое из музыки, написанной композиторами-негитаристами, так и осталось на стадии эксперимента, вместо того, чтобы звучать в концертных программах гитаристов. А может быть, прошло еще слишком мало времени, чтобы дать творчеству этих композиторов правильную оценку.

В целом отметим, что в основе творчества композиторов нового поколения лежит новое понимание синтеза (эпох, стилей, направлений, культур, мироощущений), что является общим как для гитарной, так и академической музыки в целом. Среди таких произведений следует назвать Двойной концерт для гитары и ситара К. Доминикони, Концерт для гитары с оркестром «Метис» Р. Диенса, музыкально-графическое полотно «Хиросима» Ш. Рака).

Из всех композиторов второй половины XX века особое значение имеет фигура Л. Брауэра. На примере его творчества можно судить об определенных тенденциях в современной гитарной музыке.

Если обратиться к раннему периоду творчества Брауэра, то можно увидеть картину, характерную не только для гитарной, но и вообще для академической музыки. Это прежде всего разрушение старых романтических гитарных традиций, мажоро-минорной системы, выход за пределы ладотонального мышления и использование всего арсенала современных композиторских средств, таких как додекафонная серия, алеаторика, сонористика, различные виды экспериментальной музыки, в том числе и электронной. Ярко прослеживается в творчестве Брауэра использование политональных гармонических структур, аккордов не классического терцового строения, а кварто-секундовые комбинации. В целом гармонический язык Брауэра очень ярок и представляет своеобразный синтез лучших образцов старинной композиции (полифония, контрапункт) и последних авангардных новшеств (сериальность, нетрадиционные гармонические сочетания и т.д.).

Особенно интересным моментом и ярким средством выразительности в музыке Брауэра является ритмическая организация, которая имеет ярко выраженные национальные корни. В его произведениях встречается как полное разрушения ритма, абсолютное *rubato*, так и сложные полиритмические структуры.

Что касается жанровых основ, то у Брауэра (концертах, сонате, квартетах) часто встречается так или иначе выраженная токаттность.

Говоря о тенденциях гитарной музыки XX века, нельзя не упомянуть о полистилистических элементах. Например, в двойном концерте Брауэра памяти Паганини для гитары и скрипки используются старинные барочные формы в сочетании с современными элементами.

На сегодняшний день его творчество представляется кульминационной точкой развития американской национальной школы: американская гитара окончательно вышла за рамки фольклорного инструмента и приобрела статус полноценного академического инструмента. В его творчестве обособленная американская гитарная школа вливается в традицию общемировой музыкальной культуры.

Отечественная композиторская гитарная школа имеет свои особенные черты, которые проявились в творчестве композиторов Иванова-Крамского, Кошкина, Руднева, Рехина, Винницкого, Шевченко. Эта школа сейчас характеризуется поиском новых направлений.

Что касается исполнительства, то появление исполнителей нового уровня «послесеговиевского» поколения способствовала закреплению статуса гитары как академического инструмента. Среди таких исполнителей особое место

принадлежит Дж. Бриму. Если А. Сеговия сыграл решающую роль в распространении и популяризации новой гитары, то Брим сосредоточил силы на достижение гитарой нового профессионального уровня. В частности, именно Брим сделал прорыв в подходе к записи гитарной музыки, демонстрируя новый уровень тематических программ и качества студийной работы. Важна его роль в создании современного гитарного репертуара – двух сонат Х. Хенце под общим названием «Королевская зимняя музыка», «Пяти багателей» У. Уолтона, «Ноктюрналя» Б. Бриттена и др.

Новое поколение виртуозов-гитаристов 80-90-х годов довело технику игры до ранее недостижимого уровня. Лидирующее место занимает итальянская школа (К. Маркионе, А. Дезидерио, Ф. Платино). В Америке – это М. Барруэко и братья Ассад, в Германии – Т. Хопшток, в Англии – Д. Рассел, в России – Д. Илларионов. Среди украинских гитаристов наиболее известны Р. Вязовский, А. Ренгач, В. Доценко и многие другие.

Итак, на протяжении XX века гитара развивалась гигантскими шагами: от непопулярного, всеми забытого салонного инструмента в начале века до самого популярного современного инструмента, существующего во многих разновидностях – классическая гитара, гитара фламенко, гавайская, русская, многочисленные разновидности электрогитар и гитарных синтезаторов, без которых просто невозможно представить современную музыкальную культуру. Гитара есть и в популярной музыке, и в роке, и в джазе, и в музыке фольклорной.

Проанализированный в статье материал позволяет представить развитие гитарной музыки в XX веке как единый процесс.

1. В композиторском творчестве намечается несколько этапов. Первый (до 30-х годов) продолжал общую традицию, когда для гитары писали в основном гитаристы. Затем, с 40-х годов для гитары начинают писать композиторы-негитаристы (Х. Родриго, М. Понсе, М. Костельнуово-Тедеско и другие). Следующий этап – авангардный (волна второго авангарда 50-70-х годов), где гитарные эксперименты доходят до крайности. И последний этап (соответствующий стилю постмодернизма в мировой культуре) характеризуется отходом от «крайностей», синтезом всего предыдущего. Творчество композиторов новой формации, несмотря на соответствие определенным национальным школам (связанным с влиянием фольклора), становится достоянием мировой культуры, где практически стираются национальные различия.

2. В гитарном искусстве XX века, как может быть ни в одном другом, сказывалось взаимовлияние композиторов и исполнителей. Можно начертить линию преемственности исполнителей Ф. Таррега – А. Сеговия – Дж. Брим, которая показывает характер становления гитары в XX веке: от салонного инструмента и национального фольклорного (гитара фламенко, русская семиструнная, латиноамериканская и другие) – к профессиональному, межнациональному академическому инструменту.

И сейчас популярность инструмента среди молодёжи и абитуриентов в музыкальных школах, училищах и вузах свидетельствует о том, что несмотря на колоссальный расцвет гитары в XX веке, она продолжает развиваться.

Список литературы

1. Вайсборд М. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века* / М. Вайсборд. – М., 1989. – 208 с.
2. Друскин М. *О западно-европейской музыке XX века* / М. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1973. – 272 с.
3. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX столетия* / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976.
4. Кошкин Н. *Передачи про гитару* / Н. Кошкин [Аудиоверсия радиопередач «Радио-Орфей»]. – М., 1993-1997.
5. Михайлов М. *О классицистских тенденциях в музыке XIX-начала XX века* / М. Михайлов. *Этюды о стиле в музыке*. – М. : Музыка, 1990. – С. 190-228.
6. Павлишин С. *Музыка двадцатого століття: навч. посібник* / С. Павлішин – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
7. Рехин И. *Композиторы-гитаристы Латинской Америки* / И. Рехин // *Гитарист*. – №1, 2002. – С. 28-35.
8. Холопов Ю. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века* / Ю. Холопов // *Интернет-журнал МУСАРТ*. – №1. – февраль, 2005.
9. Шарнассе Э. *Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней* / Э. Шарнассе [пер. с фр.]. – М. : Музыка, 1991. – 87 с.
10. Шнайдер Д. *Гитара XX века: второй золотой век* / Д. Шнайдер // *Гитара и лютия*. – июль 1979 г., перепечатано в *Musical Manestream* (перевод О. Владимировой), 1981 г. – перепеч. в *Интернет-журнале МУСАРТ*. – №1. – февраль, 2005.

УДК: 787.61:78.071.1

Тетяна КОЧНЄВА

МОЦАРТИАНСТВО В ГИТАРНОМ ИСКУССТВЕ ХОАКИНА РОДРИГО

У статті встановлюється паралель Моцарт – Родріго, проводиться виконавський аналіз сонати «Giocosa» як прикладу родріговського моцартіанства, вказується роль моцартіанства у творчості Хоакіна Родріго.

В статтє встановлюється паралель Моцарт – Родріго, проводиться исполнительський аналіз сонати «Giocosa» як приєма родріговського моцартіанства, вказується роль моцартіанства в творчествє Хоакіна Родріго.

The article finds relationship between Mozart and Rodrigo, there is given performer's analysis of the sonata «Giocosa» as an example of Rodrigo's Mozart like composition style, also is shown the role of Mozart in Rodrigo's creative work.

XX столетие со всем его стилевым разнообразием ознаменовалось как новаторскими поисками, так и возрождением старинных традиций. Многообразны проявления моцартианства в музыкальном искусстве XX века. Показательно, что их круг постоянно расширяется. Восхищение творчеством

великого Моцарта отличало и XIX век, но век XX открыл новые подходы к осмыслению искусства Моцарта, раскрыл новые грани его творчества. Если в XIX столетии Моцарта воспринимали как выразителя романтических идей, называя первым романтиком, то открытием XX века (особенно I-ой его трети) становится познание не только лучезарной, но и «темной» стороны гения Моцарта (Чичерин). Актуализируются трагическое, драматическое, скорбное, дионисийское в творчестве композитора, вопреки представлениям об «апполоническом» Моцарте, солнечном юноше, которые торжествовали в эпоху романтизма. Таким образом, открывается противоречивость, неоднозначность творческой натуры и наследия великого композитора. По мысли Г. Чичерина, уникальность Моцарта – это совершенно новый тип гармонии полюсов: соединение полюса космического, представленного у Моцарта загадочной новой фантастикой, «неразгаданной духовной сферой», «неведомой областью мира и психики», «с полюсом реальной жизни и живых характеров. Это соединение и создает в лице Моцарта феномен, которому нет подобного» [3, с. 125]. Герман Гессе в романе «Игра в бисер» так определил свойства классической музыки: «знание о трагизме человеческого бытия, трагизме человеческого удела, мужество и ясность! ... Это неизменно некое противление, некая неустрашимость, некое рыцарство, и в этом отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной ясности» [1, с. 74].

Наблюдения Гессе в полной мере относятся и к шедеврам зрелого периода творчества Хоакина Родриго, необъятным горизонтам созданной в них художественной картины мира, что объясняет исключительную эмоциональную силу и магнетическую притягательность его музыки.

В настоящее время установлены параллели между творчеством Моцарта и таких великих композиторов, как Дж. Россини, Р. Штраус, С. Прокофьев, П. Чайковский, И. Стравинский. Возможно выявить черты моцартианства и в произведениях Хоакина Родриго, что дает основание установить параллель Моцарт – Родриго. Моцарт – любимый композитор Хоакина Родриго, как утверждает в своем исследовании Грэм Уэйд, что не могло не повлиять на особенности творческого метода, стиля и эстетического идеала испанского композитора. Вместе с тем кажется весьма парадоксальной задача проведения параллели между творчеством Моцарта и Родриго, ведь венский композитор никогда не обращался к гитаре. Однако, как и Моцарт, Родриго никогда не замыкался в тембровых и выразительных возможностях какого-либо одного инструмента. Таким образом, подобный «тембровый» ракурс носил бы слишком внешний характер для того, что бы обосновать или отрицать предложенный подход.

Значительны и биографические параллели в жизни и судьбе Моцарта и Родриго. 27 января 1941 года, в годовщину со дня рождения Моцарта,

произошло одно из наиболее радостных событий в жизни композитора – родилась дочь Сесилия. Символично, что тогда же начинается этап мирового признания композиторского таланта Родриго. Однако с творчеством великого гения Родриго связывает не только некоторые биографические параллели. Широкий спектр аналогий предполагается также на уровне средств музыкальной выразительности, идейно-композиционных принципов, семантических деталей, то есть не только на макро-, но и микроуровне индивидуального композиторского стиля. Следует определить те черты, которые раскрывают сущность родриговского моцартианства. Это: 1) исключительная полнота охвата жизненных явлений (подвластен любой сюжет, умение выявить художественное начало во многом и разном!) 2) гармоничность мирозерцания «солнечного гения», несмотря на все драматические стороны жизни, которых не миновал в своих творениях Моцарт, получили еще более экспрессивное выражение у Родриго.

Будучи композитором разносторонним, Х. Родриго, не забывая об испанской национальной идентичности, стремился передать ее во всей полноте и многообразии. Вопреки пережитому в XX веке расколу культуры, ее поляризации, Родриго в своем творчестве стремится к соединению несоединимого, приведению полярных образных полюсов к единству и внутренней упорядоченности. В этом контексте изучение и осмысление сущности моцартовских антитез (свет-мрак, жизнь-смерть, апполоническое-дионисийское) в творчестве Родриго весьма актуально. Освоение, развитие и введение в композиторскую практику Х. Родриго моцартовских традиций стало одновременно и способом их познания, постижения глубинных внутренних законов творчества великого предшественника. В моцартовской музыке не только господствует идея гармоничного равновесия в слиянии двух начал, но и совершенство в достижении этой гармонии. У Моцарта «даже при передаче трагического музыка не перестает быть прекрасной» [1, с. 12]. Этому же принципу следовал и Родриго. Однако при наличии романтических черт в творчестве великого гения не следует игнорировать классицистское в нем, так как это еще один модус в понимании личности композитора и его наследия. То есть, открытие «романтического» Моцарта не должно означать забвения Моцарта-классика.

Произведения Родриго по-моцартовски классичны, о чем свидетельствуют соотношение универсального, типичного и индивидуального, индивидуализация музыкальной стилистики, при следовании некому стереотипу, классической норме, что воплощает критерий высшего художественного совершенства. Однако в современном понимании идеала красоты и гармонии, классицистским репрезентантом которого во многих отношениях является стиль Моцарта, произошло принципиальное изменение. Эстетическая норма в

современном искусстве в большинстве стилей осуществляется не только в сфере гармонии как равновесии контрастов (что, собственно, и было традиционно свойственно пониманию данной категории), сколько в «сложно противоречивом контрапункте неслиянных миров и сознаний» (М. Бахтин), в том контрапункте, где взаимодействуют, сохраняя свою сущность, идеал и антиидеал, красота и антикрасота, искусство и антиискусство. И хотя Родриго, являясь композитором XX века, использовал разные стили для выражения и раскрытия идей и образов, трепетное отношение к традициям делает его одним из тех композиторов, чье искусство глубоко почвенно, связано с лучшими достижениями предшественников. Особенно ярко черты моцартианства проявились у Родриго в произведениях крупной формы, особенно в концерте «Аранхуэс» и сонате «Giokosa».

Как многие произведения Моцарта влияли на судьбы мирового искусства в целом, так и концерт «Аранхуэс», ставший визитной карточкой Родриго, прочно заняв свое место среди мировых шедевров, оказал воздействие не только на профессиональную, творческую судьбу композитора, но и определил дальнейшую линию развития гитарного репертуара XX века. Кроме того, «Аранхуэс» содержит и непосредственные моцартовские аналогии, заключающиеся в сохранении моцартовской тональной семантики, организации формы.

Таким образом, спектр воплощения моцартовских традиций в творчестве Родриго достаточно широк. Нередко под понятием «развитие традиции» подразумевается наследование тех или иных образно-тематических, драматургических, стилевых принципов. Для Родриго характерно более широкое понимание данной категории, предполагающее возрождение и переосмысление неких коренных, уходящих в самые глубины художественного метода тенденций. Таким образом, моцартовская традиция у Родриго выражается не столько во внешней «похожести» приемов, образно-структурных параллелях. У Родриго, как и у многих композиторов XX века, преемственность, связующая его с Моцартом реализуется как диалектический процесс притяжения и отталкивания. Художник, преломивший эстетические, творческие идеалы Моцарта в контексте иной художественной и исторической системы, порой оказываясь абсолютно не похожим на своего «учителя». Тем важнее проявление непосредственной общности двух великих музыкантов – Моцарта и Родриго. Более того, в ряде случаев Родриго откровенно работает в характере моцартовской модели: инструментальной (сонате «Giokosa», «Invocation у Dansa»), концертно-симфонической (в «Аранхуэсе», «Фантазии для благородного рыцаря»). Однако связь классика XX века с традицией его великого предшественника лежит в самой природе моцартовского гения, в характере его видения, ощущения мира. Моцарту было близко гердеровское понимание творца. Истинное творчество – по И. Г. Гердеру – не должно следовать заранее

данным образцам, не может считаться с существующими предписаниями, правилами риторики и поэтики. Сформулировав понятие «гения», великий немецкий философ в первую очередь относил к его качествам оригинальность, отрицание порядка и условностей, независимость от любого рода регламентаций. Искусство Моцарта (в особенности его оперный театр) ярко корреспондировало с этим комплексом тем и идей. Конечно, в реальной жизни Моцарту, как и Родриго, приходилось не раз отстаивать свои права, но эта борьба, доставлявшая обоим композиторам немало ударов и огорчений, все же, по-видимому, не составляла столь важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой его творчества, и даже в тех случаях, когда это было бы более чем естественно. И для того, и для другого композитора художественное творчество было истинной, исконнейшей формой их существования, а искусство в куда большей мере становилось содержанием их жизни, чем наоборот. Их искусство мало нуждалось в каких-либо внешних импульсах, и в известном смысле было самодостаточным. Оба художника вольно и независимо создавали свой мир, свободный от законов и ограничений, кроме тех, которые они сами для себя устанавливали. Искусство композитора демонстрировало полное невмешательство в конкретно-социальную (и уж тем более в политическую) проблематику, обращая слушателей к вечным коллизиям и истинам. Родриго, как и Моцарт – вне политики, они свободны от нее. Как говорил известный испанский гитарист Пеппе Ромеро в документальном фильме, посвященном 90-летию композитора, Испания Родриго – это не Испания Франко или монархии, но это Испания Сервантеса, Гойи, Лорки, и, несомненно, Мануэля де Фальи.

И действительно, одно из первых произведений Родриго, представленных после его возвращения на родину в 1938 г. – концерт для гитары с оркестром «Аранхуэс», премьера которого состоялась 9 ноября 1940 года в Барселоне, подтверждал состоятельность такого рода надежд. Произведение, создававшееся в течении нескольких лет, воспевающее силу человеческой личности, протестовавшее против жестокой силы рока не только не было отвергнуто, но и получило всеобщее, в том числе и официальное признание. Видимо, моцартовская универсальная гармоничность оказалась спасительной для концерта и его автора. И симптоматично, что после успеха концерта «Аранхуэс» Родриго спустя много лет вернулся к моцартовской игровой модели в своей первой сонате «Giokosa», написанной для гитары-соло. Таким образом, как и у Моцарта, у Родриго конкретная эпоха, время отзываются в его сочинениях, но их идеи – вечные и вневременные. Сколь бы оно ни было трагедийным, сколь бы не отражало натиск злых сил, оно в конечном счете утверждало красоту и гармонию.

Концепция «Дон Жуана» – концепция человека свободного, человека дерзнувшего, человека играющего для Моцарта, как и для Родриго – глубоко автобиографична. Философская идея противостояния закону судьбы, являющейся для обоих композиторов личностными и глубоко трагедийными реалиями, рождает в их творчестве метод противостояния, метод мутаций, как способа самореализации богатой, эстетически развитой натуры, присущей композиторам.

Новаторски-смелое, нарушающее любые стилевые каноны, искусство Хоакина Родриго заражало своей самобытностью и свободой, но эта свобода по-моцартовски сочеталась с организующе-рационалистическим началом, с той высшей стройностью, о которой говорить в связи с автором «Волшебной флейты». Более того, сама эта свобода обретала особую глубину, смысл и диалектичность.

Подобно Моцарту, Родриго создавал в творчестве свой особый художественный мир, куда более совершенный, нежели мир реальный. Оба художника, одолевая драматические коллизии жизни, стремились к победе истинного мира, каким было для них искусство. Следует отметить, что Моцарт не писал для гитары, но в творчестве Хоакина Родриго «моцартианство» выходит за пределы конкретного инструмента. Более того, Родриго – первый композитор в истории гитарного искусства, который привнес в современный гитарный репертуар элементы «большого» стиля и вывел гитарный репертуар на качественно новый профессиональный уровень.

Не вдаваясь в подробности творений Хоакина Родриго, отметим их многообразие, подвижность музыкальных концепций недавно представленных на сцене во всей полноте. Апогеем творческих поисков композитора в области гитарного искусства ныне воспринимается «Invocation y dansa» как по смелости, так и по воплощению ирреальных сил, господствующих над человеком. Столь противоречивая тематика по-новому открыла творческую индивидуальность Родриго. Обрушившиеся на слушателя Родриговские демоны с таким же неистовством смели приглаженный облик одного из крупнейших реформаторов гитарного искусства XX века, как некогда «Реквием» поколебал широко распространенный миф о солнечном гении Моцарта.

Однако наиболее ярким и наглядным примером воплощения моцартианства в гитарном творчестве Хоакина Родриго стала первая соната – соната «Giososa», написанная в 1958 году. Как и многие произведения Родриго, сонату сопровождает посвящение Ренате Тарраго, редактору концерта «Аранхуес». Как и в концерте для гитары с оркестром, в сольной сонате композитор бережно отнесся к моцартовской традиции. Это – следование моцартовской тональной семантике. A-dur – тональность арии с шампанским (Дон Жуан) – символа веселья, упоения жизнью, внутренней личностной свободы. Эти

образные характеристики присущи и сонате «Giososa». Однако с моцартовской традицией соотносится не только тональность. Воспроизводится основа самого типа моцартовской *dramma giocosa*, ассоциации возникают уже на уровне названия. Удивительно точно переданы легкость и стройность, так характерные для Моцарта. Интерес обоих композиторов к театральным традициям XVII века (а это период становления «мирового театра») преломился через общность типа героя – *homo ludens*. И в XVIII, и в XX веке существовала тенденция рассматривать культуру сквозь призму игры. Родриго использует метод игры осознанно и аналитически. *Dramma giocosa* Моцарта преломилась в творчестве Родриго в виде перехода оперного образа, воплощающего тип *homo ludens*, в сонату. Претворение бурного веселья отнюдь не свойственно гитарному творчеству Родриго, воплощение светлых сторон, аполлонического в искусстве реализуется через обращение к испанским народным танцам, которые и стали жанровой основой сонаты. Игра для Родриго становится альтернативой реальности и обыденности, средство воплощения творческой свободы и «реализации временного совершенства» (И. Хейзинга). Кроме того, тема игры связана по своей природе с праздником, что характеризует и оперный финал, и сонату *Giososa*. Выключение из обыденности, временных и пространственных границ, совместное существование строгой определенности и подлинной свободы – таковы особенности, характерные для игры как праздника. В танце оба эти понятия образуют наиболее полное внутренне единство, согласно учению об игровых формах искусства И. Хейзинга. Следовательно, выбор Родриго танцев фанданго для I-ой и канариоса для III-ей частей логичен и обоснован. Возрождая старинные жанры, Родриго выходит за пределы испанской традиции, связанной с гитарой. Композиторский идеал *homo ludens*, исповедуемый им в сонате, преломляется сквозь призму испанской национальной культуры, одновременно сочетаясь с классической стилизацией, как одним из существенных признаков «игровой» эстетики Родриго¹.

Именно на уровне стилевой ориентации на классические образцы прочитывается родриговская соната. Хотя для творческого стиля Родриго более характерны мрачные, драматичные картины, композитор удивительно точно и легко передал моцартовскую легкость и красоту. Воплощение игровой модели невозможно без талантливой стилизации. Обращение к ренессансным сюжетам

¹ Однако в дальнейшем игра в его творчестве приобретает и темные, мрачные, даже депрессионные очертания, проявившиеся в «*Invocation y dansa*», воплощающие второй образный полюс моцартовской *dramma giocosa*, связанной с Командором, смертью, возмездием и роком. Подобно Моцарту, Родриго свойственно ощущение внутренней свободы – человеческой, творческой в их нерасторжимом единстве. Оба композитора воплощали игровой идеал не в словесных декларациях, а в музыкальном искусстве. Так, по мнению А. Цукера, для Моцарта опера «Дон Жуан» стала апофеозом свободы как с точки зрения творческих исканий композитора, так и с точки зрения своеобразия характера героя.

оказало решающее воздействие на создание вершинных творений в музыкальном театре Моцарта и в сольно-инструментальных произведениях Родриго. Воплощение импульсивных радостных сторон жизни представлено сценами крестьянской свадьбы в «Дон Жуане» и яркими народными танцами, пронизанными зажигательными ритмами – фанданго и канариос в крайних разделах сонаты. «Тема шампанского» открывает первую часть сонаты – *Allegro moderato*. Нисходящие гаммообразные пассажи вводят в атмосферу игры. Композитор и здесь сохранил моцартовскую тональную семантику (A-dur – тональность «арии с шампанским»). В первой гитарной сонате Хоакина Родриго, отнесенной к сонате-скерцо, танцевальная жанровая основа является одним из средств воплощения типа героя как *homo ludens*.

Игровая эстетика, преломленная в сонате, обусловила ряд особенностей организации музыкальной формы и драматургии. Этимология слова «*giocosa*» (шутка, игра) не могла не сказаться на структурной организации формы. Так, начиная с I-ой части, преломляется концепция героя *homo ludens*. Начиная с экспозиции главной партии, ощущается безудержное движение, динамизм. По своей структуре главная партия полиэлементна, словно бы показывает многогранность и неоднозначность героя. Рядом с темой, ассоциирующейся с бурным весельем, показан и лирический элемент, связанный с романтическими ожиданиями героя, кульминацией которых становятся элементы фанданго, которое через стремительный триольный пассаж вливается в связующую партию. Тема побочной партии словно бы связана с образом Церлины. Согласно классической традиции, она написана в тональности доминанты по отношению к A-dur. Следует отметить контраст двух элементов, на которых тема построена (это терцовые ходы и диссонирующие гармонии на фоне триольного движения в басу). Смелый гармонический язык свойственен многим гитарным произведениям Хоакина Родриго, отличает его представление о гитаре, являясь ярчайшим признаком его композиторского стиля. Разработка, главным образом, построена на элементах главной партии, где игровой элемент усилен, вытесняя элементы лирики. (Показательно, что побочная партия в разработке отсутствует). В репризе композитор, следуя традиции, проводит все темы в основной тональности. Своеобразный итог подводит небольшая кода, построенная на первом элементе главной партии и втором элементе побочной, обобщая основные идеи всей части.

Вторая часть – *Andante moderato* – вводит в контрастную сферу образов и связана с образами Донны Анны и Командора. Игра перестает быть веселой и беззаботной, предстает с драматической, роковой и даже с трагической стороны. Невозможно однозначно определить жанр второй части: в ней наблюдается синтез жанров сарабанды и романса. Вторая часть является лирико-драматическим центром цикла (лирическая сторона лаконично представлена в

первой части, а в третьей отсутствует). Черты сарабанды придают произведению индивидуальность, национальный испанский колорит. Помимо трехдольного метра, медленного темпа, характера шествия, традиционных для сарабанды, Родриго остигнутым пунктирным ритмом, звучащим как биение сердца, аскетичной с точки зрения композиторских приемов темы, достигает воплощения мрачного, рокового, а порой и трагического образа, которое не дает спутать это произведение с многими другими. Использование приемов подголосочной полифонии, нескольких фактурных пластов – еще один реверанс в сторону моцартовской оперной традиции.

Финал возвращает картину праздника, фиесты. Бурная, кипящая энергией главная партия передает характер канариоса – танца, который стал жанровой основой третьей части. Выбор канариоса не случаен. Родина этого танца – Канарские острова, и в Испанию он попал в XV-XVI веках. По характеру это свободный, раскованный, зажигательный танец. Обращение к этому жанру стало весьма уместно при раскрытии образа *homo ludens*. Происходит возврат к игровой стихии, возвращается основная тональность A-dur. С точки зрения конструкции музыкальной формы, следует отметить, что экспозицию в рондосонате композитор повторяет дважды, как бы пародируя ее. Тема главной партии интонационно зеркальна теме первой части. Хотя ярко выраженного контраста между главной и побочной партией нет, гармонический язык связующей и побочной партии более насыщен хроматизмами и диссонирующими гармониями, чем тема главной партии. Разработка, как и в первой части, построена на материале главной партии, однако особого внимания заслуживает эпизод – единственный драматический элемент на фоне всеобщего веселья и ликования. Однако дальнейшее проведение побочной партии в A-dur не дает драме дальнейшего развития. Завершает сонату небольшая лаконичная кода. Поддержка игрового начала обусловила ряд конструктивных особенностей в организации музыкальной формы и драматургии как всей сонаты в целом, так и третьей части в отдельности (ABC ABC A₁DC₁coda). Таким образом, третья часть выглядит усиленным отражением первой, что раскрывает миросозерцательная, ироническая концепция *drama-giocosca*.

В этот же период Родриго задумывает и пишет черновой вариант «*Invocation y dansa*» – произведения противоположного по духу сонате «*Giocosca*». Однако эти сочинения роднит общий тип героя, получившего различные воплощения. В историю же гитарного репертуара они вошли как произведения высшего исполнительского мастерства, намного опередившие технические возможности гитаристов. Показательно, что первая запись сонаты «*Giocosca*» была сделана в 1973 году (спустя 15 лет после ее написания) и даже на сегодняшний день существует лишь несколько успешных записей этого

произведения. Лучшим же из них следует считать исполнительскую трактовку испанского гитариста Пепе Ромеро.

Обращение к классике привнесло в гитарное искусство Хоакина Родриго не только «аромат былого» но и глубину, семантическую емкость, умножая в лучших шедеврах ее историческое значение. Таким образом, весь комплекс качеств, составлявших суть моцартовского искусства, стал для гения XX века мощной художественной традицией. По сути, налицо бесценный опыт преемственности в преодолении трагедии, в решении темы противоборства Человек-Рок в пользу человека. Искусство двух великих музыкантов стало олицетворением духа свободы, красоты и гармонии.

Список литературы

1. *Моцарт – XX век: Межвузовский сборник статей / отв. редактор А. Цукер. – Ростов на Дону : РГК, 1993. – 152 с.*
2. *Хейзинга И. Homo ludens: [Статьи по истории культуры] / Й. Хейзинга; [пер. с нидерландского и сост. Д.В. Сокальский]. – М. : Айрис-пресс, 2003. – 496 с.*
3. *Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд / Г. Чичерин; – 4-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 256 с.*
4. *Graham Wade. Distant sarabandes. The solo guitar music of Joaquin Rodrigo; - second edition, - GRM Publication, 2001. – 76 p.*

УДК 787.61:78.071.1 „19”

Антонина ЛЕЙБИНА

ГИТАРА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ВИЛЛА-ЛОБОСА

У статті аналізуються стилістичні особливості гітарної музики Е. Вілла-Лобоса.

В статті аналізуються стилістическіе особенності гітарної музики Е. Вілла-Лобоса.

Stylistic specifics of guitar music by E. Villa-Lobos are analyzed in this article.

Среди многообразия явлений и процессов, которые характеризуют развитие гитарного искусства XX века, особое место занимает творчество Э. Вилла-Лобоса – выдающегося бразильского композитора, дирижера, собирателя и исследователя музыкального фольклора. Для гитары композитор создал немного сочинений по сравнению с общим объемом наследия (свыше тысячи произведений). Циклы 12 этюдов (1929), 5 прелюдий (1940), концерт для гитары с оркестром (1951), «Бразильская сюита» (1955) вошли в золотой фонд музыкальной классики XX века, стали «визитной карточкой» композитора. В цикле «Бразильские бахианы» Вилла-Лобос имитирует звучание гитары: pizzicato виолончелей в «Бахиане» №5, «Прелюдии» Бахиан №№3, 7.

Э. Вилла-Лобос хорошо владел гитарой. В музее композитора в Рио де Жанейро сохранилась запись, где он исполняет Choros № 1. Будучи блестящим знатоком национального фольклора, Вилла-Лобос не мог не обратить внимание на инструмент, являющийся неотъемлемой частью народной музыкальной

культуры не только Бразилии, но и всех стран Латинской Америки. Гитара входит в составы традиционных народных инструментальных ансамблей – бразильского шоро, мексиканского марьячи, колумбийского эстудиантине. Гитара широко используется для сопровождения песенной и танцевальной музыки разных жанров: бразильской самбы, аргентинского танго, кубинской румбы, венесуэльского танца хоропо.

Большинство исследователей творчества Вилла-Лобоса приблизительно одинаково характеризуют эволюцию художественного стиля композитора. «Вилла-Лобос начал как постромантик, затем пришел к импрессионизму и фольклору, позже обращался к классицизму в стиле Баха и сегодня синтезирует эти стили» – пишет К. Смит в книге «Compositores de America» в 1959 году [3, с. 330].

Характер влияния на творческий почерк Э. Вилла-Лобоса течений музыкального искусства XX столетия – постромантизма, импрессионизма, неоклассицизма – позволяет создавать исполнительские интерпретации его музыки с разных стилистических позиций. Поэтому важной задачей для исполнителей становится поиск стилистического баланса в каждом сочинении композитора, что определяет выбор соответствующих исполнительских средств.

Объектом изучения данной работы являются стилистические особенности гитарной музыки Э. Вилла-Лобоса. **Предметом** – цикл «Двенадцать этюдов», посвященный А. Сеговии, как пример, ярко характеризующий стиль композитора.

В известных материалах цикла радиопередач Н. А. Кошкина «Мой остров – гитара» (радио «Орфей») анализируются отличия между редакцией цикла «Двенадцать этюдов» издательства Макса Эшега (1953 г.) и авторской рукописью, обнаруженной в середине 90-х годов XX века. П. Михайленко [2] составил методические указания к исполнению этюдов (в редакции 1953 года, которая была опубликована московским издательством «Музыка» в 1984 году). Изучение проблем интерпретации гитарной музыки Э. Вилла-Лобоса является **актуальным** в связи с малой разработкой данной темы в отечественном музыкознании.

Целью данной работы является анализ особенностей музыкального языка гитарной музыки Э. Вилла-Лобоса, влияющих на стиль исполнительской интерпретации сочинений композитора.

Для развития жанра гитарного этюда значение этюдов Э. Вилла-Лобоса сопоставимо с появлением двенадцати этюдов Ф. Шопена в истории фортепианной литературы. В книге «А. Сеговия и гитарное искусство XX века» М. Вайсборд пишет: «Сопоставляя этюды Вилла-Лобоса с этюдами Ф. Сора и Ф. Тарреги, ясно представляешь рост возможностей гитары. Если в этюдах Сора нас восхищают изящество и красота мелодий, совершенство форм, то

этюды Вилла-Лобоса – это мощная стихия, масштабность звучаний, казалось бы, трудно совместимые с формой миниатюры и возможностями инструмента» [1, с. 83].

Цикл «Двенадцать этюдов» был создан в 1929 году (в 1928 – по данным Н. А. Кошкина). В нем отразились характерные для того времени тенденции в творчестве композитора. Как известно, в этот период Э. Вилла-Лобос жил в Париже. Знакомство с лучшими достижениями современной французской музыкальной культуры обогатило язык художника импрессионистическими красками. Вместе с тем не угасает интерес к национальному фольклору. Э. Вилла-Лобос считал, что «фольклорная музыка ... представляет собой как бы продолжение души народа, ее свободное выражение в звуках» [4, с. 118], что «настоящий композитор способен силой своего воображения творить музыку, которая будет более национальной, чем сам фольклор» [4, с. 273].

Анализ цикла «Двенадцать этюдов» выявляет присутствие импрессионистических и фольклорных черт. Влияние импрессионистического стиля прослеживается на следующих уровнях.

1. *Уровень образного содержания.* Характеризуя творчество Э. Вилла-Лобоса, музыковед В. Федотова в статье «Композиторы Латинской Америки» пишет: «Вилла-Лобос – художник, тяготеющий к лирическим образам-состояниям, к жанровости и картинности» [3, с. 332]. Цикл «Двенадцать этюдов» отразил эту тенденцию. Этюды представляют собой цикл миниатюр, наполненных тонкой поэзией и ярким мелодизмом. Каждая из них – своеобразная зарисовка, передающая определенное образное состояние.

2. *Трактовка музыкальных форм.* Э. Вилла-Лобос, как и многие европейские композиторы XX века, в формообразовании придерживался принципа, который сформулировал К. Дебюсси: «Музыка по своей сущности не может быть втиснута в строгую и традиционную форму. Музыка – это игра красок и биение ритмов» [3, с. 322]. Бразильский композитор Ф. Миньоне писал: «Форму у Вилла-Лобоса возможно представлять, изучать, рассматривать только с его собственной точки зрения» [3, с. 332]. Вилла-Лобос свободно трактует традиционную форму: так, например, в этюде № 8 простая трехчастная форма (64 такта) предваряется масштабным вступлением (29 тактов), основанном на теме основного раздела.

3. *Трактовка гармонии.* В музыкальной ткани этюдов важным средством выразительности является колористичность гармонии. Так, например, в этюде №1 цепочка уменьшенных септаккордов фигурирует на фоне остинатного баса. Велико значение тембровых красок. Композитор оригинально использует возможности инструмента, сочетая выразительность звучания аккордовых вертикалей в высоких позициях гитары с тембровым колоритом открытых струн.

4. *Уровень музыкальной фактуры.* Вилла-Лобос преодолевает штампы в трактовке гитарной фактуры. Он существенно расширяет звуковую перспективу инструмента. Композитор использует при этом приемы, характерные для импрессионистической фактуры, в том числе – прием ленточного голосоведения.

Использование импрессионистических красок не нарушает самобытности стиля композитора. «Творческая личность Вилла-Лобоса наделена огромным, часто бурно прорывающимся темпераментом, свойственным национальному типу бразильца и вообще латиноамериканца. Он индивидуально воспринял черты импрессионизма, и это в большей степени коснулось выразительных средств, принципов формообразования, чем общей эстетической направленности» – отмечает В. Федотова [3, с. 331]. Творческая индивидуальность композитора раскрывается не только в яркой эмоциональности музыкальных образов этюдов, но и в использовании элементов, характерных для языка бразильской народной музыки.

Отражение фольклорного начала в цикле «Двенадцать этюдов» проявляется в строении и ладовой основе мелодики. Так, например, тема основного раздела десятого этюда (в редакции 1953 года) состоит из кратких попевок, характерных для народной музыки, ладовая основа сопровождающей ее фигурации – пентатоника.

Связь с фольклорными истоками ярко раскрывается в системе организации метроритма. Ритм является важнейшим средством выразительности для композитора. Вилла-Лобос широко использует характерные для бразильской народной музыки приемы ритмического остинато и полиритмии. Ритмический рисунок каждого слоя музыкальной фактуры обладает семантической нагрузкой. Сопоставление свободно-переменной и равномерной метрики становится важным средством выразительности: в эпизодах, где музыка обладает взволнованным, тревожным характером, Вилла-Лобос гибко применяет свободно-переменный метр. Так, например, в этюде №11 свободная метрика использована в разделах «Animato», в этюде №12 свободный метр охватывает все разделы формы. Исключением в этом ряду является светлая музыка пятого этюда, где переменный размер имеет несколько иную семантику. Композитор использует переменный метр для преодоления монотонности движения фигурации среднего голоса фактуры.

Формируя цикл как единое целое, композитор использует как приемы контраста, так и элементы сквозного развития. Лирический тон высказывания объединяет контрастирующие друг с другом миниатюры.

В построении тонального плана цикла Вилла-Лобос учел возможности инструмента, в том числе и особенности строя гитары. Стремясь сохранить квинтовое соотношение тональностей, композитор использует и другие виды

тональных связей: пятый и шестой этюды – терцовое соотношение, шестой и седьмой – одноименные тональности, седьмой и восьмой – параллельные тональности.

По смысловому содержанию этюды цикла можно разделить на четыре группы.

Первая группа объединила в себе этюды с наиболее традиционной трактовкой жанра (этюды №№1-3). В основе каждого из них лежит определенный вид фигурации. Каждый такт композитор повторяет дважды, как бы закрепляя приобретенные практические навыки при овладении поставленной технической задачей. Наиболее часто исполняемый *первый этюд* вошел в концертный репертуар практически всех гитаристов мира. Яркие гармонические краски волнообразных фигураций ломанных арпеджио вызывают ассоциации (по мнению М. Вайсброта) с просторами океана, освещенного тропическим солнцем. *Второй этюд* по своей стилистике напоминает этюды композиторов-романтиков. *Третий этюд* – своеобразная кульминация в первой группе. Обладая более активным развитием музыкального образа, насыщенный хроматическими интонациями, он более требовательный и настойчивый по своему характеру. Композитор противопоставляет два фактурных плана – устойчивые аккордовые вертикали и мелодическую фигурацию шестнадцатыми, охватывающую в своем движении все регистры гитары.

Вторую группу составляют этюды в сдержанных темпах (№№ 4-6): это медленный раздел цикла. Миниатюры контрастируют друг с другом по образному содержанию, каждая из них является зарисовкой определенного эмоционального состояния (проявление тенденции к картинности в творчестве композитора). Так, мягкие краски альтерированной гармонии, плавное движение ритмической фигурации *четвертого этюда* передают ощущение восхищения красотой природы. Влияние импрессионистического стиля прослеживается в колористичности гармонии, в использовании приема *rubato* при относительно статичном развитии образа в целом. Кульминацией этюда становится раздел *Grandioso*, где состояние восторженности достигает апофеоза. Музыкальная ткань *пятого этюда* (C-dur) полифонична по своей структуре. Оstinатной фигуре среднего голоса, основанной на «покачивающихся» терцовых интонациях, противопоставляются две мелодические линии, вступающие друг с другом в диалог. Звучание крайних регистров инструмента создает фактурное пространство, характерное для фортепианной музыки импрессионистического стиля. *Шестой этюд* (e-moll) более динамичный, чем два предыдущих. Гармоническая насыщенность каждого такта, плотное звучание аккордовых вертикалей утяжеляют размер ²/₄. Второй раздел этюда представляет собой фактурную вариацию первого раздела, где появление ритмического рисунка шестнадцатыми оживляет общее движение, замедляющееся и останавливающееся в коде.

Третья группа цикла – это лирико-драматическая кульминация, раскрывающая личное начало образной сферы цикла. Тема основного раздела *этюда №7 (Con anime, E-dur)* основана на развитии двух контрастных элементов – активного нисходящего гаммообразного пассажа и восходящих вопросительных интонаций. В среднем разделе формы (Moine) развивается новая тема в высоком регистре гитары на фоне гармонической фигурации шестнадцатыми. Кульминацией этюда становится раздел *Piu mosso*, где волнующие героя вопросы передаются в вихреобразном движении трелей, обрывающимся в коде с возвращением первого элемента темы основного раздела, исполняемого *staccato*. *Этюд № 8 (cis-moll)* – один из самых поэтичных в цикле. Его открывает вступление, вызывающее ассоциации с таинственными шорохами ночи. Интересно, что композитор использует в нем тему основного раздела, звучащую в низком регистре гитары на фоне «ползущих» альтерированных гармоний. В основном разделе простой трехчастной формы тема, помещенная в высокий регистр, обретает иной характер. Фактуру этюда можно трактовать как ансамбль голоса в сопровождении гитары. Изломанный ритмический рисунок аккомпанемента переходит в отыгрыш-ритурнель, характерный для вокальных жанров. Средний раздел развивает основную тему. В его кульминации композитор несколько раз обыгрывает ключевую гармоническую краску, что характерно для импрессионистического стиля. Прозрачная фактура *девятого этюда*, его плавно нисходящая тема, основанная на однотактной секвенции контрастирует с этюдом №8, о характере которого напоминает импровизационный пассаж, появляющийся, когда основная тема «спускается» в средний регистр диапазона гитары. Второй раздел представляет собой фактурную вариацию первого (такое же строение формы, как и в этюде №6). Появление гармонической фигурации тридцатьвторыми придает музыке взволнованный, трепетный характер. Если первый раздел этюда воспринимается как утонченная пейзажная зарисовка, то второй отражает окружающий мир сквозь призму личных переживаний героя.

Четвертая группа цикла – этюды №№ 10-12. В финальном разделе цикла преобладают быстрые темпы. В этих миниатюрах особенно ярко прослеживается связь с фольклорными истоками. Композитор широко использует прием ритмического остинато, характерного для многих жанров бразильской народной музыки. В каждом из этюдов по-разному выражается фольклорное начало. *Десятый этюд* имеет существенные отличия в редакции М. Эшега (1953 г.) и в рукописи композитора. В редакции 1953 года этюд представляет собой яркую пейзажную зарисовку, обрамленную вступлением (20 тактов) и кодой (8 тактов), построенными на одном тематическом материале. Вступление и кода этюда передают ощущение напряженного ожидания. Это достигается благодаря энергичному *markato* темы в низком регистре гитары, пустоватому

звучанию основного трезвучия с пропущенной терцией, диссонирующим аккордовым вертикалям, а также — за счет использования свободно-переменной метрики, создающей особую выразительность ритмических акцентов. Звуковой пейзаж основного раздела (45 тактов) написан тонкими фактурными красками. Созерцательную тему, состоящую из небольших попевок, сопровождает «кружево» мелодической фигурации, исполняемой приемом легато левой руки. Как строение самой темы, так и пентатонная ладовая основа ее сопровождения указывают на связь с народной музыкой. В рукописи этюд более масштабен благодаря отсутствующему в издании 1953 года эпизоду, близкому к образной сфере тем среднего раздела этюда №7 и основного раздела этюда № 8. Музыкальный материал, общий для двух редакций, получает иную функцию, так как в рукописи этюд № 10 имеет структуру рондо:

A	B	A ₁	C	A ₂
20 (к-во тактов)	19	14	45	8

В сравнении с рукописью, в издании М. Эшега 1953 года сокращен материал разделов B и A₁.

Красочная палитра звучаний *одинадцатого этюда* построена на контрастах различных уровней. Этюд имеет черты концентрической формы:

A	B	C	B ₁	A ₁
14 (к-во тактов)	33	19	18	15

Тема первого раздела этюда состоит из двух контрастных элементов. Меланхоличности первого элемента темы в «виолончельном» регистре гитары (Lento) противопоставляются диссонансные гармонии и повторяющиеся уменьшенные квинты в басах второго элемента (Piu mosso). Раздел B (Animato) контрастирует с предыдущим своим стремительным, порывистым характером: изложенную параллельными терциями тему сопровождает упругое ритмическое остинато открытых струн гитары. Интересно, что в рукописи композитора этот раздел на 6 тактов больше, чем в издании 1953 года. Ему противопоставляется эпизод C (Rocco meno mosso), где на фоне двойного остинато получает развитие первый элемент темы раздела A, вызывающий здесь ассоциации с архаическим ритуальным действием.

Двенадцатый этюд является кульминацией всего цикла. Его музыка вызывает в воображении слушателя картину разбушевавшейся стихии. Стремительную тему, уплотненную ленточным голосоведением, несколько сдерживает остинатный тонический бас. Сопоставляя движение восьмыми и шестнадцатыми, организованными акцентами свободной метрики композитор подчеркивает порывистый характер музыки.

Ритмическое остинато является основой звучания всего среднего раздела простой трехчастной формы (Piu mosso). Звучание кратких попевок темы

вызывает ассоциации с архаической музыкой, сопровождавшей магические ритуалы индейцев. Результатом развития темы становится появление интонации тритона (ми-си бемоль). В цикле эта интонация впервые появляется во втором элементе темы первого раздела этюда №11. Здесь же она получает развитие: звучание тритона закрепляется в ритмическом оstinato предыкта к репризе. Вершиной кульминации этюда становится кода «un peu plus anime», где тема-«лента» перерастает в мощное звучание заключительных аккордов, исполняемых приемом tremolo rasgado.

Цикл «Двенадцать этюдов» Э. Вилла-Лобоса – одна из вершин жанра гитарного этюда. Этот опус стал источником вдохновения для других композиторов XX века (например – «Двадцать этюдов» для гитары Л. Брауэра). Обладая высокими художественными достоинствами, цикл представляет собой своеобразную школу игры на гитаре. Э. Вилла-Лобос продемонстрировал прекрасное знание возможностей инструмента. «Двенадцать этюдов» охватывают все основные виды гитарной техники: аккорды, арпеджио, гаммообразное движение, фигурации различных типов для правой руки, легато левой руки и т. д.

Необходимым условием для исполнения гитарных сочинений Вилла-Лобоса является создание звуковой перспективы всех планов музыкальной фактуры. Поэтому владение артикуляцией, тембровой и динамической палитрами инструмента имеют первостепенное значение для воплощения ярких красок их музыкальных образов.

Анализ особенностей цикла «Двенадцать этюдов» позволяет сделать вывод, что в гитарной музыке Э. Вилла-Лобоса сконцентрированы характерные черты художественного стиля композитора. Данное исследование поможет исполнителям найти необходимый стилистический баланс в интерпретации музыки гениального бразильского композитора.

Список литературы

1. Вайсборд М. *Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: [очерк жизни и творчества]* / М. Вайсборд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с. : ил.
2. Михайленко Н. П. *Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре: [пособие для высших и средних музыкальных учебных заведений]* / Н. П. Михайленко. – Киев : Книга, 2003. – 248 с.
3. *Музыка XX века: [очерки в двух частях / ред. Арановский М. Г., Житомирский Д. В.]* – М. : Музыка, 1987. – Ч. 2 – Кн. 5 А. – 343 с.
4. *Музыка стран Латинской Америки: [сб. статей / сост., общая ред. и примечания Пичугина П. А.]*. – М. : Музыка, 1983. – 301 с.
5. *Музыкальная культура стран Латинской Америки: [сб. статей / сост., общая ред. и примечания Пичугина П. А.]*. – М. : Музыка, 1974. – 336 с.
6. Приходько В. *Музыкальная фактура и исполнитель* / В. И. Приходько. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с., нот.
7. Рехин И. *Композиторы и гитаристы Латинской Америки* / И. Рехин // *Гитарист*. – 2002. – №1. – С. 28-34

АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА №3 «ЭЛЕГИЧЕСКИЙ» ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ ЛЕО БРАУЭРА)

Акцентується фактор засвоєння законів форми Концерту Л. Брауера та їх відтворення в процесі виконання як логіки часового розгортання образного змісту музики.

Акцентируется фактор усвоения законов формы Концерта Л. Брауэра и их воссоздания в процессе исполнения как логики временного развертывания образного смысла музыки.

The author emphasizes the factor of mastering the laws of L. Brower's Concerto form and their renewal while performing as a logic of temporary development of figurative music sense.

Концерт для гитары с оркестром Лео Брауэра представляет собой 3-частный цикл: I часть *tranquille* написана в свободно трактованной сонатной форме; II часть – интерлюдия; финал назван автором «токката». Жанровые подзаголовки несколько «смещают» общий драматургический профиль произведения от строго классической к свободной (романтической) трактовке. При этом основные амплуа частей цикла сохраняются и легко узнаются. При слушательском осмыслении Концерта Лео Брауэра, ставшего для гитаристов классикой XX века, важно учитывать такие моменты:

- оценка авторского отношения к традициям западно-европейской музыки прошлых веков;
- узнавание определенной жанрово-стилевой модели концерта;
- наконец, определение собственного стиля и оригинальной стилистики данного сочинения, в зеркале которого отражаются как стереотипы, так и новации жанра.

Согласно принятой в музыковедении методологии анализа концепции человека, охарактеризуем семантические функции каждой из частей цикла с точки зрения субъекта музыки:

- I часть цикла раскрывает образ *Homo agens* или Человека действующего (в традициях классической симфонии);
- II часть – *Homo meditation* – сфера философских раздумий, преимущественно интроспективная лирика;
- В III части (финал) происходит выход субъекта – *Homo ludus* – в объективную реальность, обретение им жизнеутверждающей силы и радости бытия, гармонии души.

Концерт №3 Л. Брауэра относится к симфоническому типу, о чем свидетельствуют следующие признаки:

- паритетный характер изложения партий соло и тутти, роль параллельных, совместных планов сольного и оркестрового звучания;

– отсутствие четких структурных граней формы и соответственно разделов формы; совмещение принципа концертирования как *соревнования* с другими принципами развития, в первую очередь *симфонизмом*;

– смена ритма формы высшего порядка: с парного чередования соли и tutti на сквозное развитие;

– опора на сонатную форму, которая обретает ярко выраженный драматический характер благодаря семантическим оппозициям во вступлении и принципе лейтмотивного развития тематизма;

– лейтмотивный принцип объясняет стилевые ориентиры композитора (поздний романтизм);

– тип содержания, далекий от песенно-танцевальной сферы, близок к конфликтной драматургии, а драматический накал и поэзный принцип построения цикла создают предпосылки для сравнения масштаба этой музыки с симфоническими концертами Д. Шостаковича и А. Шнитке, в которых обнаруживаются аналогичные принципы построения жанра концерта.

Перейдем к анализу принципов формообразования и музыкальной драматургии через раскрытие их внутреннего единства и органичной связи.

Для исполнителя этого сочинения весьма важным является фактор **усвоения** законов формы (и их **воссоздания** в процессе исполнения) как *логики временного развертывания образного смысла музыки*. Так, во вступлении ясно выражена основная идея – конфликт (точнее, его ядро) между темой гитары соло – миром красоты личности человека, душевной чистотой и внутренним покоем, – с одной стороны; и объективно существующим враждебным миром (социум), который внушает человеку неуверенность и тревогу, даже угрозу. Таково ядро коллизии – столкновение соли и tutti, развитие которой составит «стержень» концепции 1 части цикла.

Несмотря на то, что обе темы изложены по типу вопросо-ответной структуры (что, безусловно, имеет огромное значение для рождения будущего конфликта), они являют собой художественное единство. Композитор добивается особой выразительности в показе полярности двух образных планов: тембр классической гитары – манифестант внутреннего мира человека, личностного «Я» – и tutti оркестра, той враждебной силы, что сопровождает свободное самовыражение человека. Можно утверждать, что в данном случае, благодаря мастерству замечательного композитора, классическая гитара ни в чем не уступает скрипке или фортепиано, утвердившимся в XIX веке как концертирующие сольные инструменты. Композитор блестяще знает технические и художественные возможности этого прекрасного инструмента, определяя во многом современный уровень исполнительства на гитаре.

Концептуальность сочинения возрастает за счет актуализации симфонического потенциала жанра, паритета образной семантики и виртуозных возможностей гитары.

Краткая схема композиционных разделов формы. Обозначим образный контраст внутри темы вступления буквенно **А** и **В**. При втором проведении тема вступления варьируется за счет фактурно-ритмических изменений в партии оркестра, обретая размеренные черты хора. Прерывается тутти характерной синкопой на первой доле; данную ритмическую формулу можно считать лейтритмом всей 1 части, настолько он характеристичен: его громогласное утверждение в оркестре создает связку-переход к ГП.

ГП звучит в подвижном темпе у солирующего инструмента (см. букву В). Триольное сопровождение придает теме романтическую взволнованность и отчасти черты песенности, так как исходная интонация темы являет колышущийся «ноктюрновый» фон. Заметим, что центральным элементом, удерживающим тональность, является тон «ре» в партии контрабасов на фоне реплик маримбы (условное название тональности связано с её расширительным толкованием как 12 ступенной диатоники). Вариантное развитие во втором предложении ГП приводит к местной кульминации и смещению тональности на новую высоту «до» (см. партию контрабасов). Это – зона **ПП**, построенной на интонациях ГП. Её образ рождается в совместном звучании соло и tutti и создаёт зону неустойчивости при переходе к разработке. Ламентозные вздохи побочной темы широкого дыхания у струнных в размере 6/4 сопровождаются арпеджированными аккордами гитары, что усиливает лейтмотивную интонацию главной партии. Внезапно тема соло обрывается; в оркестре в это время звучит та же тема, но данная в обращении. Ниспадающие интонации создают «снятие» эмоций. Наступает время борьбы – разработка (буква Д).

Разработка. На фоне оркестровой педали на тоне «соль» (новый высотный «стержень» формы!) солист выдерживает токкатное движение шестнадцатыми длительностями. Откуда этот выровненный рисунок и механистичный бег? В четкости моторного движения не различим субъективный голос лирического героя; напротив, именно гитаре поручен эта «жизни мышья суеда». Усиливают драматизм тревожные интонации в партии оркестра с характерной синкопой (хотя и смягченной по сравнению с темой вступления). Достигая апогея в кульминации (раздел Е), секундовые вздохи становятся активно наступающей силой. Ритмическое увеличение восходящей секунды придаст этой теме характер вопроса, в то время как оркестровая тема строится на мелодико-полифонических переключках. Вторжение малого барабана подчеркивает высшую степень драматического накала. Фактурная плотность возрастает. Гитара вносит перелом утверждением исходной темы, изложенной по-новому с виртуозными пассажами на фоне монолитного звучания ГП у струнных.

Кульминация развития («девятый вал») совпадает с началом **репризы** (см. F), что подтверждает и возврат тона «ре» как центра тональности. Драматургическое решение связано с трагическим преображением основного образа

ГП, что характерно для лирико-драматического симфонизма (например, симфоний П. Чайковского, Г. Малера, А. Шнитке).

Реприза представляет явно выраженную трансформацию тематизма экспозиции. Обращает на себя внимание появление новой темы в оркестре (в функции связующей), которая после длительной «раскачки» малосекундовой интонации на унисоне струнных приводит к динамическому взрыву, усиленному малым барабаном и литаврами. Звучит монолитный образ, напоминающий по характеру ГП в сольной версии. Но как изменился её облик! Солист же в этот момент умолкает, словно пребывает в глубоком стрессе. Отсюда начинается точка отсчета еще одной волны разработочности внутри репризы, что подчеркивает симфоническую природу данного сочинения. Это не столько диалог, соревнование, сколько противоборство двух сил: человека и антимира.

Появление ПП в партии оркестра в хоральном облике завершает репризу. Внезапный «обрыв» достигнутой точки и сдвиг оркестровой педали с тона «ре» на тон «до» указывают на появление нового структурного раздела – коды. Неожиданный скачок и брошенный «неразрешенный» диссонанс – аналогичный прием уже встречался перед началом разработки.

Кода отличается большими масштабами (по аналогии со второй разработкой в симфониях бетховенского типа). В целом кода напоминает гигантскую каденцию солиста, звучащую в контрапункте с оркестровыми голосами. Отрывается кода проведением темы в партии солиста на фоне оркестровой педали с таинственно завораживающим звучанием восходящих глиссандо. Виртуозное обыгрывание основной темы оркестрового вступления создаёт качественно новое её восприятие (уровень художественного синтеза).

Собственно каденция (*tempo libero*) подтверждает приоритет солиста как главного «героя», по-новому высвечивая сюжет и концепцию: все-таки это концертный жанр!

Романтический ореол темы постепенно рассеивается за счет нивелировки лейтинтонаций в драматических взлетах (ломанные арпеджио сольных пассажей). Цепочка из трех нисходящих септим завершает основной раздел коды. Начинается «кода в коде» (с буквы J).

Возвращение основной темы вступления в прозрачном изложении солирующего инструмента знаменует замкнутость, исчерпанность драматургического развития. Типичный прием арочной конструкции в данном произведении имеет нестандартное преодоление; Л.Брауэр словно забывает о том, что он находится в «зоне эпилога». Сила импровизационной стихии преодолевает инерцию восприятия. Восходящий ход на кварту с последующим «вздохом» на мягкую терцию, вновь секстовый взлёт и никнущая терция вниз – эти интонации становятся элементами вариантно-комбинаторной техники развития. Синкопированный ритм подголоска связан с влияниями народного танца

фанданго. Пульсация темпо-ритма, царящая в коде, как, впрочем, и во всем произведении, генетически восходит, безусловно, к народно-танцевальной стихии фольклорных традиций Бразилии.

Хороши цепочки кварт, воспаряющих ввысь; и снова вариант основной темы вступления в ритмическом увеличении (буква К). Устой «ре» утрачен. Хоральная педаль в оркестре приводит к перелому: из остинатных ритмов неожиданно рождается маршевая тема. В туттийном звучании синтезированы оба тематических плана: «долбящие» терции и кварты из интонаций основной темы в оркестре и остинатная поступь – у гитары. Квартовый мотив неузнаваемо преобразился – в гимнический порыв. Но все заполняет токкатный «пробег» солиста в диалоге с торжествующей лейт-темой оркестра. Звучит финальное «perpetuum mobile» – глашатай жизни. Виртуозное амплуа солиста оказывается той жизнеутверждающей энергией, которая способна стать заключительной точкой, оправдывающей все предыдущие коллизии.

Внутренние сомнения и кризис духа преодолены, активность и энергия побеждают. Оптимистичность концепции произведения не оставляет сомнений.

Переходом ко второй части цикла (по принципу *attacca*) служит связка на интонациях всё той же малой секунды «фа-ми». С точки зрения содержания такой приём подчеркивает кризис сознания (героя произведения); с точки зрения оценки концертного жанра как такового выявляет кризис его исторически сложившегося структурно-семантического инварианта (сложившегося, ставшего). И, наконец, обнаруживает современные черты композиционного мышления, а именно: общую тенденцию к открытости формы, её способность к трансформации сознания, «перетеканию» в иные миры, неведомые состояния души и духа.

II часть. Жанровое имя «Интерлюдия» композитор избрал не случайно: после драматических коллизий в I части, созерцательная лирика II части воспринимается как временная передышка в бурных событиях. Л. Брауэр часто обращается к пейзажным мотивам. Для примера назовем лишь несколько программных сочинений: «Кубинский пейзаж с колокольчиками», «Кубинский пейзаж с румбой», «Кубинский пейзаж с дождем». В основной теме II-й части Концерта слышны их отголоски. Заметим также, что в данном случае это связано с влияниями национально-фольклорных образов. Сила этой музыки в том, что она отсылает наше воображение к картинам первозданности природы, незамутненности человеческого «Я» (ассоциации с полинезийским этносом). И в то же время эта музыка, безусловно, характеризует современного человека, вмещающая в себе эффекты «транса», состояния размышления, внутреннего созерцания, психологически напряженной работы мысли.

Особенно колоритны импровизационные монологи гитары, создающие подлинно романтический дух, характер страстного любовного признания с

просветлением к концу партии солиста. Отметим внеевропейские влияния, в частности, приёмов архаичного арабского пения. Дуализм объективного и субъективного планов выражен композиционным решением: форма строится на чередовании двух тем. Первая – *tutti* оркестра (11 тт.) – строится на интонациях квинты; вторая – нетактированная импровизация солиста в свободном стиле (авторское указание *rubato*). Именно здесь возникает (может быть впервые!) тот **элегический тон**, именем которого названо сочинение. Немаловажный момент жанровой идентификации! Опевание малосекундовой интонаемы завершается ходом по звукам нисходящего минорного трезвучия с остановкой на тоне, тритоновом по отношению к предыдущей ладовой опоре.

Второе тематическое построение в оркестре (см. схему, А1) выдержано в духе хорала, который своим примиряющим светлым звучанием оттеняет горделиво свободные излияния гитары. Вариант хорала, но уже в трёхдольном движении в интонационно-образном плане продолжает элегическую линию, уступая место заключительной каденции солиста – кульминационной вершине всего раздела. В ней предвкушение развязки и общее просветление: зло уступает Свету!

Относительно исполнения сольных фрагментов хочется указать на момент «разбега», желание оторваться от земли, взлететь. Это должно идти от внутренней потребности, а вовсе не от внешней бравады. В этом и заключается секрет импровизационности – самого духа музицирования, вне которого нельзя достичь истинных вершин исполнения этой музыки.

Свобода развертывания тематического материала в каденции делает форму целого открытой, что в равной мере характеризует как тип современного композиторского мышления Л. Брауэра, так и для фольклорных (испанских, бразильских) прообразов этой музыки. Противоречие двух образных элементов, выраженных в тембровой драматургии (*tutti* и соло), придают музыкальному развитию внутренний динамизм и взрывчатость. На жанровом уровне это проявляется как сопоставление двух планов: **гимничности** (сокрытой до поры до времени) и **декламационности** (внутренней речи автора, лирического монолога).

Схематически композицию II части можно выразить следующим образом.

А	В	А1	В1	А2	В2
<i>tutti</i>	соло <i>rubato</i>	хорал струнных	соло <i>rubato</i>	quasi хорал	соло <i>cadenza</i>
11 тактов	свободный такт	2 такта	свободный такт	4 такта	

Таким образом, заложенный в основе музыкальной драматургии медленной лирической части цикла **принцип парного чередования** удачно

синтезирует как фольклорные, так и современные приметы музыкального миросозерцания в жанре Концерта. С одной стороны, принцип парности продолжает традиции барочного концертирования (концертная форма с ритурнелем); с другой – звучание оркестра и формы организации произведения Л. Брауэра целиком и полностью соответствуют современным методам композиции, не уступая лучшим образцам классики XX века.

Финал. III часть концерта написана в форме рондо (в свободном романтическом толковании этого композиционного принципа).

Жанровый подзаголовок – **Токката** – указывает на образный строй рефрена. Идея быстрого бега, своего рода *perpetuum mobile* хорошо вписывается в сюжет цикла, завершая круг его образов. Кроме того, в токкате выявляются виртуозные возможности гитары (как сольного инструмента), соперничающей с оркестром и не уступающей ему по богатству тембровой драматургии и техническим возможностям. Аккордовое сопровождение в оркестре подчеркивает хореические ударения, выявляя тем самым пульсацию (акцентность) внутри моторного движения, что усиливает общее эмоциональное напряжение.

После токкатного «разбега» во вступлении в партии гитары звучит основная тема на интонациях секунды из лейттемы I части цикла. Тема основана на обыгрывании двух интоном – восходящей малой секунды и увеличенной секунды. Важную роль играют и частое «мелькание» тритона, и движение по хроматическим тонам в оркестровых голосах. Общий колорит темы-рефрена близок к обрисовке inferнальных, стихийных сил. Им долгое время не противостоит и солист. Так, эпизоды рондо (второй – см. партитуру, букву B, а третий – C) продолжают ту же линию стихийного напора, предчувствия бури. В цифре E это наступление «фантастических сил», усиленное трелями у струнных, доходит до апогея: соло гитары «упирается» в «долбящий тон «ми» (аллюзия с темой вступления всей Токкаты). И это оstinato с его неотвратимой безысходностью полностью лишает солиста – лирического героя произведения – его узнаваемого обличья, душевной пластики и красоты, как бы превращая его в зомби.

В цифре G возвращается рефрен, усиленный «прозрачными дуновениями» трелей в оркестре. Иногда токкатный «бег» пресекают удары всего оркестра. Постепенно время «сжимается». Пульс ударов учащается, что приводит к «вытеснению» солиста.

Цифра H – торжество бьющей через край равнодушно-объективной жизни: «раскачка» ударных на секундовой интонации в сопровождении нисходящих и восходящих пассажей струнных во встречном движении производит впечатление триумфа стихийных сил. И только в цифре I с наступлением эпизода Lento соло гитары (без оркестра!) возвращает жизнь «на круги своя»: звучание инструмента обретает естественность человеческой речи, внутренний

мир героя свободен от наваждений. Это была реприза финала. Однако это не конец сюжета. По законам симфонической драмы возвращается антагонист элегии – токката.

Небольшой оркестровый эпизод подводит к последнему проведению рефрена (цифра К). Завершает финал кода, смысл которой весьма значим: она относится не столько к финалу, сколько ко всей драматургии цикла (целостного произведения). Не удивительно в этой связи возвращение темы вступления из I части. Её мощное, усиленное развитыми мелодическими подголосками звучание насыщено невиданным доселе симфоническим дыханием. Сила движения мощно возносит эту тему к кульминации.

Прекрасно звучат диалоги солиста со скрипкой (росо тепо), составляя сердцевину лирической кульминации всей части! Устанавливается гармония. В чем-то этот раздел напоминает по стилю элегическую выразительность П-й части с её пронзительно трагическими откровениями... Человек выходит из страданий и борьбы обновленным, сильным и прекрасным.

Одиноким монолог солиста в коде (буква 0 в партитуре) можно по праву отнести к авторскому *post scriptum*. И хотя строится она на исходном интонационном материале (темы вступления), общая концепция окрашена тональностью человеческой любви, нежности и всепрощения. А элемент драматизма, содержащийся в заключительной каденции солиста, лишь напоминает о диалектических законах, по которым устроена жизнь как Божественное мироздание.

Впечатляюще звучат преддыкт к заключительному разделу коды – (*Piu mosso*): тишину постепенно истаявающих, словно поникших оркестровых унисонов неожиданно «взрывают» страстные пассажи гитары – душевный жест отчаяния! Их поддерживают «удары» оркестра в чередовании с аккордовыми «перебивками» гитары. После чего столь же неожиданно появляются длительные звуки оркестровой педали-кластера, на фоне которых гитары провозглашают «последнее слово» о страстной любви к жизни. И на высшем пределе душевных сил в кульминационном звучании последних аккордов обрывается эта романтическая поэма о перипетиях человеческой души в нашем безумном современном мире.

Итак, предложенный исполнительский анализ безусловно учитывал особенности композиционного строения Концерта Л. Брауэра. Его результаты позволяют сделать следующие выводы.

1. Концерт №3 «Элегический» Лео Брауэра можно отнести к разряду лирико-психологической драматургии симфонического типа. Отметим также роль канонических переключек в партиях солиста и оркестра, что создаёт типичные свойства концертного жанра – диалогичность и дух соревновательности.

2. Интонационно-тематический анализ подтверждает общий вывод о принадлежности Концерта №3 Л.Брауэра к концептуальному (симфоническому) типу музыкальной драматургии. Автора же следует отнести не только к виртуозам-новаторам по трактовке инструмента, но к рангу художников философского направления, имеющего ясно выраженную этическую позицию в контексте культуры XX века.

3. Следует объяснить программное название Концерта №3 – «Элегический». Скорее всего, это позиция авторского «Я» в первой части, которая является главной в общей драматургии цикла и определяет тип драматургического развития во II-й части цикла. И, наконец, соло гитары в III-й части концерта окончательно утверждают лирическую сущность музыки как выразителя, репрезента романтической концепции человека в современном мире. «Элегическая» программа в контексте авторской концепции жанра концерта означает сознательную смену авторской установки: вместо Ното агенс действует новый герой – Человек Элегический.

УДК 785.6:787.61

Михайло ТУЩЕНКО

«ІСПАНСЬКИЙ КОНЦЕРТ» ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ М. СТЕЦЮНА: ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ В ГАЛУЗІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті автор детально аналізує «Іспанський концерт» для гітари із симфонічним оркестром М. Стецюна, розкриває його інтонаційну й композиційну єдність, особливості творчого методу композитора. Особливу увагу дослідник приділяє стилістиці твору, яка поєднує риси двох національних шкіл, що дає можливість розкрити риси єдності музичних культур на різних рівнях: драматургічному, композиційному, інтонаційному.

В статье автор детально анализирует «Испанский концерт» для гитары с симфоническим оркестром Н. Стецюна, раскрывает его интонационное и композиционное единство, особенности творческого метода композитора. Особое внимание исследователь уделяет стилистике произведения, которая объединяет черты двух национальных школ, что даёт возможность раскрыть черты единства музыкальных культур на разных уровнях: драматургическом, композиционном, интонационном.

In this article the author analyses in details "The Spanish concerto" for guitar and symphonic orchestra by N. Stetsyun, opens its intonational and compositional unity, peculiarities of composer art method. The special attention the researcher pays to the work stylistics, that unites the features of two national schools, that gives an opportunity to open the unity features of musical cultures on different levels: drama, compositional, intonational.

Мистецтво гри на гітарі існує у різних варіантах виконавства – аматорському, камерному, концертному. Маючи давні музичні традиції, воно акумулює найкращі досягнення минулого, постійно оновлюється і збагачується завдяки розвитку національних шкіл, де асимілювався цей музичний інструмент.

У XIII столітті гітара була вже широко відома в Іспанії, де стала справжньому народним інструментом – сольним або акомпануючим співу та танцям. У XVII сторіччі інструмент розповсюджується по всій Європі та Америці, де виникають свої різновиди, а виконання набуває специфіки етно-регіональних особливостей.

Розквіт сольного виконавства і поява перших гітаристів-віртуозів збігається із загальним піднесенням і розвитком інструментальної музики в Європі у XVII-XVIII століттях. З початком доби романтизму для музикантів-професіоналів створюється оригінальний сольний та ансамблевий репертуар композиторами Н. Паганіні, Ф. Карулі, Ф. Сором, Д. Агуадо.

В Україні гітара з'явилась в музичному побуті на межі XVII-XVIII століття спочатку як інструмент сольного музикування, а згодом набула широкого розповсюдження завдяки принципам гри, які нагадували гру на національних щипкових інструментах.

Останнє двадцятиріччя – новітній період розвитку національного гітарного мистецтва. Ця тенденція намітилась значно раніше – наприкінці 60-х років минулого століття, коли до створення національного гітарного репертуару звернулись такі видатні композитори як Л. Грабовський, Л. Колодуб, Є. Милка. Однак саме сьогодні пошук альтернативних до канонічних рішень стає най-оптимальнішим засобом вияву індивідуальної позиції митця, полем художнього експерименту. Але необхідно зауважити, що при наявності достатньо широкого та різноманітного репертуару для гітари, створеного українськими композиторами, це, найчастіше, – п'єси різного характеру, етюди, рідше – сонати. Щодо творів великої форми – концертів для гітари з оркестром, то в цій галузі можливо привести значно меншу кількість прикладів (концерти Я. Лапинського, П. Палухіна). Одним зі зразків сучасного українського концерту для гітари з оркестром є «Іспанський концерт» Миколи Стецюна¹, аналіз якого є метою статті.

Композитор працює в різних жанрах. В його творчому доробку є твори для симфонічного та народного оркестрів, мюзикли, дитяча опера, камерно-інструментальні твори (ансамблі та квартети для струнних) та твори для окремих інструментів, серед яких – для 6-ти струнної гітари – 4 п'єси (1974), «Іспанський концерт» для гітари з симфонічним оркестром (1997) та «Варіації на тему Кореллі» (2000).

¹ Микола Григорович Стецюн (нар. 28.06.1942 р., м. Артемівськ Донецької області) – композитор, педагог. Закінчив Харківський інститут мистецтв (факультет народних інструментів) по класу В. Міхеліса (1969) та по класу композиції І. Ковача (1973). З 1975 року – викладач Харківського інституту мистецтв і художній керівник ансамблю народних інструментів Харківської філармонії (з 1979 по 1983 – її художній керівник), член НСКУ, заслужений діяч мистецтв України (1996).

«Іспанський концерт»² демонструє артистизм, багатство емоційного змісту, виживає архітектонічних рішень.

Свій задум автор втілює в порівняно нетиповій для жанру двочастинній формі. Це можна пояснити небажанням композитора звертатися до формо-творчих прийомів, вже канонізованих у процесі еволюції концертного жанру, «коли традиційна тричастинна схема „швидко – повільно – швидко” хоч і зберегла своє значення, але також стала лише однією з багатьох можливих» [7, с. 147].

Солюючий інструмент та оркестр знаходяться в постійному діалозі – змаганні. І все ж тип конвертування можна визначити як домінантно-солюючий. Саме гітара інспірує емоційну напругу в різних зонах форми, енергійно репрезентує основний тематичний матеріал, визначає перспективи його подальшого розвитку. Партія гітари постає в усьому багатстві своїх експресивних можливостей.

Концерт представляє той тип художнього мислення, для якого характерне мозаїчне втілення життєвих колізій, у зв'язку з чим образна сфера твору доволі різноманітна та калейдоскопічна. Вона обіймає пристрасну рецитацію з ухилом у драматизовану епічність, задушевну ліричність, філософський роздум, вогняний танок. Усе це підвладне стихії руху – цілеспрямованого, твердого й нехибного у прагненні до кінцевої мети, сповненого динаміки поривання.

Структурні «блоки»-розділи «Іспанського концерту» контрастно репрезентують різні емоційні «ситуації». Намагаючись подати кожен образ у динамічній перспективі, автор підкреслює контрастність у межах кожної частини: образи дійові, з різним смисловим навантаженням, чергуються з наспівно-ліричними, психологічними, філософськими – з танцювальними, орнаментально-споглядальними. Драматургія твору засновується на співставленні контрастних за психологічним та темброво-регістровим забарвленням образів. М. Стецюн намагається не залишатися в сфері якогось одного психологічного стану чи тембру-кольору, а постійно змінює їх, як у кіномонтажі.

Велику увагу композитор приділяє інтонаційній яскравості та філігранній вирізьбленості тематизму.

Стилістика концерту об'єднала в собі риси двох національних шкіл – української та іспанської (фламенко). Використання національних та інонаціональних традицій розкриває риси єдності згаданих музичних культур на різних рівнях – драматургічному, композиційному, інтонаційному. У Концерті

² Прем'єра відбулася у Харківському оперному театрі; виконавці – симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, диригент Національної телерадіокомпанії України Вікторія Жадько, соліст – лауреат міжнародних конкурсів, Заслужений артист України, професор Харківського університету мистецтв Володимир Доценко, якому і був присвячений твір.

відтворений дух народного, найтонші елементи національного стилю, без звертання до цитування фольклорних зразків.

Цілісність твору, органічний розвиток матеріалу досягається завдяки використанню кількох основних мелодичних поспівків та зворотів, на трансформуванні яких побудована переважна більшість фігураційного матеріалу в концерті. Інтонаційне «зерно», з якого виростає тематичний матеріал твору, закладено у вступі, яким відкривається I частина (*a-moll*, сонатна форма зі вступом). Головні принципи художнього рішення вступу – рапсодичність та монологізм.

Може здатися дивним, що в концертному жанрі, діалогічному за своєю природою, розвиваються монологічні форми; монологізм стає специфічною категорією інструменталізму. Але це відповідає загальній тенденції до інтелектуалізації художніх концепцій, яка обумовила розвиток різних жанрів на сучасному етапі. Так в концертному жанрі зазнає перетворення одна з найстабільніших якостей симфонічного мислення – концепційність. А у розв'язанні основної проблеми симфонізму – створенні цілісної концепції людини – проявляються тенденції, визначені М. Арановським як «стиснення системи опозиції до однієї (діяння – медитація)» [1, с. 46].

Власне, вступ – це «епіграф» до концерту, який втілює в собі головну тематичну ідею – невеликий чотиритактовий мотив, де закладений лейт-інтонаційний комплекс твору – секунда та чиста кварта. Вони стануть первинною будівельною ланкою, цементуючою весь концерт, та набудуть багаточисельних інтонаційно-образних перевтілень. Можна припустити, що вступний розділ виконує функцію відсутньої в цьому концерті каденції соліста. 18 тактів імпровізаційного характеру спочатку звучать, як неквапливий роздум. Відчувається вплив пісень типа *parlando rubato*, які в традиції фламенко часто співають *a palo secco* (без акомпанементу), і водночас, вплив українського епосу, а саме – дум, з їх рапсодичністю, мелізматикою. Використання поліладовості (натуральний мінор поєднується з елементами фригійського, дорійського та гуцульського ладів), метрична свобода (авторська ремарка *Ad libitum*) теж робить музику яскраво національною.

У монолозі соліста своєрідно перетворюється одна з головних прикмет концерту – інструментальна віртуозність, втілена в майстерності мовної декламації на інструменті. Монолог дозволяє показати діалектику процесу мислення, передати процес зародження і становлення думки. Надалі, виникаючи тричі протягом частини, мотив зі вступу буде поступово збагачуватись інтонаційно, перетворюючись з теми-тези на матеріал генеральної кульмінації I частини, т. ч. втілюючи процес становлення думки на рівні цілого.

В останніх тактах вступу «розповідь» соліста стає більш енергійною, відбувається активізація руху. Декламація переходить у закличні інтонації, де

основну роль відіграє тріоль шістнадцятими – вступає в силу традиція так званого «халео» (у мистецтві фламенко це вигук схвалення, які підіймають ентузіазм публіки), з якого починається вистава. Гітаристи завжди починають грати *tiento*, щоб створити потрібну атмосферу і настрої під час підготовки до співу традиційного *канте*. Тріольний рух також є однією з найчастіше вживаних ритмічних фігур в традиції думного епосу.

Світлий, зворушливий душевний смуток визначає емоційний настрої початку основного розділу. В основу головної партії (ц. 1)³ покладений двотактовий мотив з наступним варіантним розвитком. За жанровими витоками ГП близька до української ліричної пісенності (елементом зв'язку тематизму з народними джерелами стає терцовість його структури; риси елегантності їй надають неквапливий рух, наповнення фактури виразними підголосками тощо) і водночас до традицій *канте*. Особливу чарівність цій темі надає чудова оркестровка, що поєднує монотемброву звучність (тема проходить у солюючого гобоя) з вишуканістю і деталізованістю ліній. На відміну від монологічного вступу, експозиція послідовно витримує діалогічність як провідний принцип розгортання образів. Після розгорнутого сольного вступу гітара спочатку лише підтримує проведення теми виразними акордовими співзвуччями, потім вступає в діалог, і тільки у репризному проведенні теми (ГП написана у простій тричастинній формі) виходить „на перший план”, наповнюючи тематизм первинною імпровізаційністю.

Простому інтонаційному складу теми відповідає і гармонічний супровід: тонічний тризвук, акорди домінантової групи, тризвук другого низького шаблю. Модальний тон (у даному випадку це фригійська секунда) був закладений ще у вступі і відіграє значну роль у ладовому забарвленні ГП.

Різка зміна темпу (*Allegretto*), розміру (6/8) та тональності (*D-dur*) знаменує появу сполучної партії, яка виконує функцію переключення в нову образну сферу – танцювальності, що стане домінуючою в другій частині концерту. Цікаво, що восьмитактова сполучна партія має таку ж гармонічну послідовність, як і на початку ГП (чергування тоніки та тризвуку другого низького шаблю). У надрах СП з'являється новий інтонаційний зворот, який умовно можна назвати «мотивом кружляння» (2 такти до ц. 5). Надалі, з'являючись протягом обох частин, він стає одним із чинників інтонаційної єдності твору.

Побічна партія (ц. 5, *D-dur*) має синкопований ритм, звучить впевнено, динамічно. Починаючись у партії соліста, з другої фрази тема підхоплюється оркестровим *tutti*. Створюється майже зрима картина, як на запальне *па* одного виконавця відповідає цілий ансамбль танцюристів. У сфері ПП починається ускладнення гармонічної мови. Композитор використовує поліладовість

³ Тут і далі цифри та такти надаються за авторським рукописом партитури.

(зміщення ладів натурального D-dur в басовому супроводі та фригійського d-moll в обрисах мелодії), паралельні акорди квартової структури тощо. Середній розділ теми (ПП, як і ГП, написана в простій тричастинній формі) проходить у тональності B-dur. Тут тема ще більше активізується «мотивом кружляння», закличними тріольними інтонаціями. Репризний розділ побічної партії (ц. 7) та заключна партія (синтезує інтонації ПП, тріольного мотиву та «мотиву кружляння») утворюють зону поступового нагнітання, першу кульмінаційну хвилю частини, що вводить у розробку.

Початок розробки (ц. 9) відділений зміною фактури та динаміки (*sf-p*), що створює інший емоційний настрій, тонально (*es-moll* обраний композитором не випадково – тональність вже була закладена наприкінці експозиції в тривалому протиставленні тоніки ПП (*D-dur*) та тризвуку другого пониженого щаблю). Розробка складається з трьох розділів, у яких крім розвитку інтонацій основних тем частини поступово «визріває» провідна теза, закладена у вступі.

У першому розділі композитор використовує принцип лінійного напласування горизонталей. Полімелодична фактура, насичена тематичними та фігураційними контрапунктами, свідчить не лише про намагання надати кожному голосу індивідуальної функції, але й про зв'язок з практикою народного музикування. На фоні тоніко-домінантового супроводу басів оркестру в партії дерев'яних духових проходить видозмінена початкова фраза ГП в ритмічному збільшенні. «Сюжетна» канва соліста (за підтримки низьких струнних) – це виразний експресивний мотив, утворений зціпленими квінтами (обернення квартової інтонації), що створюють дещо архаїчну атмосферу; крайні звуки цього мотиву складають дециму (секунда через октаву) – так, у новому вигляді композитор ще раз нагадує лейт-інтонації твору. У ц. 11 в партії солісту вперше проходить чотиритактовий мотив зі вступу (*as-moll*). Він звучить піднесено, натхненно, з виразним флейтовим підголоском, заснованим на оспівуванні секундових інтонацій. Складається враження, що далі має прозвучати щось вагоме, смислово-визначальне. Але розвитку тези не відбувається, її змінює експресивний вислів, який до цього проходив у флейти. Таким чином, М. Стецюн вдається до тембрового зіставлення поспівок в оркестрі та партії гітари.

Другий розділ розробки (ц. 13) повертає нас до активних танцювально-жанрових образів, що йдуть від ПП. Скандування гостро ритмованих акордів оркестру викликає відповідь – хвилю гітарних пасажей. Тут особливо яскраво виявляється майстерність композитора щодо секвентно-варіантного розвитку матеріалу. Гітара не протиставляється оркестрові, а немов зливається з ним в єдиному звучанні. Вона не просто відтіняє ті або інші художні деталі в оркестрі, а стає рівноправним співучасником драматургії твору.

Цей розділ, як і перший, завершується проведенням теми-тези (*f-moll*) – двічі, у секвентному вигляді. Розмір 6/8 надає темі вальсової виразності. Виникає новий варіант смислової розробки образу. Гітара створює схвильований дует з солюючим гобоєм, якому доручене проведення тези. Густо альтерована гармонія додає ще більше драматизму та напруги.

Третій розділ розробки (ц. 18) містить домінантів предикт. Триольні перегуки соліста та оркестру встановлюють інтонаційну арку до вступу частини. Покликані ослабити емоційне напруження, вони м'яко приводять до репризи (ц. 19).

Композитор не переосмислює в репризі характер тематичного матеріалу та прийоми його викладу. Після драматичної схвильованості розробки ГП у соліста на фоні «кришталюного» підголоску дзвіночків звучить особливо тремтливо та беззахисно. За класичною традицією згладжування тонального контрасту між основними темами, в репризі ПП (ц. 23) проходить в змішаному ладі *A-dur – a-moll фригійський*. Як і в експозиції, початок кульмінаційної зони пов'язаний із завершенням ПП. Загальний розвиток направлено до коди (ц. 27), де на гребені кульмінаційного руху вперше у сформованому вигляді проходить тема – теза. Соліст проводить початковий чотиритакт, а далі супроводжує тему, що переходить до дерев'яних духових та струнних інструментів. Автор дбає про збалансованість, гармонійність «дуєту» гітари та оркестру, уникає надмірно екзальтованого звучання солюючого інструменту. В цьому проведенні, як і в першій хвилі становлення теми, композитор звертається до поліритмії, характерної в традиції фламенко – коли соліст співає в подвійному розмірі, а йому акомпанують в потрійному.

Структура теми – двічі повторений період (8+8) неповторної будови. Експресивні секундові інтонації, які перервали першу хвилю становлення теми, в остаточному варіанті логічно її продовжують. Друге проведення головної музичної думки I частини у солюючої труби утворює її остаточно. Тема набуває характеру пристрасного ліричного гімну, досягає верхівки кульмінації і поступово стихає. Таким чином, початкова думка частини стає її резюме в коді.

Останні такти I частини – свого роду коментар до тези. Соліст ще раз проводить тему головної партії, що сприймається як авторська післямова, спогади про те, що відбулося. На тлі прозорого супроводу оркестру звучить імпровізаційний награв в характері просвітлено – акварельного, світлого суму.

II частина (*Allegretto, G-dur, трьох-п'ятичастинна концентрична форма*) переносить слухача в атмосферу граційних танцювальних ритмів та поспівків. Провідна виразова сила фіналу – танцювальна стихія – відтворена автором натхненню й справді майстерно. Музика частини насичена ігровими моментами, що нагадують одразу і андалузькі свята і образність архаїчних давньослов'янських ритуальних танців. Лесть помітні джазові впливи збагачують

колористичні можливості партитури. Суттєву роль відіграє ритм, якому належить роль одного з чинників розвитку матеріалу.

Важливо, що головним моментом зв'язку між частинами є зберігання принципу діалогу, що разом з використанням інтонацій попередньої частини надає другій узагальненої характерності фіналу.

Відкривається II ч. вступом (16 т.), викладеним посиленою групою ударних інструментів. Взагалі, ударні відіграють у цій частині вагому роль, виступають на паритетних началах з солістом. Звучання литавр, поступове приєднання до них малого та великого барабанів, кастаньєт, ксилофону репрезентують енергію руху.

Ідея синтезу тематизму частин матеріалізується вже в проведенні першої теми (А; затакт до ц.1). Вона діатонічна, викладена у простій тричастинній формі, її характеризує лаконізм мелодичного малюнку. Завдяки повторенню одного інтонаційного звороту та «невагомості» оркестрової фактури створюється характер політності, запального кружляючого танцю. Перше речення теми проводить соліст, потім її підхоплює оркестр (*tutti*). Середній розділ розпочинається рухливими, гнучкими фігураціями, в надрах теми знову з'являється тріольний мотив, що набув особливого значення в танцювальній ПП I частини. Перед появою другої теми (т. В, 4 такти до ц. 8) розташована зв'язка-перехід (ц. 6), яка заснована на інтонаціях основної теми. Тут вперше в гармонії частини з'являється фригійський зворот, який готує тональність теми (*As-dur*). Тему відкриває невеликий чотиритактовий вступ, в якому ударні репрезентують новий ритмічний малюнок – з підкресленням слабкої п'ятої долі такту.

Крім тріольної інтонації, в мелодичному обрисі теми виділяється ще одна виразна інтонація з I частини – експресивна висхідна секунда, котра слугувала контрапунктичним голосом до теми – тези (ц. 11).

Принцип викладення теми залишається незмінним (перший період – в партії соліста, другий – в оркестрі). Але оркестровий варіант стає більш ліричним, розспіваним. Він втрачає тріольність, яка активізувала тему, мелодія викладена рівними тривалостями, на *legato*, доручена струнним. В тактах 9-12 ц. 9 початкова інтонація теми проходить в ритмічному збільшенні (чвертями), що призводить до появи змінного метру ($3/4 - 2/4 - 3/4 - 2/4$).

Чотиритактовий вступ, що вводить у середній розділ частини (тема С, *as-moll*, ц. 10), заснований на додатковому перехреснуванні ритмів (литаври та *palmas sordas* – хлопки у долоні). Середній розділ фіналу вносить контраст в образну сферу, який створюється різницею жанровості та орієнтації на загальностилістичне коріння. На зміну об'єктивним картинам народного свята приходить суб'єктивізм. Танцювальність зникає, образний зміст теми асоціюється з експресивною розповіддю про глибоке, складне почуття. На це вказує

раптова поява *tr* після досить високої динаміки крайнього розділу (*mf*, *f*). Мелодика поєднує рецитацію та розпів, поступовий рух та ходи на широкі інтервали. На перший погляд, це самостійний тематичний матеріал. Але в третьому такті з'являється експресивна секундова інтонація (тільки в низхідному русі), а такти 5-7 – це обернення тезової інтонації (див. такти 2-3 І частини).

Реприза теми *B* (*As-dur*, 2 т. до ц. 12) дзеркальна. Спочатку повертається ліричний оркестровий варіант теми, що нівелює, згладжує контраст між чуттєвою лірикою середнього розділу та танцювальністю як провідною образною сферою частини. В ц. 13 тема в початковому варіанті, без змін переходить до соліста, в останніх тактах модулює в *G-dur*, готуючи репризу основної теми (т. *A*, ц. 15).

Матеріал зв'язки – переходу тепер підводить до останнього розділу частини – коди. Протягом восьми тактів ($p < ff$) остинатно повторений тонічний звук в різних ритмічних варіантах у соліста розквітається складними гармоніями (хроматичний рух паралельними квартсекстакордами, акорди нетерцової структури тощо). Результатом цього стає справжній вибух: соліст та *tutti* немов перебивають один одного, передаючи між собою короткі мотиви, гамообразні та арпеджовані пасажі. Напруження зростає до останніх тактів твору, коли соліст могутніми акордами на *sf* стверджує основну тональність всупереч низхідній хроматичній гамі, що проходить в партіях низьких дерев'яних та струнних. Лише в заключних тактах концерту композитор остаточно об'єднує партії соліста та оркестру: на висхідному русі в унісон проводиться запальний пасаж ($mp < ff$), в основі якого – міксодіатонічний⁴ звукоряд, що завершується яскравим, сонячним *G-dur*.

Таким чином, авторське бачення національної характерності образної сфери цього твору реалізується через сучасну музичну мову. Саме в ній відбивається багатоплановість жанрового змісту (елегійності, танцювальності), принципи діалогічності, думно-рапсодійної імпровізаційності.

Провідними компонентами музичної мови композитора, які розкриваються в концерті та характеризують його є: вільне використання всього діатоніко – хроматичного звукоряду з визначеним тяжінням до бімодальності (найчастіше – чергування фригійського ладу з мажором або мінором); різноманітність ритмічних формул, використання подвійного, потрійного розміру та комбінації обох, додаткових перехрещувань ритмів; відповідно до традицій фламенко та українського епосу часте використання мелізматики, висхідних та низхідних

⁴ Міксодіатоніка – це „мішана” діатоніка, тобто інтервальна структура, що складається з діатонічних поліхордів (трихордів, тетрахордів, пентахордів), які „зрослися” один з одним. [Див.: 8, с.143] В даному випадку це два пентахорди (G-A-H-C-D; Es-F-G-As-B) та трихорд (H-Cis-Dis).

форшлагів для акцентування окремих нот; прагнення до тембрового живопису, а також утворення змістовно – конструктивної єдності цілого завдяки майстерному використанню тематичних модифікацій образів на основі варіантної техніки.

М. Стецюн вдало використовує виразові і технічні можливості гітари, прийоми регістрово-тембрової контрастності, кантиленну природу інструмента.

«Іспанський концерт» М. Стецюна став цікавим зразком концерту для гітари з оркестром і вагомим внеском у розвиток національного гітарного репертуару.

Список літератури

1. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 286 с.
2. Манилов В. Фламенко / В. Манилов // Гитаристъ. – 2003. – № 147 (с момента возобновления издания). – С. 22 – 25.
3. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. : [главный редактор Келдыш Ю.]. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – 1072 с. – С. 988 – 989.
4. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. : [главный редактор Келдыш Ю.]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – 1056 с. – С. 838 – 845.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори : [довідник] / А. Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 289 с.
6. Стецюн Н. Испанский концерт для гитары с оркестром: [рукопись партитуры] / Николай Стецюн (из личного архива автора).
7. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 – 70-е годы). Пути развития: [очерки] / М. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1988. – 271 с.
8. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: [учебник] / Юрий Холопов (Учебники для вузов, специальная литература). – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.

УДК 78.071.1: 787.61

Вікторія СИДОРЕНКО СТИЛІСТИКА ТВОРІВ А. АНДРУШКА ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО

Целью данной статьи является исследование творчества львовского композитора А. Андрушко в ракурсе проявления в нем принципов неофольклоризма как слагаемой постмодернистской эстетики. Для анализа избраны произведения для гитары соло как наиболее характерные с позиции воплощения основ индивидуально-творческого стиля композитора («Гуцульська рапсодія», «Повість про гори», Партита № 1).

Метою даної розвідки є дослідження творчості львівського композитора А. Андрушка в ракурсі прояву в ній принципів неофольклоризму як складової частини постмодерністської естетики. Для розбору обрано твори для гітари соло, як найбільш характерні з позиції втілення засад індивідуально-творчого стилю композитора («Гуцульська рапсодія», «Повість про гори», Партита № 1).

The aim of this article is to research the creative work of Lviv composer A. Andrushko from the perspective of neofolklore principles display as a component of postmodern aesthetics. For the analysis the author has chosen pieces for solo guitar as most characteristic ones from the individually creative composer's style («Hutsulska rhapsody», «The Tale about mountains», Partita 1).

Різноманітність та мозаїчність культури ХХ століття завжди стимулювали пошуки наукового визначення магістральних ліній розвитку мистецтва. У працях Н. Шахназарової, А. Григор'єва, Л. Хрістіансен та інших серед найбільш вагомих явищ сучасної музичної практики фігурує неофольклоризм, що, як один із найбільш стабільних й оформлених стильових напрямків, найтісніше пов'язаний з мистецькими традиціями.

В українському музикознавстві осмисленню цієї естетичної проблеми присвячені наукові розвідки Л. Кияновської, Я. Якубця, О. Дерев'янченко, О. Берегової, Л. Дзюпини та інших дослідників. У цих працях називаються також імена композиторів, які досить плідно працюють у напрямку неофольклоризму: М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Зубицького, В. Камінського, О. Козаренка. До цієї когорти вже добре знамих творчих постатей долучається і молода генерація композиторів – Б. Фроляк, І. Тараненко, А. Загайкевич, В. Рунчак, В. Польова, Б. Сегін, А. Андрушко.

Художньо-естетичні засади, що окреслюють творчий метод неофольклоризму визначають звернення до глибинних основ фольклорного мислення; установку на «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості при широкому використанні найновішої композиторської техніки; прагнення композиторів до органічного взаємопроникнення фольклорної та авторської стильових систем, органічного поєднання власного світосприйняття та фольклорного світу. Зрозуміло, що перераховані вище засади знаходять своє втілення у засобах музичної виражальності, характері мелодизму, де кантиленність значною мірою «витісняється» інструментальністю і «рчитативністю», активною динамікою ритму, увагою до роботи із дрібними інтонаційними ланками як основою «будівництва» форми [5, с. 200].

У композиторській практиці існує множинність варіантів втілення ознак неофольклоризму на стилістичному рівні, шляхів і способів переінтонування фольклору.

У цьому контексті розглянемо творчість львівського композитора-гітариста Андрія Андрушка, що репрезентує творчі пошуки індивідуального втілення фольклорних традицій західного регіону, зокрема, традиції школи М. Скорика, у поєднанні із загальною стилістикою постмодерну, означеного О. Береговою «типу мислення, для якого не існує кордонів між просторово-часовими шарами культури» [1, с. 103].

Андрій Андрушко, який належить до когорти наймолодшого покоління львівських композиторів, доволі плідно працює у різноманітних жанрах гітарної музики. Після закінчення Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича по класу гітари, він продовжив музичну освіту у Львівській національній музичній академії. Навчаючись у класі композиції у професора М. Скорика, молодий композитор успадкував від вчителя дбайливе та уважне

ставлення до карпатського (гуцульського, бойківського, лемківського фольклору), ретельно вивчав народну творчість та традиції, які знав і цінував з дитинства.

Після закінчення навчання (2002 р.) молодий митець створив низку композицій для гітари. У його доробку – п'єси для гітари-соло у різних жанрах, твори для двох гітар, три концерти для гітари з оркестром.

Метою даної розвідки є дослідження гітарної творчості А. Андрушка в ракурсі прояву в ній засад неофольклоризму і необароко, як складових частин постмодерністської естетики. В якості показових творів композитора обмежимося композиціями для гітари solo, як найбільш характерними для індивідуально-творчого стилю А. Андрушка («Гуцульська рапсодія», «Повість про гори», Партита № 1).

Молодий митець перейняв від М. Скорика і спосіб індивідуального перетворення фольклору (звернення до архаїчних шарів музичної обрядовості з їх мелодичними поспівками вузького діапазону, повторюваними ритмічними фігурами, що є найбільш нейтральними за ладо-ритмічною організацією, а отже найбільше надаються до сполучення із «емансипованими» дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями).

Одним з ранніх творів А. Андрушка є «Гуцульська рапсодія» для гітари solo, написана й видана у 2002 році і присвячена відомому гітаристу Лео Вітошинському. Обраний композитором рапсодійний жанр уможливорює вільне поєднання контрастних тематичних утворень та їх видозмін у різноманітних художньо-музичних ракурсах цілісної і завершеної форми.

Твір складається із шести відносно завершених розділів та коди. Кожен із цих розділів має форму розширеного періоду, об'єднаних чітко продуманим тональним планом (загальна тональність – e-moll, 4-й розділ і coda – оспівування і повторення домінантового тону «h» і завершення в h-moll).

В основу композиції твору покладено тему, що уособлює характерні риси гуцульського фольклору («гуцульський» мінорний лад – IV і VI щаблі високі, неспішна манера розгортання музичної думки, інструментальна віртуозність).

Перший розділ виконує функцію своєрідної преамбули, де вже проступають контури майбутньої теми (тт. 5-7). Авторська позначка «rubato» вказує на цілковиту виконавську свободу у виборі темпу, натомість агогічні моменти (poco accelerando, poco ritardando, poco a poco accelerando, tenuto) засвідчують прагнення відтворити характерну манеру народного музикування, її імпровізаційність та невимушеність. Цьому значною мірою сприяє і створення просторової звукової перспективи, що імітує звучання «троїстих» музик – остинатний бас «е» відтворює басолоу, акорди прийомом *rasgueado* – цимбали, широка мелодична лінія – скрипку (тт. 1-4).

Характерне ладове забарвлення високих IV-го і VI-го щаблів у поєднанні із повторюваністю певних метроритмічних фігур у різноманітних агогічних та темпових варіантах, імітування гітарною звучністю тембрів народних інструментів (басоля, цимбали) типових для них прийомів гри створюють оригінальний «гуцульський» колорит. Вільне розгортання теми, властиве народним джерелам, постійна зміна метро-ритмічних структур (4/4; 5/4; 6/4; 3/4) підсилюють характер імпровізаційності, «незапрограмованості» і спонтанності виконавської манери ансамблю народних музик.

Тема в завершеному вигляді експонується у другому розділі (тт. 29-41), де імітується одночасне звучання всіх інструментів «троїстих» музик на динаміці *ff*. Композитор використовує тут контрастну поліфонію як засіб персоніфікації окремих інструментальних ліній уявних інструментів (скрипки і цимбал).

Третій розділ (*calmo*) репрезентує сольне звучання цимбал. Характерна для цього інструменту фактура – «приховане» двоголосся із темою, точніше її характерними елементами в нижньому голосі, та репетиційні повторення – у верхньому. Автор надає повну свободу виконавцеві щодо кількості повторень характерних ритмоформул із IV високим щаблем (*per. ad libitum con accelerando*), підкреслюючи тим самим розповсюджений прийом гри на цимбалах, так зване «репетиційне прискорення».

Quasi солююча скрипка з мелодичною лінією у високому регістрі та чіткою вираженістю танцювальним характером (6/8, ц. 58) панує у четвертому розділі твору. Основна тема тут досить видозмінена (за зразком вільної варіації), зберігається лише «гуцульський» лад. Композитор використовує характерні для скрипкової гри прийоми – віртуозні пасажі, смислові ліги. Блискуче музикування «скрипки» подане на тлі витриманих басів (типу басолі), що є традиційним засобом у народному інструменталізмі.

П'ятий розділ (*meno mosso molto rubato*) характеризується авторською позначкою *senza misura* (без розміру). Написаний у формі вільної «цимбальної» речитації із зміною регістрів та виразними повторами одного і того ж звуку, він зачаровує своєю простотою та виразністю (ц. 77).

В останньому розділі композитор повертається до викладу основної теми усіма учасниками уявного ансамблю, але в межах динаміки «*p*», що створює просторовий ефект «віддалення» звучання музик.

Кода, що завершує твір, будується на матеріалі вступу, утворюючи своєрідну арку композиції. Виразно затихаюча репетиція на ноті «h» (алюзія попереднього музичного матеріалу) сприймається як своєрідне авторське резюме.

Обраний А. Андрушком метод роботи з музичним матеріалом – експонування однієї теми та її варіантний розвиток, має своїми витоками куплетно-варіаційну форму, традиційну для народної творчості. Образно-емоційні

трансформації теми (початкова оповідність, задумлива лірика, танцювальність, речитація) поєднуються тут із традицією музикування народного ансамблю «троїстих» музик – від імпровізаційного «розігрування» та колективного звучання через «soli» окремих інструментів до повного затихання та «віддалення» народних виконавців. Глибоке проникнення у закономірності гуцульського фольклору дало можливість автору, навіть при доволі прямому використанні специфіки колориту та традицій народного інструментального музикування, створити яскраву композицію для гітари solo, що стала окрасою концертних програм.

Гітарна п'єса «Повість про гори» (2005) є ще одним зразком інтерпретації гуцульського фольклору, однак у цьому творі музична мова є більш опосередкованою та витонченою у порівнянні із «Гуцульською рапсодією». Працюючи в сфері неофольклоризму, добре засвоєному в класі М. Скорика, А. Андрушко у своєму новому творі не вдається до прямого цитування характерних «гуцульських» інтонацій, а подає вільно-опосередкований варіант підходу до фольклорних ідіом, як невід'ємної частини індивідуально-композиторського мислення.

Композицію вирізняє структурна чіткість – складна тричастинна форма, в ній крайні розділи (Largo) побудовані на ідентичному тематизмі, розгорнута середина – на контрастному, новому, а також її ладотональна визначеність (E-dur – f-moll – E-dur).

Споглядально-заколисуюче за образним змістом, фактурно прозоре Largo, використання елементів прихованої поліфонії та сонористичних ефектів (флажолети) створюють образ «гірського музичного пейзажу», відчуття простору та неосяжності. Цьому сприяє фактурний виклад теми, що розгортається широкими «хвилеподібними» та ритмічно однотипними фігурами і рельєфно виділена у нижньому голосі мелодія, інтонації та синкопований ритм якої створюють власне національний колорит. Темпові відхилення (poco ritenuto, a tempo) і довготривала динамічна стабільність сприяють відтворенню стану гармонії з навколишнім світом, спокою, релаксації (Largo, тт. 1-4).

Середній розділ (Allegro con brio) контрастує із попереднім, уособлюючи стихію народного танцю. Парний метр і танцювальні ритмоформули у поєднанні із «гуцульським» ладом породжують жанрові алюзії із гуцульським чоловічим танцем аркан (Allegro, тт. 1-10). Досить розгорнутий і динамічно насичений музичний матеріал має структурні ознаки подвійної форми – складної тричастинної та рондо (початкова тема проводиться тричі без змін із збереженням тональності – f-moll). Основною засадою розвитку теми є виокремлення її характерних інтонацій і розробка їх у загальних формах мелодичного руху. Подібний вид своєрідної варіаційності при збереженні початкових інтонацій «провокує» до оголення ритмічних ліній, геометричності

обрисів при постійній зміні ритмічних малюнків⁵. Активному розгортанню вихідного тематизму сприяє також ладотональний план (ладова змінність – співставлення f-moll – E-dur – e-moll; підкреслення «терпких» – кварто-секундових акордів на межі побудов), а також загальний динамічний план твору (динамізована репризність). Використання специфічних прийомів гри на гітарі (удар по деці, pizz. – Bartok) підсилює загальний дух танцювальної стихії.

В коді відбувається повернення до початкового лірико-споглядального настрою. Вона творить симетрію і зумовлює замкненість усієї композиції. Виходячи з цього, початковий розділ твору можна розглядати і як вступ до основного розділу Allegro, на матеріалі якого будується також і кода.

Однак, в музичному матеріалі вступу і коди є суттєві відмінності моменти: передусім, структурні (вступ ділиться на речення, кода – єдина, неподільної будови), а також ладотональні. При збереженні ідентичної із вступом фактури (двоголосся) композитор використовує у коді засади політональності, поєднуючи водночас E-dur і f-moll. В тональності E-dur викладена «хвилеподібна» мелодична фігурація, в тональності f-moll – «завуальована» мелодія із характерним синкопованим ритмом. Така політональність і поліладовість (dur – moll) створює певну образну двоплановість, де мелодія, що звучить у низькому регістрі гітари служить алюзією танцювальної стихії основного розділу.

У заключних тактах коди стверджується тональність E-dur, ніби «розчиняючись» в останньому, збагаченому терпкою секундою, акорді.

«Повість про гори» демонструє якісно новий рівень інтерпретації фольклору, коли автор, практично уникаючи прямого цитування гуцульських інтонацій, майстерно завуальовано вводить їх до музичної тканини.

Специфіка трактування жанру партити для гітари соло у творчості А. Андрушка полягає у синтезі неокласичних і барокових засад. При цьому, вирішальною залишається характерна національна прикметність його творчості.

Цікавими з точки зору стилістики є обидві партити для гітари solo, написані А. Андрушком протягом 2003-2005 років. Звернувшись, як і його вчитель, М. Скорик, до цього барокового жанру, композитор широко використовує багаті можливості поліфонічного розвитку – від поліфонії пластів, що коренями сягає до народного музикування, до багатого звукового докільля, що мимоволі переплітається в своїх різних проявах, до структурних засад і виражальності таких жанрів як фуга, чакона, що можуть реалізуватися повністю, в закінченому вигляді (другі частини обох партит), або синтезуватися з іншими типами фактури, спричиняючи появу незвичних вертикальних співзвуч завдяки самостійному розгортанню мелодичних ліній й

⁵ Аналогічний тип розвитку тематизму у М. Скорика спостерігаємо в «Карпатському концерті» та у «Фортепіанному тріо».

контрапунктичному накладенню голосів (прелюдія з Першої партити, фінал – з Другої). Від барокової традиції композитор запозичує не лише жанрові моделі (прелюдія, fuga, речитатив із Другої партити), але й спосіб розгортання музичного матеріалу, характерні семантичні звороти. Порівнюючи обидві партити для гітари solo А. Андрушка, слід зазначити, що сюїтний принцип у них досить різний: перша партита є циклом із структурно самостійних частин, друга – монолітний цикл, об'єднаний прийомом *attacca*. З огляду на рельєфність прояву принципу неофольклоризму докладніше розглянемо Партиту № 1.

Партита № 1 складається з чотирьох, контрастних за характером та образом змістом частин (1. Прелюдія. 2. Фуга. 3. *Lullaby* (Колискова). 4. Токата), що будучи самостійними та завершеними, можуть виконуватися окремо.

Партиті властиві широко поліфонізована фактура із наявністю контрапунктуючих мелодичних ліній і, як результат, складна гармонічна вертикаль, що утворюється і обумовлюється «горизонтальним» мисленням композитора. Незважаючи на послідовне багатоголосся музичної тканини, досить чіткою і ясною залишається форма кожної частини, тональний план (тональність кожної з частин – «розширений» *e-moll*).

Вибудовуючи художньо-образну концепцію, автор використав традиційний контраст барокової сюїтної форми – від лірико-споглядальної прелюдії та емоційно насиченої фуґи через медитативність заколисуючої пісні – до моторно-бурхливої токати, що виконує функцію фіналу циклу.

Зрозуміло, що жанрові ознаки накладають свій відбиток на кожну з частин циклу, але, користуючись всіма засобами сучасної музичної виражальності, композитор робить це опосередковано, «пропускаючи» барокові традиції крізь призму свого індивідуального бачення.

Перша частина – Прелюдія – залучає слухача до світу витонченої лірики, де змінна метрика у поєднанні із контрастною поліфонією, звуковою «перспективою» (віддаленість у регістровому відношенні мелодичних ліній), зміщеними акцентами тривалостей (у верхньому голосі) та синкопованістю і глісандуванням (у нижньому) створюють майже нереальний, мерехтливо-примарний образ, що «вимальовується» розпливчастими контурами десь у далекому просторі (тт. 1-8). Насичено хроматизований верхній голос рухається вниз, поєднуючись із довготривалим басом та синкопованим середнім голосом. Застосована А. Андрушком старовинна тричастинна форма (*A-A₁-A*), «впорядковує» плинність поліфонічної «течії», робить можливим варіантне перетворення вихідних інтонацій й вивіреність динамічної кульмінації (середній розділ, ц. 31), де поліфонічна фактура змінюється на акордову. У середньому розділі серед гостродисонантних співзвуч раптом виокремлюється епізод майже чистої діатоніки, інтонаційно близький народним колисковим пісням (тт. 25-26). Заключний розділ повертає нас до плинності мерехтливих

поліфонічних візерунків, завершуючись органомним пунктом основного тону («е»), на тлі якого «повисає» дисонанс великої септими («dis»).

Друга частина Партити № 1 – fuga – моторно-цілеспрямована, з чітко структурованою тричастинною будовою. Триголосога fuga із ясно вираженими розділами – експозицією, серединно-розробковим та заключним – втілює образ потужної життєвої енергії. Точне дотримання композитором усіх канонів даної поліфонічної форми (тема – відповідь у тоніко-домінантовому співвідношенні, наявність інтермедій, проведення теми у паралельній тональності на початку середнього розділу, проведення теми в основній тональності у заключній частині) чітко організовує весь музичний матеріал, густо насичений хроматикою. Розширена тональність *e-moll* досягається не лише засобами ладової альтерації, але й через ефект накладання самої теми і протискладень. Як і в попередній частині, знаходимо й тут «острівки» діатонічних інтонацій-поспівок з характерним для «гуцульського» ладу IV високим щаблем, що нагадують неவிбагливі народно-інструментальні награти, тим паче, що виконуються вони у «фольклорній» манері (*glissando*, тт. 48-50, нижній контрапункт). Заключне проведення теми подано на тлі остинатного басу «е».

Третя частина (*Lullaby, lento*) повертає слухача до лірики й спокою. Подібно до попередніх частин, поліфонізована фактура (контрастне двоголосся) у поєднанні із остинатними мелодичними та ритмічними фігурами (заснованими на ритміці народних колискових пісень) розкриває глибинний зміст архаїчних національних традицій. Проста тричастинна форма із динамізованою репрізою ідеально відповідає задумові композитора: «хвилеподібно» спадаючий верхній голос з використанням у нижньому специфічних прийомів гри на гітарі (удар по деці) готує появу власне колискової теми, що в процесі розвитку динамізується, досягаючи кульмінації (тт. 15-16, нижній голос). У подальшому розвитку тема трансформується, вбираючи в себе гостродисонантні співзвуччя, що виникають у результаті накладання обох мелодичних ліній та басу (тт. 44-46). Лише наприкінці (своєрідна смислова кода) тема знову «діатонізується» (дорійський лад), набуваючи свого первинно архаїчного вигляду. У цій частині композитор живає сонористичні ефекти, створюючи образ «широкої» звукової перспективи (співставлення регістрів гітари), використовує також і специфічні прийоми гітарної гри (*flageoletti, sul tasto, sul ponticello*).

Завершує цей сюїтний цикл токато, що розпочинається *attacca*. Сконцентрована енергія основної теми, що «розкручується», немов пружина, поступово, охоплюючи все ширший звуковисотний простір і досягає свого кульмінаційного піку у низхідному речитативному хроматизованому пасажі доволі широкого діапазону (f^2 - *e*), на *fff* (тт. 47-50). Обрана автором форма з ознаками рондоподібності (*A - A₁ - B - A₂ - C*), де *A₁ - B - A₂ - C* повторюється двічі,

створюючи емоційний стан безперервної моторики і руху. Гомофонно-гармонічний виклад рефрену контрастує із елементами поліфонічної фактури у епізодах (двоголосся, «прихований» голос у епізоді «С»). Інструментальна речитатія в кульмінаційному моменті Токати, як вияв найвищої емоційної напруги, є характерною стильовою ознакою багатьох творів М. Скорика, і молодий митець досконало застосував цей прийом свого вчителя у Токаті.

Варто зазначити, що контраст рефрену та епізодів закладено на тональному рівні: не в сенсі зміни основної тональності, яка тут присутня, а в розумінні будови її звукоряду. Для рефрену характерна чітка ладотональна визначеність («гуцульський» e-moll), натомість для епізодів притаманна ладова невизначеність та розширена тональність (e-moll).

Зазначимо, що обираючи композиційну модель барокового циклу, А. Андрушко зумів модифікувати жанр партити, поєднуючи традиційні виміри з особливостями регіонального (гуцульського) фольклору.

А. Андрушко є в Україні єдиним гітаристом-виконавцем та водночас композитором, який активно збагачує репертуар у цьому жанрі. Стилістичними особливостями його творчості на даному етапі є оригінальне поєднання неофольклорних тенденцій та неокласицизму. Індивідуальне мистецьке «прочитання» та осмислення фольклорних традицій в своєрідному «тандемі» із певними закономірностями неокласицизму привертає увагу до творчості молодого українського митця. Гітарна творчість А. Андрушка істотно збагатила репертуар сучасних гітаристів – як українських, так і закордонних. Його твори видає одне з провідних американських музичних видавництв – Editions Orphée.

Список літератури

1. Берегова О. *Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну* / О. Берегова // *Українське музикознавство*. – Київ, 2000. – В. 29. – С. 103-109.
2. Гончаров А. *Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві* / А. Гончаров // *Науковий вісник*. – Кн. 7. – Київ, 2000. – В. 18. – С. 37-47.
3. Дзюпина Е. *Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях* Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Е. Дзюпина // *Українське музикознавство*. – Київ, 1982. – В. 17. – С. 82-90.
4. Кияновська Л. *Стильові тенденції у львівській композиторській школі 80-90-х років* / Л. Кияновська // *Мистецькі обрії* '99. Альманах. – Київ, 2000. – С. 131-140.
5. Христиансен Л. *Из наблюдения над творчеством композиторов «новой фольклорной волны»* / Л. Христиансен // *Проблемы музыкальной науки : сб. статей*. – М. : Музыка, 1972. – В. 1. – С. 198-218.
6. Якубяк Я. *Форма інструментальних речитативів М. Скорика* / Я. Якубяк // *Українське музикознавство*. – Київ, 1989. – Вип. 24. – С. 54-66.

Розділ 3. Особистість митця у дзеркалі виконавської інтерпретації

УДК [785.7: 787.61]: 78.03

Алексей ПЕТРОПАВЛОВСКИЙ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ АНСАМБЛЕВОГО ГИТАРНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ – ГЕНЕЗИС И КУЛЬТУРА

У статті здійснюється огляд становлення ансамблевого музикування з гітарою в культурному просторі Західної Європи, починаючи з епохи Середньовіччя (традиції менестрелів) до сучасного стану ансамблевого музикування й перспектив його розвитку.

В статті здійснюється огляд становлення ансамблевого музикування з гітарою в культурному просторі Західної Європи, починаючи з епохи Середньовіччя (традиція менестрелів) до сучасного стану ансамблевого музикування й перспектив його розвитку.

The article views formation of ensemble musicianship with guitar in the cultural area of Western Europe, starting with the middle ages (minstrel's tradition) to the modern state of ensemble musicianship and perspective of its development.

Задача данной статьи – проследить генезис и место ансамблевого музицирования с гитарой в западноевропейской музыкальной культуре потребует от нас обращения к истокам данного явления, которые восходят к эпохе средневековья и связаны со старинными струнными щипковыми инструментами¹.

Начиная с X века, изображение струнных щипковых инструментов стало достаточно частым явлением. Инструменты этого периода ещё совмещали в себе черты, которые в эпоху Возрождения распределятся между разными типами щипковых инструментов – такими, как *виола*, *виуэла*, *лютня* и *гитара*.

1. СРЕДНИЕ ВЕКА. Достаточно оснований утверждать, что уже в XII – XIII веках (а, возможно, и ранее) гитара была широко известна в западноевропейских странах и применялась в основном для аккомпанеента и сопровождения танцев.

Струнные щипковые инструменты средневековой Европы пользовались большой популярностью, чему во многом способствовала культурная традиция, которую внесли *менестрели* и *жонглёры* (хуглары, жоглары, шпильманы и т.п.) Благодаря своей мобильности, – с инструментом можно было придти в гости, можно было музицировать на открытом воздухе или взять с собой в поход, эти инструменты получили широкое, практически повсеместное употребление. Из-за предъявляемых к техническим возможностям инструментов требованиям на более высокую ступень поднялась исполнительская техника; совершенствовалась и конструкция инструментов.

¹ Для более подробного знакомства с темой рекомендую читателю свою монографию: Петропавловский А.А. Гитара в камерном ансамбле. – Н. Новгород, «Поволжье», 2007.

Будучи бесписьменной, традиция менестрелей и жонглёров не оставила нам образцов музыки того времени. Однако, обращение к другим свидетельствам – в частности, к литературным текстам – даёт представление о широчайшем распространении струнных щипковых инструментов в различных социальных слоях средневекового общества.

М. Сапонов в монографии «Менестрели» приводит обширный перечень жонглёрских ремёсел, основанный на памятниках средневековой словесности, в котором отдельную группу составляет «профессионализм менестрелей-инструменталистов, владевших игрой на нескольких инструментах, а также ансамблевыми навыками (*курсив мой – А.П.*)». Жонглёрство – особый мир, целая культура, изыскавшаяся в искусстве на самобытном языке. Именно на основе их музыкальной практики, их традиций, развились ранние формы светской музыкально-поэтической лирики. Именно здесь в сфере народного музицирования получили прибежище и дальнейшее развитие ассимилировавшиеся в Европе типы музыкального инструментария.

В условиях формирования и укрепления городов основная масса шпильманов и менестрелей постепенно перешла на оседлый образ жизни. Уже к XIV веку целые улицы и кварталы заселились музыкантами – использование музыкальных инструментов стало неотъемлемой частью городского быта. Происходивший в этот период процесс объединения в различные корпоративные «цеховые» сообщества способствовал укреплению общественного положения и повышению профессионального уровня музыкантов.

Итак, начиная с эпохи Средневековья можно констатировать наличие в Западной Европе сформировавшейся, вполне самобытной и профессиональной традиции совместного музицирования, связанной в первую очередь с жонглёрским искусством. Различные варианты ансамблей, в которых широко использовались струнные щипковые инструменты – как для аккомпанемента певцам, танцорам, так и в инструментальных ансамблях (в том числе в сочетании с духовыми и орган-портативом²) – явились неким прообразом классических камерных составов с гитарой, существующих в настоящее время.

2. В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ (XV-XVI вв.) во многих европейских странах (раньше всех – в Италии) происходили значительные изменения в экономической и культурной жизни, связанные с развитием городов и зарождением в них буржуазно-капиталистических отношений.

Начало нотопечатания, новые условия бытования музыки (появление демократической публики, расцвет любительского музицирования) вели к переосмыслению её социального статуса.

² Орган-портатив – миниатюрный переносной (на ремне) орган.

В это время особое значение приобрела музыка в быту; утвердился обычай небольших домашних концертов (домашние ансамбли включали в себя до пяти, а иногда и более музыкальных инструментов)³.

Таким образом, инструментальное музицирование всё глубже проникало в быт, а музыкальные инструменты получали широкое распространение. Появились и первые научные трактаты, освещающие этот процесс⁴. Продолжилась эволюция инструментария, в результате которой формируются различные семейства инструментов – лютневое, виуэльное и др.

Особую популярность в музыкальной жизни Европы к середине XVI века приобрела *лютня*; на ней играли как профессиональные музыканты, так и любители – в основном аристократического сословия. Поэтому именно лютня часто изображалась в художественных произведениях, книжных иллюстрациях и фигурировала в музыкальных трактатах; однако в народной среде (как сельской, так и городской) играли главным образом на *гитаре*. Подобное «классовое» разделение бытования инструментов явилось причиной того, что сохранилось очень мало достоверных сведений о гитаре и гитаристах этой эпохи⁵.

Однако, поскольку в рассматриваемый период можно говорить только о формировании семейств щипковых инструментов, то при освоении лютнистами гитары переход от одного инструмента к другому не представлял большой трудности, так как они оба обладали сходной техникой игры и одинаковым принципом строя. Таким образом, по историческим свидетельствам, посвящённым лютне, можно не только получить представление о развитии ансамблевого музицирования, но и проводить в этом аналогии с другими инструментами группы щипковых, в том числе и с гитарой.

Лютневую музыку того времени отличал преимущественно светский характер. Её можно условно разделить на следующие категории: переложения вокальных произведений, среди которых видное место занимают народные песни; небольшие танцевальные пьесы и сочинения в свободной форме, называвшиеся «фантазиями», а также аккомпанемент.

В основном лютня применялась для аккомпанемента пению. В качестве аккомпанирующего инструмента особенно часто употреблялась *теорба*, обладавшая дополнительными басовыми струнами, располагавшимися вне шейки и закреплявшимися на особой головке инструмента. Нередко можно было встретить лютню в сочетании с другой лютней (лютневый дуэт), в ансамбле со

³ И в литературном, и в живописном творчестве появляется немало сюжетов, посвящённых такому виду досуга. Герои «Декамерона» Д. Боккаччо играют на виолах и лютнях; на многочисленных живописных полотнах, изображавших то домашний концерт, то придворный ансамбль, то музицирующих ангелов, фигуры инструменталистов обычно помещены на переднем плане, что говорит о том, что им уделялось особое внимание.

⁴ Одним из образцов подобного рода работ является «*Musica getutscht*» Себастьяна Вирдунга.

струнными смычковыми инструментами – виолами, а также в оркестре, где участвовало обычно несколько лютнистов⁵.

С начала XVI века сформировался целый ряд значительных творческих фигур композиторов-лютнистов Италии, Франции, Англии, Германии, Польши.

В отличие от этих европейских стран, в Испании лютня получила меньшее распространение – на ней играли преимущественно приезжие, иностранные музыканты. Инструментом народного, бытового музицирования в Испании стала гитара. Однако среди профессиональных музыкантов – по-видимому, благодаря большим возможностям – распространение получила *виуэла*⁶. Испанская музыкальная литература эпохи Возрождения представлена в основном сочинениями для этого инструмента.

Среди ансамблевых произведений, создававшихся для виуэлы, следует, прежде всего, упомянуть вокальные жанры: *вильянсико* и *романс*. В этих пьесах, получавших названия, как правило, по первой строке текста песни, композиторы то почти буквально повторяли вокальную партитуру, то значительно видоизменяли ее с помощью вариаций – *diferencias*.

Период расцвета игры на виуэле – XVI век, в конце которого она стала вытесняться гитарой, но уже не четырёхструнной, а пятиструнной (получившей в Европе название «испанской»), за счёт улучшения акустических свойств инструмента и установления устойчивого квартового строя.

Таким образом, в течение эпохи Возрождения, особенно к концу XVI века, усиливаются следующие тенденции:

- формирование национальных исполнительских школ, индивидуальных композиторских стилей;
- формирование семейств струнных щипковых инструментов (главенствующее из которых заняли лютневое и виуэльное) и их широкое распространение – как в профессиональном, так и бытовом музицировании.
- формирование в ансамблевом музицировании устоявшихся составов, таких как, например, лютневый (виуэльный) дуэт, дуэт виолы и лютни, лютни и голоса и т.д.;

Активное развитие инструментальной музыки в этот период происходило при непосредственном участии названных выше инструментов. В исполнительской практике можно выделить три основных формы:

⁵ Сочетания инструментов в эту пору становятся более устойчивыми: постепенно создавались относительно «стойкие» содружества – как бы прообразы будущих ансамблевых и оркестровых объединений, таких, как, например, лютневый дуэт, дуэт виолы и лютни или «ренессансный оркестр» XV – XVI веков.

⁶ *Виуэла* – струнный щипковый инструмент, близкий к гитаре и имевший пять (иногда семь) двойных и одну одинарную струну, на которой исполняли мелодию. Внешне от гитары виуэла отличалась более узким корпусом и выпуклой нижней декой, хотя до сих пор мнения о конструкции виуэлы спорны, к тому же имеются многочисленные описания «барочных» гитар, имеющих подобную нижнюю деку.

1) *аккомпанемент*. Усложнение аккомпанемента (вариантность, новые фактурные решения и т.п., связанные с развитием музыкального языка);

2) *инструментальный ансамбль*. В результате происходившего роста профессионализма в музыке – благодаря виртуозам-исполнителям – можно говорить о зарождении профессиональных ансамблей. Появляются устойчивые инструментальные составы – в первую очередь дуэты;

3) *сольное исполнение*. В первую очередь культивировались светские жанры – танцевальные и импровизационные, а также обработки народных мелодий.

В целом инструментальное ансамблевое музицирование с участием струнных щипковых составляло к началу XVII века одну из существенных сторон музыкальной жизни Европы.

3. XVII – НАЧАЛО XVIII ВЕКА в истории Западной Европы – время противоречивое, характеризующееся прежде всего обострением развивающихся капиталистических и отмирающих феодальных общественно-экономических отношений. Происходившие в социальной жизни изменения, обусловленные буржуазно-демократическими преобразованиями, отражались и на культурных процессах, в том числе и на музыкальном искусстве.

В связи с этим в первую очередь отметим постепенное утверждение гомофонно-гармонического склада письма – кристаллизация мелодии как носительницы музыкального содержания, и аккомпанемента, подчёркивающего её выразительность. Новое музыкальное мышление во многом обусловило масштабную эволюцию инструментария. Этот процесс отразился в ряде научных трудов (*М. Преториуса, А. Кихера, М. Мерсенна* и др.), опубликованных в различных европейских странах.

В 1596 году в Барселоне был издан первый трактат, посвящённый пятиструнной гитаре, созданный *Хуаном-Карлосом Аматом*. Многочисленные переиздания этой работы в других странах, по выражению Б. Вольмана, «...сигнализовали не только о конце не очень долгого периода процветания виуэлы, но и о появлении «нового» инструмента – *пятиструнной гитары*» (*курсив мой – А.П.*). В целом обилие печатавшихся в различных европейских странах сборников для гитары свидетельствует о её широкой популярности.

Ранее отмечалось, что истоки и прообраз камерной музыки восходят к Средневековью, а эпоха Возрождения была временем её интенсивного развития. Однако сам термин – «камерная музыка» – утвердился главным образом именно в XVII веке. Под камерной музыкой тогда подразумевалась светская музыка, предназначенная для исполнения в домашних условиях или при дворах монархов. В этой области музицирования гитаре отводилась заметная роль: к концу XVII века она приобрела популярность при королевских дворах – в особенности при английском и французском. Этот период можно

назвать временем расцвета пятиструнной гитары, и он связан в первую очередь с деятельностью *Франческо Корбетты* (1620 – 1681) и *Робера де Визе* (1650 – 1725), в разное время исполнявших обязанности придворного гитариста и «королевского учителя игры на гитаре» Людовика XIV.

Многие придворные гитаристы-композиторы внесли свой вклад в становление различных жанров камерно-инструментальной музыки – сюиты, трио-сонаты, сольной сонаты⁷; часто они обращались и к камерно-вокальным жанрам – дуэтам для голоса с гитарой.

Судя по репертуару этого времени, основной сферой применения гитары по-прежнему являлся аккомпанемент; об этом свидетельствует большое количество издававшихся пьес для голоса в сопровождении гитары, а также наличие во многих трактатах целых разделов, посвящённых аккомпанементу⁸. Во многом это связано с её широким распространением в любительском музицировании – не только в аристократической, но и в народной среде. Особенно ярко этот процесс протекал в Испании, где гитара, сравнительно несложная в начальном обучении и аккомпанировании пению и танцам, получила громадное распространение, став поэтическим символом испанской музыки.

Начало XVIII века в Европе характеризуется падением интереса к струнным щипковым, связанное с усовершенствованием скрипки и клавишных инструментов, занявших главенствующее положение в профессиональном и любительском музицировании.

Прибавление шестой струны и замена двойных струн одинарными ликвидировало в значительной мере недостатки, присущие пятиструнной гитаре. Заимствовав от неё распространённый строй – *e, h, g, d, a* и расширив свой диапазон за счёт прибавления басовой струны *e*, гитара приобрела более широкие возможности исполнения на ней разнообразного репертуара. Именно с таким строем шестиструнная гитара получила впоследствии название «классической».

Свидетельства, говорящие о почти одновременном появлении шестиструнной гитары в различных странах Европы во второй половине XVIII века, не могут достоверно указать на действительного «изобретателя» этого инструмента. С этого времени шестиструнная гитара начала быстро распространяться по европейским странам.

⁷ Например, сюиты Р. де Визе, «Соната для испанской гитары» Ф. Корбетты (1639), сюита для «...мелодического голоса, двух гитар и басового инструмента» А. Карре и др.

⁸ Сборники танцевальной музыки испанских гитаристов *Р. де Рибайяса* и *Ф. Куэрау*, гитарный трактат *С. де Мурси*, изданный в 1714 году в Мадриде, а также ряд последующих сочинений о гитаре затрагивают в основном вопросы аккомпанемента.

Таким образом, период XVII-начала XVIII века явился для гитары временем становления, неким переходным этапом от одного из представителей группы струнных щипковых к инструменту, который в ближайшем будущем займёт одно из ведущих положений в музыкальном исполнительском искусстве и широко распространится в различных слоях общества.

В сфере камерно-ансамблевого музицирования отметим участие гитары в становлении классических жанров – как инструментальных (сюита, соната, трио-соната), так и вокальных (дуэт). Основной сферой применения гитары по-прежнему оставался аккомпанемент – как в аристократической, так и в народной среде.

Всё-таки, в силу того, что усовершенствование инструмента происходило в данный период достаточно интенсивно, говорить об активном развитии камерно-инструментального исполнительства с гитарой на наш взгляд пока рано, так как возникшие для этого предпосылки ещё требовали эволюции исполнительской техники.

4. КОНЕЦ XVIII – НАЧАЛО XIX ВЕКА Политические преобразования в Европе способствовали резкому усилению демократических тенденций в общественной жизни. Этот процесс повлёк за собой и масштабные культурные изменения, в том числе и в музыкальном искусстве.

Широчайшее распространение получило музицирование в быту: как пишет Т. Ливанова, «в эту эпоху, когда музыка кажется необходимой для существования, когда флейта, скрипка, клавесин или гитара становятся атрибутами едва ли не каждой семьи, инструментальное музицирование, как любительское, так и профессиональное, приобретает огромную популярность».

Виды музыкальной практики становились более разнообразными. Развивались концертные организации (первые из которых возникли ещё в середине XVIII века) – таким образом, наряду с придворными и церковными, проводились и публичные концерты.

Интенсивно развивалась и камерно-ансамблевая музыка – утверждались её ведущие инструментальные жанры (соната, концерт) и основные классические типы камерных ансамблей – фортепианное трио, струнный квартет и др.

Всё это способствовало рождению плеяды профессионалов-виртуозов, своей деятельностью широко раскрывших возможности инструментов – главным образом скрипки, виолончели, гитары и фортепиано.

Гитарное искусство этого периода (часто называемого «периодом расцвета» или «золотым веком» гитары) представлено такими именами, как *Мауро Джулиани*, *Никколо Паганини*, *Фернандо Сор*, *Фердинанд Карулли*, *Луиджи Леньяни* и др., которые были не только выдающимися исполнителями, но и создали оригинальный репертуар для гитары соло и ансамблей с гитарой, художественное значение которого соответствовало высшим достижениям

своего времени – как с точки зрения эстетической, так и профессиональной. Таким образом, отметим в этот период сочетание в одном лице композитора и исполнителя, что, безусловно, способствовало прогрессу гитарного искусства во всех его аспектах.

В этот период сложился «классический» камерно-ансамблевый репертуар и основные инструментальные составы. Гитарные дуэты, дуэты со скрипкой, флейтой, фортепиано; трио, в которых сочетаются разнообразные инструменты с гитарой, широко представлены в творчестве композиторов на рубеже и в первые десятилетия XIX века. Гитара в этих ансамблях предстаёт как полноправный партнёр. Ансамбли с гитарой бытовали как в домашней обстановке, так и на концертной эстраде. Как показывает перечень концертов, устраиваемых в начале XIX века в помещении знаменитого концертного зала «Гевандхауз» в Лейпциге, гитаристы выступали там только в ансамблях⁹.

Итак, благодаря значительно возросшим техническим и художественным возможностям¹⁰ по сравнению с пятиструнной, шестиструнная «классическая» гитара к концу XVIII века получила широкое распространение во многих европейских странах. Отметим, что наряду с такой традиционной для гитары сферой музицирования, как аккомпанемент, в этот период активно развивалось сольное и камерно-ансамблевое исполнительство, что привело к очевидному прогрессу гитарного искусства в целом.

5. С 30-40-х ГОДОВ XIX века начинается снижение интереса публики к концертным выступлениям гитаристов. Это время исследователи характеризуют как «период упадка». Изменившиеся средства музыкальной выразительности, обусловленные новым эстетическим содержанием музыки, потребовали от инструментов таких качеств, которыми не в полной мере располагала гитара: в первую очередь это связано с тем, что её звучность не соответствовала акустическим свойствам увеличившихся в размерах слушательских аудиторий. Более приспособленными для концертного исполнительства оказались скрипка и фортепиано, а также некоторые виды духовых¹¹.

Вместе с тем, гитара не вошла в состав симфонического оркестра, приобретшего первенство в концертной жизни этого времени. Если в начале XIX века гитара ещё могла в какой-то мере «соперничать» с фортепиано, то дальнейшее усовершенствование рояля, появление замечательных пианистов-

⁹ Попутно можно заметить, что в то время не только гитаристы, но и другие исполнители самостоятельных концертов не давали – устраивающий концерт артист обычно привлекал к участию в нём певцов или других инструменталистов, а иногда и оркестр. Таким образом, программы концертов носили, как правило, смешанный характер.

¹⁰ Главными из которых являлись увеличение звуковысотного диапазона и отказ от двойных струн.

¹¹ Отметим здесь, что конструктивное усовершенствование этих (и ряда других) инструментов во многом было направлено на усиление звучности (например, металлические элементы рамы фортепиано или удлинение скрипичного смычка).

виртуозов и композиторов (Ф. Шопен, Ф. Лист), отодвинуло гитару на второй план — она осталась в стороне от передовых музыкальных достижений этого времени. То же относится и к скрипке, с которой гитара не могла конкурировать в отношении мелодической выразительности. Использование гитары как мелодического инструмента в сопровождении фортепиано также не принесло желаемых результатов — творчество И. К. Мертца осталось в этом смысле локальным явлением.

Попытки улучшить конструкцию гитары и усилить её звук («трипод» Д. Агуадо, резонансный стол Э. Байера, применение добавочных басов и т.д.) успеха не имели.

О начавшемся в конце 30-х годов XIX века «упадке» гитары свидетельствует создававшийся в этот период гитарный репертуар. В основном это салонные пьесы, бытовые фантазии и всевозможные попури из модных опер. В сфере камерно-ансамблевого исполнительства гитара также утратила свои позиции, уступая скрипке и фортепиано. Здесь можно отметить как редкие примеры поздний период творчества И. К. Мертца и несколько сочинений французского гитариста и композитора *Наполеона Коста* (1805 – 1883) – в частности, пьесы для гобоя и гитары, а также «Большой дуэт» для двух гитар¹².

Тем не менее, в бытовом, домашнем музицировании в широких слоях населения большинства европейских стран гитара по-прежнему оставалась популярным инструментом. Сферой её применения традиционно оставался аккомпанемент – об этом свидетельствовало и отношение к гитаре со стороны композиторов. Так, в «Руководстве по инструментовке» (1866) бельгийского композитора Ф. О. Геварта, отмечалось, что гитара «для композитора инструмент только аккомпанирующий... забытый сегодня всюду, кроме Испании и Италии».

Действительно, в гораздо меньшей степени снижение интереса к гитаре проявилось в Испании, где гитара с давних пор была подлинно народным инструментом, и где композиторы, связанные с народной музыкой, интуитивно применяли гитарную фактуру в пьесах, предназначенных для других инструментов. Например, *Исаак Альбенис* (1860-1909) – «Испанская сюита», *Энрико Гранадос* (1867-1916) – Испанские танцы № 2, 5, 10, «Тонадилля», *Мануэль де Фалья* (1867-1946) – танец из балета «Жизнь коротка» и другие. Таким образом, предпосылки к возрождению гитарного искусства в Европе возникли с наступившим в конце XIX века общим возрождением испанского национального искусства («Ренасимьенто»).

Наиболее значительная роль в возрождении гитарного искусства нового времени принадлежит испанскому гитаристу, композитору и педагогу

¹² В конце 30-х годов XIX века Н. Кост концертировал во Франции в дуэте с итальянским гитаристом и композитором Л. Сагрини, исполняя концертные дуэты и другие сочинения последнего.

Франциско Таррега-Эйксеа (1852-1909). Его активная концертная деятельность способствовала не только росту популярности гитары, но её признанию среди профессиональных музыкантов.

Итак, в период с 30 – 40-х годов XIX до начала XX века гитара во многом утратила значение концертного инструмента, для неё не сочиняли ведущие композиторы, она также была вытеснена из аристократической среды. В силу этих причин гитара лишилась той почвы, на которой могло развиваться камерно-ансамблевое музицирование с её участием. В этом смысле показательно, что такие крупные фигуры, как Ф. Таррега, не обращались в своём творчестве к этой области.

Однако широкое распространение гитары в любительском музицировании сохранялось – в первую очередь благодаря её портативности и удобству аккомпанеента. Кроме этого, продолжилось совершенствование конструкции инструмента – в основном это связано с деятельностью испанского инструментального мастера *Антонио Торреса* (1817 – 1892) – в результате которой гитара приобрела вид и основные качества современных инструментов.

Таким образом, происходившее в этот период развитие исполнительской техники и конструкции инструмента, хотя и не обеспечило гитаре равноправного места наряду с другими концертными инструментами, но заложило необходимую базу, на основе которой в XX веке произойдёт значительный подъём гитарного искусства, и в том числе – в камерно-ансамблевой сфере.

6. В начале XX ВЕКА активизируется профессиональное исполнительство на гитаре, что во многом связано с деятельностью учеников Ф. Таррега – *Мигеля Любета* (1878 – 1938) и *Эмилио Пухоля* (1886 – 1980). Но в первую очередь заслуга в развитии гитарного искусства в XX веке принадлежит испанскому гитаристу *Андресу Сеговии* (1893 – 1987)¹³.

Многогранная деятельность А. Сеговии – исполнителя, инициатора создания нового репертуара, педагога – явилась значительным вкладом в музыкальную культуру XX века. В основном благодаря его усилиям гитара к 40 – 50-м годам XX века утверждается в качестве концертного инструмента со своим оригинальным репертуаром и приобретает огромную популярность во всём мире.

Здесь надо сказать, что состояние гитарного репертуара в начале XX века исследователями иногда характеризуется как кризисное. По высказыванию А. Сеговии, «многие композиторы не писали и не пишут для гитары по причине многих трудностей, с которыми сталкиваются, а также «...из-за отсутствия

¹³ С этого времени в гитарном искусстве усиливается тенденция к разделению композиторской и исполнительской сфер деятельности, и основной «движущей силой» развития гитарного искусства становятся именно исполнители.

серьёзных исполнителей-гитаристов. Гитаристов же, в свою очередь, нет потому, что инструмент не имеет современного репертуара».

А. Сеговия обращался ко многим композиторам с просьбой писать для гитары. Подобные обращения выдающегося гитариста-исполнителя относились в первую очередь к сольным произведениям и концертам для гитары с оркестром; тем не менее, они способствовали и созданию камерно-ансамблевых сочинений с гитарой. Этот процесс представляется вполне естественным, поскольку соответствовал современным тенденциям в музыкальном искусстве, для которого было характерно стилистическое новаторство, поиск новых выразительных возможностей инструментов, а также необычных ансамблевых сочетаний. Во второй половине XX века с появлением новейших композиторских техник (коллаж, алеаторика, пуантилизм, микрополифонии, минимализма и т.д.) гитара находит применение практически в каждом из них, например: «Молоток без мастера», «Горизонты», «Отблеск» П. Булеза, «Камерная музыка 1958», «Рецитал для четырёх музыкантов» Г. Хенце, «Большой септет с солирующим кларнетом» Г. Петрасси, «Nagoya Guitars» С. Райха и т.д.

На наш взгляд, то обстоятельство, что творчество А. Сеговии было сосредоточено на сольном исполнительстве, зависело не только от личных предпочтений артиста – для активного развития камерно-ансамблевого музицирования с гитарой в первой половине XX века ещё не созрели необходимые условия – такие, как:

- наличие современного, оригинального, значимого в художественном отношении репертуара в этой сфере;

- постоянный круг камерных коллективов высокого профессионального уровня¹⁴

В новом гитарном репертуаре¹⁴ отметим, прежде всего, камерно-ансамблевые сочинения *Марио Кастельнуово-Тедеско*, (1895 – 1968) *Хоакина Родриго* (1902 – 1999), *Александра Тансмана* (1897 – 1986).

Таким образом, мы видим, что усилия А. Сеговии, направленные на создание нового репертуара для гитары затронули, пусть в меньшей степени, и камерно-ансамблевую сферу.

Одной из самых значительных фигур в гитарном искусстве второй половины XX века, внесших большой вклад в дальнейшее развитие камерного исполнительства, является английский гитарист и лютнист *Джулиан Брим*.

С конца 50-х годов Д. Брим часто выступал в концертах со знаменитым британским певцом Питером Пирсом, исполняя произведения как старинных, так и современных английских композиторов, специально написанные для этого дуэта. Приблизительно с этого времени Д. Брим начал обращаться к

¹⁴ Создававшимся, как говорилось ранее, в основном благодаря инициативе А. Сеговии.

композиторам с предложением писать музыку для гитары, на которое откликнулись Г. Хенце, Р. Беннет, У. Уолтон и ряд других, но особо здесь нужно отметить *Бенджамина Бриттена* (1913 – 1976), который создал ряд произведений для ансамблей с гитарой: цикл «Песни из Китая» (*Songs from the Chinese*, 1957) для голоса и гитары, обработки английских народных песен для голоса и гитары, квинтет с гитарой и др.

Отметим также совместные выступления Д. Брима в дуэте с другим известным английским гитаристом *Джоном Вильямсом*, которые продолжались с 1971 до конца 1970-х годов. Д. Вильямс, наряду с сольными концертами, также активно выступал в камерных ансамблях различного состава¹⁵.

Широкую известность в середине века снискал также французский гитарный дуэт *Ида Прести – Александр Лагойя* (Франция).

В последние десятилетия XX века сформировался целый ряд гитарных коллективов, ярко заявивших о себе на концертной эстраде. Репертуарная направленность, особенности интерпретации, индивидуальный исполнительский «почерк» этих ансамблей весьма разнообразны и представляют тему для отдельного исследования: *гитарный дуэт Хилл/Вильчински*, *гитарный дуэт «Amadeus»*, *Амстердамское гитарное трио*, *Гитарный квартет EOS* и др. Как правило, это ансамбли однородные (состоящие из двух или нескольких гитар). Это можно объяснить тем, что ансамбль гитар является наиболее естественным и удобным с точки зрения динамического баланса, сочетания тембров и артикуляции. Очевидно, подобное удобство способствовало формированию достаточно объёмного репертуара именно для однородных составов.

Таким образом, в течение XX века гитарное (и в том числе камерно-ансамблевое) искусство развивалось в основном благодаря отдельным выдающимся исполнителям – таким, как, например, А. Сеговия или Д. Брим. Они привлекали к созданию нового репертуара профессиональных композиторов; в этом заключается существенное отличие современной ситуации от той, что сложилась в конце XVIII – 30 – 40-х годах XIX века, когда сочиняли в основном сами исполнители. Подобное сотрудничество исполнителя и композитора способствует тому, что пополнение репертуара сочетается с раскрытием возможностей гитары – как художественных, так и технических: гитара применяется в различных творческих экспериментах, создаются новые, необычные инструментальные составы, ведутся поиски новых исполнительских приёмов и звуковых эффектов.

¹⁵ В разное время Д. Вильямс сотрудничал с такими исполнителями, как Уилфред Браун (тенор), Ицхак Перлман (скрипка), Фу Цонг, Даниэль Баренбойм, Владимир Ашкенази (фортепиано), Жаклин дю Пре (виолончель).

Однако более медленными темпами протекало развитие в сфере камерных ансамблей смешанного состава. Среди причин сравнительно небольшого количества подобных ансамблей можно отметить:

- высокий уровень профессиональных требований, предъявляемых к участникам подобных ансамблей – наличие не только опыта ансамблевой игры, но и специфических навыков, позволяющих объединить разные по своим возможностям инструменты;

- сравнительно меньший объём оригинального репертуара в этой области.

Кроме этого, небольшое количество смешанных камерных коллективов с устоявшимся составом участников (несмотря на некоторый прогресс в этом отношении к концу столетия) не способствует частому обращению композиторов к этому жанру – поскольку опыт создания камерных сочинений в XX веке красноречиво свидетельствует о тесном сотрудничестве композиторов и исполнителей.

Таким образом, современное состояние гитарного исполнительства часто характеризуется как период подъёма. Это во многом справедливо в отношении сольного исполнительства и – отчасти – для однородных гитарных ансамблей. Однако в сфере камерных ансамблей смешанного состава остаётся надеяться на ощутимый прогресс в самом ближайшем будущем.

Проследив в исторической перспективе развитие западноевропейского ансамблевого исполнительства с гитарой и родственными ей струнными щипковыми инструментами, можно утверждать, что без камерного ансамбля невозможно полноценное развитие гитарного искусства, так как не будет эффективной связи с музыкальной исполнительской традицией в целом – а, значит, гитара будет обречена на изоляцию и, в конечном счёте, неизбежно деградирует как профессиональный инструмент.

Очевидно, что подлинного расцвета гитарного искусства на современном этапе можно ожидать тогда, когда все аспекты исполнительства – сольное, камерно-ансамблевое и аккомпанемент – будут существовать и развиваться комплексно и полноценно, естественным образом обогащая и дополняя друг друга.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІРТУОЗІВ XIX СТОЛІТТЯ.

ГІТАРИСТ МАРК СОКОЛОВСЬКИЙ (1818-1883)

Запропонована робота є результатом тривалого опрацювання пам'яток музичної думки, епістолярної спадщини, публікацій та спогадів сучасників видатного гітариста-віртуоза М.Соколовського – відому постать в музичному житті Європи XIX століття.

Предлагаемая работа является результатом тщательного исследования эпистолярного наследия, публикаций и воспоминаний современников известнейшего гитариста-виртуоза М. Соколовского – известную фигуру в музыкальной жизни Европы XIX века.

This article is a result of a thorough research of M. Sokolovsky's epistolary legacy, publications and memoirs of contemporaries about this famous virtuoso-guitarist an outstanding phenomenon in the music life of XIXth century Europe.

XIX століття. Музична освіта. Як відомо, перші консерваторії виникли в Італії ще в XVI столітті. Але якщо XVIII століття могло пишатися заснуванням Паризької консерваторії (1795), то в XIX столітті заклади музичної освіти створюються один за одним: у Мілані (1807), Празі (1811), Флоренції (1811), Відні (1817), Варшаві (1821), Лондоні (Королівська музична академія, 1822), Мадриді (1830), Брюсселі (1832), Будапешті (1834), Женеві (1835), Лісабоні (1835), Берліні (1850), Петербурзі (1862), Москві (1866).

Виконавське мистецтво. В XIX столітті музика ставала невпізнанною. Її нові форми творили владні руки видатних митців та композиторів. Далекі від сліпого наслідування традицій, вони сміливо ставили перед собою все складніші художні та технічні завдання. XIX століття в історії інструментальної музики починають імена видатних піаністів, скрипалів, гітаристів: Бетховена, Шуберта, Ліста, Шопена, Паганіні, Джуліані, Сора, Карулли, Соколовського... Ці уславлені майстри пройшли великий шлях розвитку від прийомів музикування в дусі Баха, Генделя, Гайдна та Моцарта до власного розуміння інструменту та віртуозності виконання. Про музикантів тих часів писали: «...звук його так магічно діють на душу, що цього артиста не можна наслухатися... » «У його манері виконання, що поєднувала в собі вогонь, захоплення поляка з елегантністю й смаком француза, – щира індивідуальність, найцікавіша геніальна артистична натура... Його гра підкоряла серця слухачів».

Небувалої віртуозності досягає скрипкова, фортепіанна та гітарна техніки, різко загострюються контрасти оцінок та критика технічної досконалості, розуміння і сприйняття довершеності в музиці. Романтичні пошуки Паганіні, Ліста, Шопена, відкрили зовсім новий світ, в який композитори лише зрідка заглядали раніше: світ блискучих прийомів звуковидобування, яскравих інструментальних фарб. Ці майстри знайшли невідомі раніше ефекти в звучанні давно знайомих інструментів.

В період творчих баталій романтиків із класицистами, захищаючи молоде, романтичне мистецтво, Одоєвський писав: «Автор цієї статті може по справедливості назвати себе істориком критики... Він багато витримав суперечок за мистецтво, ним палко улюблене, і тепер у справі того ж мистецтва подає свій голос і, лишаючи всяке упередження, радить всім нашим молодим артистам залишити цю стару Крейцерову й Родеву школу, здатну в нашім столітті породжувати самих лише посередніх артистів для оркестру... Вони зібрали справедливу данину з свого століття – і цього досить. Тепер у нас є свої віртуози із блискучими пасажами, жагучим співом, різноманітними ефектами. Нехай наші рецензенти називають це шарлатанством! Публіка й люди, що розуміються на мистецтві, вшанують їх бідне судження лише іронічною посмішкою».

Фантастичність, норовлива імпровізаційність, блискучі й різноманітні ефекти, гаряча емоційність – якості, що вирізняли романтичне виконавство. Цими якостями воно протистояло суворим канонам класичної школи. «Здається, звуки, самі собою випурхують, – продовжує Одоєвський, – потім летить фантастична рулада, й швидкий перелив її закінчується рішучими акордами й хроматичними трилерами. Здається, вільний птах піднісся в піднебесся й розкинув у повітрі свої строкаті крила...»

Поетизувався навіть антураж виконання. Норвезький скрипаль Уле Булль, будучи в Римі, «імпровізував у Колізеї, і там, уночі, при місяці, у вікових руїнах лунали звуки натхненного артиста, і тіні великих римлян, здавалося, слухали його північні пісні».

Творчість багатьох музикантів цілком належала цьому напрямку, приймаючи як всі його переваги, так і певну однобічність. Навіть видатні митці часом жертвували глибиною музики заради ефектності, їх захоплювала сама блискуча віртуозність. Віртуозність імпонувала й слухачам. Розкіш, барвистість і бравурність інструменталізму були не стільки модою, скільки потребою.

Терниста дорога віртуозів. В історії світової музики небагато знайдеться таких митців, чиї життя й виконавське мистецтво вставали б перед здивованими нащадками як сліпучі гірські вершини, оточені ореолом неприступності. Якщо вже шукати порівняння, то поряд з скрипалем Паганіні (1782-1840), піаністами Лістом (1811-1886) та Шопеном (1810-1849), так само загадково височіють вершини мистецтва, наприклад, гітариста Марка Соколовського (1818-1883), який, з легендарною пристрасстю вдивляючись у несподівані зигзаги музичного виконавства й людського духу, шукав рішення нових задач. Крайності в оцінках постатей гігантів музики, що існували ще за їх життя, багатократно посилились після їх смерті. Але саме такі полярні судження й підкреслюють думку, що багато доріг до вершин заводили дослідників у глухий кут. Виконавство митців, яке відділяють від нас уже два сторіччя, зовсім неможливо

зрозуміти поза історичними умовами Європи XIX століття, складним контекстом розвитку суспільної, філософської й художньо-естетичної думки тієї далекої епохи. Багато спрощених і перебільшених оцінок творчого пошуку віртуозів обумовлені небажанням або нездатністю побачити митців саме в контексті їх епохи, в умовах саме тієї Європи, у якій вони жили і творили своє мистецтво.

Тридцять і сорокові роки XIX століття – розквіт творчості віртуозів. Їх свідчення розкривають шляхи взаємної дифузії культур, виконавського мистецтва, музичних концепцій, стилів, форм. В «Нотатках» Михайла Глінки, іноді надзвичайно критичних, відчувається намагання не тільки фіксувати події, але й розуміти їх. «...я вчився грати на фортепіано у знаменитого Фільда... Здавалося, що не він ударяв по клавішах, а самі пальці падали на них, подібно великим краплям дощу, і розсипалися перлами по оксамиті. Ні я, ні інший щирий аматор музичного мистецтва не погодиться з думкою Ліста, який сказав при мені, що Фільд грає в'яло (*endormi*) – ні, гра Фільда була часто смілива, примхлива й різноманітна, але він не спотворював мистецтва шарлатанством і не рубав пальцями котлет, подібно більшій частині новітніх модних піаністів». Надзвичайно цікавий і по своєму влучному полемічному випадку, і по своїй спрямованості словесний «пасаж» – за думкою Б. Асаф'єва, – яскраве свідчення багатовекторності розуміння віртуозності. Саме тепер, на відстані майже в сто шістдесят років від критичних відгуків Глінки (свої «Нотатки» він писав у 1854-1855 роках), в ньому необхідно об'єктивно розібратися. До того ж і В. В. Стасов вказував, що Ліст, який концертував у Петербурзі (1842, 1843, 1847 рр.), дійсно дозволяв собі захоплювати «шикарну публіку» на концертах зовнішнім «шаленим пафосом», феєрверком рулад і взагалі фортепіанною «італьянщиною». З юнацьких років Ліст гнітився сприйняттям своєї творчості суто, як гри віртуоза й, незважаючи на захоплення публіки, нерідко відчував після своїх виступів повне незадоволення через недостатнє розуміння й обмеженість слухача. Часто, щоб догодити слухачеві, Лісту доводилося виконувати беззмисловні, але ефектні п'єси, а його пропаганда серйозної класичної музики й творів передових сучасних композиторів далеко не завжди зустрічала підтримку: «Я часто виконував, – признається Ліст у спогадах, – як привселюдно, так і в салонах твори Бетховена, Вебера й Гуммеля, причому завжди було достатньо зауважень, що мої п'єси «дуже погано обрані». На сором собі я повинен зізнатися: щоб заслужити вигуки «браво!» у публіки, яка завжди повільно сприймає піднесену красу в прекрасному, я без усякого каяття змінював темп і ідею; моя легковажність доходила до того, що я додавав чимало пасажів і подвоєнь, які, звичайно, забезпечували мені схвалення невігласів...». Хоча це свідчення відноситься до років юності, Ліст гірко шкодує «про зроблені в ті часи поступки поганому смаку», йому і згодом не раз

доводилося підкорятися вимогам публіки. Сюди, очевидно, як свідчить Б. Асаф'єв і спрямований випад Глінки. Адже справді піанізм Ліста, будучи в свій час явищем прогресивним, у своїй еволюції, приходив-таки до «котлетного» стилю гри, над яким насміхається Глінка, відштовхуючись від інтонаційно-раціоналістичної естетики виконання. Її тонко відчув Глінка в стилі гри Фільда й протиставив реалістичне в ній – романтичному «безладдю» і пафосу «звукових шумів» лістіанства, в чому певною мірою був винний сам фундатор напрямку – Ференц Ліст. Але на стороні Ліста була важлива перевага: динамізм і завоювання піанізмом симфонічної думки. На стороні ж класицистів – високе право суворой класичної розумності, що вимагала художнього виправдання кожної інтонаційної миті, звіту й обліку кожної краплі звуку в континіумі музики. По суті, цей шлях був обраний Федеріком Шопеном з його естетикою піанізму, культом фортепіанно-раціонального голосоведіння, що виходить не від показної пишності салону, не від феєрверків педально-комплексної гри, а, – за характеристикою Асаф'єва, – від емоційно чуттєвої й внутрішньо змістовної інтонаційної сфери, яка далеко вже відійшла від простодушної мрійності.

Марк Соколовський. Його виступи з величезним успіхом проходили у найбільших музичних центрах Європи, у Москві, Петербурзі, Лондоні, Парижі, Відні... В Німеччині його називали «великим артистом», у Франції – «Паганіні гітари», в Англії – «королем гітари».

Соколовський народився 25 квітня 1818 року у містечку Погребище (тепер Вінницької області). 26 травня 1841р. М.Соколовський дебютує в Житомирі з концертом мі-мінор Ф. Карулли. Молодий гітарист був тепло зустрінутий публікою. Окрилений успіхом, він дає концерти в різних містах. У 1846 році М. Соколовський дав свій перший концерт у Москві, який пройшов з великим успіхом і зміцнив віру артиста в правильність свого вибору, в свій талант. З кожним роком збільшується популярність гітариста у Москві.

8 березня 1857 р. він дає концерти у найбільшому залі Москви – залі Благородного зібрання. «Московські відомості» (№ 2.–1857–1 березня) відзначили, що на концерті Соколовського були присутні більше тисячі слухачів. Про успіх гітариста з Волині писали і в інших російських газетах:

Марта 21, 1857 года, № 35, Московская городская хроника

«Г-н Соколовский умел привлечь к залу Благородного Собрания слишком тысячу слушателей; концерт был очень оживлен и разнообразен; концертант принят прекрасно, громкими браво. Прелестная увертюра Мендельсона-Бартольди, «Рондо аля полакка», из концерта Джульани, водворила тишину в зале и публика прослушала, как и всё, что играл наш талантливый гитарист, с большим вниманием и участием. Он играл с квинтетом, он играл с фортепиано, те же рукоплескания. Нам особенно понравилась «Попурри» Нейланда. Звуки

фортепиано сочетаются очень хорошо с гитарой, но здесь много зависит и от пианиста, и нельзя не похвалить игры г. Плотничаго. Г. Владиславлев спел романс из «Марты» и «Хуторок» при громких и единодушных рукоплесканиях. В концерте принимали участие г. Рубинштейн и Гербер, прекрасные таланты, которые хорошо известны нашей публике».

3 марта 1862 года. №47, Наше время

Газета политическая и литературная.

Концерт Г-на Соколовскаго

«6-го марта, в зале Благородного собрания, назначен концерт г-на Соколовскаго на 10-струнной гитаре, с участием многих артистов: г.г. Рубинштейна, Гербера, Вивгена, кн. Туркестанова, Ильина и др. Московской публике уже известна мастерская, полная выразительности, чувства игра г-на Соколовскаго. Талант его уже оценён давно людьми, которым нельзя отказать в знании музыки; стоит прочесть только отзывы о нём многих членов Венской консерватории, по поводу его концертов в Вене, чтобы убедиться, как оценён был ими наш талантливый артист и как высоко стоит он в их мнении. Он сумел сделать то, что гитара в его руках нисколько не уступает скрипке, виолончели по густоте и мелодичности звука».

Среда, 14 марта 1862 года, № 68 Сын Отечества. Газета политическая, учёная, литературная.

«Г. Венявский исполнил концерт Виотти с большим совершенством, к которому он нас давно приучил; «каденца», сочинённая им, удачно подходила к стилю концерта. Читателям нашим, вероятно, не безызвестно имя г. Соколовскаго, прославившегося игрою на гитаре «испанского строя» и пользующегося известностью во всех главнейших столицах Европы. Гитара под пальцами г. Соколовскаго обращается, по уверению газет, в совершенно новый увлекательный и звуками своими производящий впечатление. В руках Соколовскаго гитару нельзя назвать инструментом не благодарным, это инструмент полный, совершенный. Виртуоз, о котором мы говорим, известен в России, имел большой успех в Москве, но для нас составляет новость. Перед нами целая груда газет разных стран, воспевающих похвалы г. Соколовскаму, но по известному уже читателю правилу мы не даём выписок – к чему же? Г. Соколовский приехал в Петербург, вероятно, мы его услышим, и тогда сами увидим, какое значение он имеет в артистическом мире. После всевозможных инструментов, которыми нас угощают каждый день, почему же не послушать гитары, в особенности, когда на ней играет артист».

Вторник, 5 февраля 1863 года, №28. Московские Ведомости

«Нашим артистам прошлогодние концерты не удавались, по крайней мере, не удавались как прежде. Только г. Соколовский представляет исключение. На его концертах и в последние годы было много слушателей.

Когда г. Соколовский играет публично, концертная зала всегда наполняется публикой. Что же влечёт её? Вероятно, эта тайна не для всех остаётся загадкой...»

Лондон, неділя, 15 квітня 1856 р. THE TIMES

Ст. Джеймс Холл.

... Відомий гітарист Соколовський дає свій перший концерт в Англії.

Субота, 21 січня 1865 р. LE MONDE ARTISTE

Світ мистецтв. Театри, музика, образотворче мистецтво, література.

«В неділю на вечорі Її Імператорської Високості Принцеси Матільди, Марк Соколовський, відомий гітарист здобув великий та заслужений успіх, виконуючи свою фантазію із “Еліксиру кохання”. Відомо, що ці вечори збирають еліту всіх аристократій. Вдячна аудиторія жваво аплодувала артисту, який на завтра отримав від Її Імператорської Високості власноручного листа, вітання та вдячність».

Субота, 1 липня 1865 р. LE MONDE ARTISTE

Світ мистецтв. Театри, музика, образотворче мистецтво, література.

«Марк Соколовський, який немає собі суперника, відомий гітарист, європейська репутація якого була блискуче закріплена в Лондоні, 17 червня ц.р. дав музичний ранок в “Hanover-Square Rooms”, який був одним з найблискуліших в сезоні. Програма, підбір артистів, а найбільш, ім'я Соколовського створили надзвичайну привабливість, тому вже з самого ранку зал був захоплений елегантною аристократією. Тріумф виконавця був повним, несамовитими оплесками були прийняті всі виконані ним твори, які виконувались “на біс”. “Венеціанський карнавал” був вершиною для публіки, який приніс Соколовському одну з тих овацій, яка являє епоху в кар'єрі артиста».

Січень, 1864 р. REVUE CRITIQUE

Критичний огляд. Вишукана спільнота та салони

«В першому ряду вибраних артистів ми назвемо М. Соколовського, який вперше 18.01.1864 р. виступав в Парижі. М. Соколовський прибув до нас зі славою. Його успіх в Німеччині, Росії, Польщі мав величезний резонанс.

В його майстерних руках гітара піддається різноманітним нюансам і надзвичайно виразній, граціозній та пристрасній мелодії. У виконаних ним фантазії з “Піратів” і “Рондо аля полакка” його чудовий талант перевершив все те, що можна було передбачити».

Відомий німецький критик Е. Датінгер називав Соколовського “Байроном гітари”, відмічаючи, що його виконавська майстерність “втілить життя навіть у камінь”. Успіх окрилив артиста, який написав у листі до матері, що тепер він вже зобов'язаний здобути першість у Європі.

№72, Познань, 26 березня 1867 р. OSTDEUTCHZEITUNG

Східно німецька газета

Концерт віртуоза гітари пана Марка Соколовського з Волині.

«Концерти якого на своєму інструменті в великих містах де він виступав, створили сенсацію. Ось що пише в газеті музикознавець Є.М. Датінгер: “Під його майстерною рукою цей капризний та гонористий інструмент отримав повноту та звук вишуканого тону, який нагадує чари арфи. Це навіть не гра, складається враження, що ми чуємо спів».

Публіка Відня, одного з найбільших центрів музичної культури Європи, із захопленням сприйняла гру артиста: ще жоден з гітаристів не отримав такого гарячого прийому. Преса писала про його концерти як про диво.

№97, 12 квітня, 1858 р. WIENER ZEITUNGSHALLE

Віденський газетний зал. Концерт М. Соколовського.

«Позавчора в залі спільноти любителів музики ми мали насолоду слухати гітариста Соколовського, який і на цей раз, як і недавно в Карловому театрі, довів, що на своєму інструменті він відноситься до найкращих митців. Шалені оплески були заслуженими і так довго продовжувались, що маестро ще раз взяв інструмент і грав “на біс”».

Тріумфальні виступи М. Соколовського у Вісбадені, Парижі, Лондоні, Берліні, Брюсселі, Дрездені, Мілані, Кракові, Варшаві в 1863-1868 роках принесли йому славу одного з чудових майстрів гри на гітарі.

Лондон 18 квітня 1865 р. THE MORNING POST

Ранкова пошта. Концерт місіс Тенет.

«...Серед відомих артистів, які брали участь, були місс Палмер, мадам Флоренс Ланція, гер Хале, гер Штраус і М. Соколовський.

...Але те, що викликало здивування та задоволення, була чудова майстерність проявлена Соколовським на гітарі. Настільки фантазією із “Іль Пірата” Соколовський “наелектризував” своїх слухачів. Коротше кажучи, М.Соколовський мав блискучий успіх і безумовно стане одним із “левів” цього музичного вечора».

Після одного з концертів А. Контський, найвідоміший в той час польський скрипаль, учень Паганіні, подарував йому свою фотокартку з таким підписом: «Відомому артисту М. Соколовському, як знак нашого захоплення і любові. Аполлінарій Контський, Мінськ, 2/14 жовтня 1858 року!».

Виступи М. Соколовського продовжувались майже до 1871 р., але вони ставали дедалі рідшими в зв'язку з хворобою артиста. Фінальний публічний концерт майстра відбувся у Петербурзі у 1871 р. у залі Придворної співочої капели. Останні роки життя М. Соколовський провів у Вільно (нині – Вільнюс), де 25 грудня 1883 р. помер. На могилі знаходиться скромний витончений пам'ятник з бронзовим зображенням артиста і написом: «Марк Соколовський – відомий європейський гітарист, 25 грудня 1883, 65 років від народження».

«Згасло життєве полум'я... Разом з ним зникло те чудесне явище, що в області мистецтва народиться один лише раз, єдиний раз! Висота цього недосяжного й ніким не перевершеного генія виключає можливість наслідування йому. Нічий славі не зрівнятися з його славою, не зрівняється й ім'я будь-кого з його ім'ям». Ці слова, написані Ф. Лістом у некролозі пам'яті Паганіні, напевно, можна віднести не тільки до вшанування пам'яті великого віртуоза, але й до тієї історичної оцінки, якою визнані гідними всі видатні музиканти епохи, і чиї імена навічно внесені в історію Європи музичної XIX століття.

Справжнє значення творчості митця точніше за все перевіряється часом. І тепер, коли сторінки життя гітариста Марка Соколовського, і насамперед, свідчення європейського рівня його виконавського мистецтва займають почесне місце серед визнаних документів світового музикознавства, мистецька спільнота України зможе зрозуміти велич його постаті в історії вітчизняної музики.

УДК: 78.071.2: 787.61

Людмила ШАПОВАЛОВА

ВЛАДИМИР ДОЦЕНКО – НОМО MUSICUS. ИНТЕРПРЕТОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Запропоновано виконавський портрет музиканта-гітариста В. Доценко. Апробовано методику системного моделювання творчої продукції виконавців (інтерпретація-версія-стиль).

Предложен исполнительский портрет музыканта-гитариста В. Доценко. Апробирована методика системного моделирования творческой продукции исполнителей (интерпретация-версия-стиль).

It is offered a guitarist performer's portrait of V. Dotsenko. Are approved methods of performers' production systematic modeling (interpretation-version-style).

Поводом к написанию статьи послужили два взаимосвязанных фактора – бурный расцвет в Украине исполнительства на классической шестиструнной гитаре, наблюдаемый в последней трети XX века, и проведение Первой международной научно-творческой конференции по вопросам гитарного искусства, которая прошла на базе Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского в апреле 2008 года.

Харьков не случайно оказался в центре такого важного события. Этому есть простое объяснение – здесь живет и активно творит гитарист *Владимир Игоревич Доценко*, профессор, заслуженный артист Украины, лауреат Всероссийского и Международных конкурсов, блестящий музыкант-исполнитель и педагог, воспитавший плеяду молодых талантов.

Целью данной статьи является научное обоснование (в жанре интерпретологического комментария) исполнительского стиля гитариста нашего

времени – Владимира Доценко. В частности, нас будут интересовать такие формы онтологического бытия стиля, как концертная версия и аудио- (CD) записи. Результатом разработки методики анализа сложных артефактов исполнительской культуры станет опыт обобщения исполнительской традиции игры на шестиструнной гитаре в Харькове – историческом и культурном центре Слобожанщины.

Вопросы исполнительского стиля, будучи объектом научного осмысления и описания, зачастую грешат эмпиризмом и расплывчатостью. Посредническая миссия музыкантов-исполнителей в коммуникативных процессах социокультурного обмена не вызывает сомнений. Абсолютное большинство слушателей не имеет музыкального образования и достаточного опыта для восприятия серьезной музыки. В западной музыкальной эстетике и психологии проблемам музыкальной коммуникации и герменевтики музыки уделялось много внимания уже в 30-е годы XX века (Р. Ингарден, З. Лиса и др.). В конце 70-х к ним присоединились российские ученые (А. Сохор, Т. Чередниченко, А. Фарбштейн, Н. Корыхалова), которые не разделяли многих позиций западной музыкологии и фундаментально их разрабатывали с позиций советской науки. Например, М. Мила утверждал, что зависимость музыки от артиста-исполнителя – факт случайный. Особенность личности музыканта-интерпретатора наиболее ярко выражается с практической, но не с эстетической стороны. Однако даже всеобщая музыкальная образованность, умение читать ноты как книги, не отменила бы необходимости и значимости фигуры исполнителя как интерпретатора. Б. Асафьев по этому поводу справедливо возразил бы, что слушаемое произведение, в сущности, и есть *живое произведение*, ибо неслышимой музыки нет. Отсюда историческая миссия исполнителя, который всегда был и остается подлинным *субъектом* музыкального произведения. Только его человеческий опыт, психологическая жизнь его сознания, музыкальное *пред-слышание* произведения овеществляет музыкальное произведение через *процесс* смыслообразования музыки как *живого интонирования*. В завершённом виде музыкальное произведение как художественная реальность предстаёт перед слушателем исключительно в процессе исполнения. Исполнитель – подлинный творец-теург, продолжающий замысел композитора и завершающий его в собственной исполнительской версии благодаря профессиональной деятельности и опыту своей личностной рефлексии.

Именно исполнитель-лидер как субъект творчества находится в центре всякого исполнительского процесса и его научного анализа. При этом условии возможно возникновение преемственных устойчивых связей между несколь-

кими поколениями исполнителей, нацеленных на академизацию достигнутого профессионального уровня в границах одного региона – школы¹.

В Харькове возникновение школы связано в первую очередь с именем Виталия Петрова (1938-2004), который по праву лидера стал ее основателем². Закончив Харьковскую консерваторию по классу домры, он был одним из лучших педагогов за всю историю профессионального обучения игре на шестиструнной гитаре в нашем городе. Он подготовил не один десяток талантливых гитаристов, многие стали хорошими педагогами, лауреатами Межрегиональных, Национальных и Международных конкурсов. В их числе – В. Кись, В. Ткаченко, И. Шевчук, А. Мартемьянова, А. Кулик, Д. Панченко и др. Одним из лучших учеников Виталия Петрова, наиболее ярким манифестантом его *исполнительской школы как высокой культуры гитарного музицирования* в Харькове стал Владимир Доценко.

Начав обучение на гитаре у Б. Шопена, именно в классе В. Петрова, молодой перспективный исполнитель быстро «набрал обороты» и получил ту необходимую технологическую основу, которая послужила залогом его дальнейшего продвижения уже на более высоком творческом витке. Фундамент был заложен. Дальнейшее обучение проходило в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных в классе талантливого гитариста-исполнителя, профессора Александра Фраучи. В Москве В. Доценко достиг тех вершин исполнительства, о которых мечтал – в 1986 году стал победителем Всероссийского конкурса в Туле. Закончив институт (1986), Владимир поступает в аспирантуру Российской академии музыки (1990-1992), которую блестяще закончил в классе своего любимого профессора. Все, что накоплено сегодня, создано уже в *Харьковский период житиетворчества* на ниве профессионального обучения в Москве.

Совершенно очевидно, что без личного вклада Владимира Игоревича, профессора, Заслуженного артиста Украины, того уровня зрелости (педагоги-

¹ Понятие «школа» предполагает охват историко-культурной традиции деятельности выдающихся музыкантов-исполнителей на том или ином инструменте. Так, например, современная Московская гитарная школа сформирована двумя выдающимися исполнителями-педагогами – Александром Фраучи и Николаем Комолятовым. Сейчас в Российской Академии музыки им. Гнесиных на кафедре классической гитары преподают их ученики Владимир Хлоповский, Дмитрий Илларионов, Александр Домогацкий, в других вузах – Никита Кошкин, Евгений Финкельштейн, Анастасия Бардина. Таким образом, школа как «род традиции» (по формулировке Жанны Дедусенко) складывается на основе деятельности яркой личности, лидера-музыканта, который способен силой своего таланта и мастерства «удерживать» на себе уровень профессионального исполнительства в конкретном регионе. Обязательным является также наличие преемственности в системе «учитель – ученик».

² Уточним, что до В. Петрова гитару в Харькове преподавали С. Мамон, И. Балан, Б. Шопен. Речь о В. Петрове как основателе школы идет потому, что налицо преемственность поколений исполнителей, тесная связь в системе «учитель-ученик» и осуществленная им многоуровневость обучения игре на гитаре от музыкальной школы до училища и вуза (Харьковский пединститут).

ческой, исполнительской, личностной), который достигнут на сегодняшний день, говорить о формировании школы исполнительства на классической гитаре в Харькове было бы необоснованно.

Комментарий к CD «Барвы». Исполнителю необходимо «воссоздать» произведение, его исполнительскую форму как «ожившую» на глазах зрителя звукообразную вещь (картину, пьесу, поэтическую импровизацию), проверенную временем в личном опыте интерпретирования. Отсюда можно сделать вывод, что с точки зрения **творческого процесса** деятельность композитора и исполнителя его сочинения является тождественной, конгруэнтной. Вот почему интерпретатора называют Артистом, Художником, Мастером, сравнивают его дар с небесным...

Охарактеризуем контекст исполнительского Я-образа Владимира Доценко-артиста на примере CD «Барвы».

Экспозицией программы служат три сочинения – Прелюдия № 3 Вилла-Лобоса, «Астурия» Альбениса и «Танец мельника» М. де Фалья. Представляя «испанскую» стилевую доминанту композиции «Барв», они манифестируют творческий подход В. Доценко к компановке репертуара, приоритеты и шкалу художественных ценностей.

На наш взгляд, интерпретация музыки Вилла-Лобоса и Брауэра является визитной карточкой исполнительского стиля Владимира Доценко. Его формирование шло «под знаком» поклонения двум гениям – Э. Вилла-Лобосу («философу бунтарского духа» по выражению В. Хлоповского) и Л. Брауэру, кубинскому «мечтателю-авангардисту». Уже в начале своего творческого пути В. Доценко предпочитал строить концертные программы в основном на репертуаре из произведений этих композиторов³.

Исходя из определения стиля как «особого интонационного мирозерцания» (по В. Медушевскому), следует в первую очередь назвать такие отличительные особенности «испанского» стиля⁴, как *новизна национально-жанровой образности*, обусловленная темброво-фактурной, метро-ритмической и мелосной спецификой; удобство технического воплощения тематизма и технически сложных, виртуозных приемов (например, первая часть «Астурии»).

Яркость интонационного языка и национального колорита «испанского стиля» базируется на подчеркивании образного контраста. Этот классический принцип формообразования, освоенный не только в миниатюре, но и в других инструментальных формах гитарного музицирования (прелюдия и fuga,

³ Концерты, в которых звучали шедевры гитарной музыки этих авторов, проходили с огромным успехом в Германии, Польше, Турции, Югославии, России, Белоруссии, Румынии, в Харькове и многих других городах Украины.

⁴ В данном случае «испанский» контекст свойственен творчеству и Вилла-Лобоса, и Л. Брауэра, и Альбениса.

старинная сюита, классическая соната), становится «режиссерским нервом» исполнительской драматургии В. Доценко. Например, звукообразный мир Прелюдии № 1 Вилла-Лобоса воспринимается как сюжет с двумя персонажами. Первый, условно «мужской» (экспозиция) – это образ песенно-лирический; его минорный оттенок создаёт меланхолическую ауру романтического настроения. Вторая же, «женская» тема (средняя часть пьесы) воссоздаст по контрасту светлую радостную эмоцию, связанную скорее с воспоминаниями, о чем свидетельствует реприза.

Свойственный творчеству Вилла-Лобоса миниатюризм «вжился» в исполнительское творчество В. Доценко как принцип мышления через создание яркой, колористически насыщенной, театральной ассоциативности. «Микрокосм» гитарных миниатюр Вилла-Лобоса в исполнении В. Доценко, отражает «макрокосм» романтической души, страстной и нежной (что отнюдь не чуждо современному человеку, истосковавшемуся по любви, теплу, согласию с самим собой и с миром).

Известно, что Э. Вилла-Лобос был родоначальником жанра этюда, трактованного в духе виртуозного самовыражения (лат. *virtus* – доблесть воина, защитника). Тематической основой этюдов является тот или иной технический прием исполнения, конкретно выраженный в конкретной метроритмической формуле, фактурном рисунке. Владимир Доценко превращает этюд в концертную сценку, виртуозность – в доблестного воина, стоящего на защите интересов Прекрасной Дамы – публики. По справедливому утверждению Владимира Хлоповского, «судьба Доценко как музыканта показывает, насколько искусство стоит выше границ, национальностей, времени».

В. Доценко-художнику близки стихия национальных ритмов и образов в музыке Вилла-Лобоса, как, впрочем, и кубинца Лео Брауэра. Эмоциональная окрашенность и национальная характерность составляют ту личностную «струну», ту отзывчивость и открытость, которые узнаются с первого звука и определяют собой его профессиональный имидж.

Перейдем к характеристике музыкально-исполнительского авангарда как еще одной устойчивой доминанты творческого стиля В. Доценко. Для гитары в таком стилистическом ключе пишет Никита Кошкин, признанный исполнитель и композитор, живущий в Москве. Кстати, в развернутой статье об этом музыканте в журнале «Гитарист» (№ 2 за 2006 год) можно найти обширный фактологический материал, и ни слова – о стиле! Поэтому, возьмем на себя смелость и сделаем самостоятельные теоретические обобщения из наблюдений над интерпретацией Владимиром Доценко гитарных опусов Н. Кошкина.

При трактовке музыкальной стилистики авангарда исполнитель, как правило, опирается на программность и ассоциативность, заложенные автором в художественную концепцию его творений, и выпукло их передает, облегчая

встречу слушателя с непривычными приемами звукоизвлечения и звукового конструирования в целом. Отсюда относительная демократичность и одновременно артистичность подачи миниатюры «в *стиле модерн*», достигаемая исполнителем. С точки зрения исполнительской традиции такая музыка склонна к различного рода эффектам звукоизвлечений, рассчитанных на пародию или имитацию характерных сцен, жанровых ситуаций и т.д., что расширяет художественный потенциал инструмента. К слову сказать, Владимир Игоревич относится к этой музыке с большой любовью, включая пьесы Н. Кошкина в концертные «бисы». Причем, он не просто приветствует композиторский авангард, но и активно способствует пропаганде наиболее удачных его результатов. В программе CD «Барвы» звучат пьесы Н. Кошкина «Ашер Вальс», «Игра с солдатики», «Парад» и на примере этих интерпретаций можно утверждать, что Владимир Игоревич – один из ярчайших представителей *исполнительского авангарда*, не лишённого (несмотря на заявления ретроградов) жизненных соков и фантазии.

К характеристике исполнительского Я-образа Владимира Доценко в качестве *оценочных моментов* обеих условно выделенных нами стиливых доминант («испанской» и авангардной) следует отнести атрибутивные свойства его исполнительского искусства: виртуозность, поставленную на службу историко-стилевой и технической безупречности; установку на точность исполнения авторского текста, постоянный творческий поиск. Хочется отметить и узнаваемость исполнительского почерка в тембровой колористике и артикуляционной точности, психологическом богатстве звукоинтонационного имиджа гитары.

Выводы. 1. Творчество таких композиторов, как Э. Вила-Лобос, Х. Родриго, И. Альбенис, М. де Фалья, Л. Брауэр и многих других стало фундаментом мировой практики гитарного исполнительства. Сформировался специфический *гитарный стиль инструментального мышления*. Во многих произведениях современности гитара, репрезентируя свою историческую судьбу, становится носителем духовного начала в человеческой личности, обретает звуковой мир со своим о с о б е н н ы м интонационным мирозерцанием.

2. Со второй половины XX века начинается формирование исполнительских школ, связанных, в первую очередь, с деятельностью выдающихся гитаристов.

Касаясь дефиниции понятия «харьковская гитарная школа», в числе основополагающих факторов назовем следующие:

- принадлежность к историко-культурному региону (в нашем случае, это Харьков как культурный центр восточной Украины);

- наличие традиций и преемственности обучения в системе «учитель – ученик», ставших нормой и правилом для каждого нового поколения гитаристов Харьковского университета искусств им. И. П. Котляревского;

– и, наконец, главным и определяющим фактором формирования школы выступает личность музыканта-лидера, Мастера, чья творческая деятельность по истечению определенного отрезка исторического времени оснащена артефактами его искусства как целостного феномена **исполнительского стиля**.

Владимир Игоревич Доценко по праву считается фундатором Харьковской гитарной школы на современном этапе его развития (рубеж тысячелетий), долгое время удерживающий планку профессионального Олимпа.

Что касается выбора репертуара, то здесь наблюдается следующая закономерность. Художественный мир музыки, структурированный в конкретной стилиевой и жанровой форме, может идеально совпадать со структурой личности того или иного исполнителя; и в этом случае его ждет успех. И, напротив: при несовпадении установок сознания исполнителя и художественного мира музыки, которую он берется интерпретировать, происходит «отторжение» и процесс вживания в образ, способность к его интерпретации оказывается весьма затруднительным.

В концертном репертуаре Владимира Доценко мы обнаружили следующие компоненты его исполнительского универсализма, своего рода стилиевые доминанты: одна – романтическая (или «испанская»), другая, не менее важная, – *авангардная* (которая не является выражением «ученой зауми», но, напротив олицетворяет «рыцарский дух» виртуоза и мыслителя на живой почве музицирования «умом и сердцем» **Я-артиста от Бога**).

3. Как известно, музыкантов-интерпретаторов условно разделяют на два типа: 1) *творцы*, личности, воссоздающие уже созданное, и доносящие весь смысл задуманного автором; 2) *академисты*, стремящиеся к объективности и достигающие лишь точного прочтения музыкального текста. Конечно, между этими двумя типами существует множество промежуточных ступеней. Трудно категорично утверждать, что тот или иной исполнитель принадлежит только к тому или иному типу. И все же в случае с Владимиром Доценко возникает иное измерение – исполнитель *универсального* типа. Есть в равной мере страницы романтического стиля, есть постмодернистская установка «игра стилями», где царят точность, звуковая архитектоника, *газю*. А есть «буря и натиск»: это *образ гитары, в чьих струнах страсть, и радость и мольба*⁵.... Однако жить современному музыканту в начале XXI века, опираясь только на Прошлое, традицию, не представляется возможным. Отсюда востребованность искусства музыкально-исполнительского авангарда и постмодернизма как прорыва к будущему, к «Другому-в-себе»!

Владимир Доценко – музыкант *креативного* типа: он творит музыку средствами своего любимого инструмента. И в этом смысле его вклад в

⁵ (парафраз поэтических строк Гийома де Машо из известного произведения 1367 года «Взятие Александрии»).

исполнительство правомочно сравнивать с аналогичными явлениями в исполнительских школах других регионов.

По нашему мнению, основным показателем Я-образа исполнительского стиля этой незаурядной личности является качество *универсализма*. Это означает, что исполнительский стиль Доценко определяется не только профессиональными и личностными характеристиками, но вживанием, полным «вхождением» в объект интерпретации – Я-образ автора и исполняемой музыки. В исполнении музыки Баха звучит идеальная звукообразная модель барочной картины мира; в случае обращения к произведениям Альбениса или Гранадоса воссоздается экспрессивный испанский характер. Другими словами, мы не находим в репертуарном охвате мировой гитарной литературы ни одного исключения для Доценко-интерпретатора. Всё подвластно магии этого волшебника! Всеядная бесстрастность – это не о нем!

Ну, а если серьезно, то Владимир Игоревич – действительно очень разносторонний музыкант. И в этом он похож на «тип Плетнёва» (условное название, согласно музыкальной соционике). Кстати, такое предположение возможно еще и по той причине, что обоих музыкантов объединяет любовь к дирижированию. В годы обучения в Москве Владимир Доценко проходил дирижирование в классе Павла Борисовича Ландо (ныне профессор Московской консерватории). В 2003 году он вновь взялся за дирижёрскую палочку и выступил с симфоническим оркестром Черновицкой филармонии (Пятая симфония Д. Шостаковича).

4. Отдельная страница исполнительского творчества В. Доценко – ансамблевая музыка. Жанр гитарного дуэта – предмет особого профессионального интереса, – считает Владимир Игоревич. Ибо с точки зрения профессионального звучания дуэт может охватить любую фактуру и обладает колоссальными возможностями. В 1998 году начались выступления гитарного дуэта Заслуженного Артиста Украины Владимира Доценко и Виктории Ткаченко, которому аплодировал не только Харьков, но и меломаны Венгрии, Польши и Германии⁶. Музыканты шутят: совместное музицирование заставляет преодолеть «гордыню» солиста! Воссоздание дуэтной «партитуры» предполагает наличие ансамблевого слуха и мышления, без которых невозможны выступления солиста с оркестром.

5. Назовем также основные принципы преподавательской деятельности В. Доценко в специальном классе классической шестиструнной гитары, сформированные на основе его жизненного и профессионального кредо *исполнителя концертующего типа*, каким он является в течение более двух десятков лет творческой деятельности:

⁶ Сошлемся на программу «Вечер дуэтов», состоявшуюся 29 января 2004 года в рамках Ассоциации профессиональных музыкантов «Камерный Альянс». В ней прозвучали пьесы Доуленда, Гранадоса, Брауэра, Кардоссо. Публика отметила высокий профессионализм ансамбля, тонкий вкус и артистизм исполнения.

– строгость, требовательность, взыскательность к профессиональным задачам;

– добрая энергетическая аура, сохранение блестящей исполнительской формы (его частые концертные выступления свидетельствуют об этом);

– творческий подход к решению конкретных исполнительских задач, индивидуальный подход к ученикам, уважение к их дарованию.

Post scriptum. Весной 2008 года вышел первый в Украине журнал, посвященный гитаре, – «Гитара. ua» – создателями которого стали Владимир Доценко и его команда. Еще один выход творческой энергии, еще одно доказательство универсализма, еще один повод для исследовательского интереса к его личности. И все же главное, что формирует все направления деятельности – исполнительство. С точки зрения профессиональных высот современного инструментально-исполнительского искусства Украины Владимир Доценко представляет одну из его ярчайших «звезд». В заключении приведем характеристику, данную молодым критиком Марией Тягиновой: «Слушать его – наслаждение! Благородство звука, ритм, исключительная четкость и чистота интонаций, безупречность вкуса, утонченное, не показное мастерство и, конечно, сказочное богатство динамических и колористических оттенков – вот что особенно привлекает в его феерической игре. А за всеми качествами виртуоза пламенится глубокое чувство, согревающее золотистый и сочный звук и жизненно его формирующее...».

УДК: 787.61:78.071.2«19/20»

Алексей ЖЕРЗДЕВ

ГИТАРНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СТИЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Метою даної статті є теоретична розробка поняття «гітарний виконавчий стиль». Актуальність цього питання обумовлена інтенсивним формуванням гітарних шкіл, що остаточно склалися у зазначений період. При всій їх багатоманітності виділяються основні тенденції, які в статті формуються і класифікуються на основі визначення ролі гітарної музики в сучасній практиці суспільного музикування.

Целью настоящей статьи является теоретическая разработка понятия «гитарный исполнительский стиль». Актуальность этого вопроса обусловлена интенсивным формированием гитарных школ, окончательно сложившихся в указанный период. При всем их многообразии выделяются основные тенденции, которые в статье формулируются и классифицируются на основе определения роли гитарной музыки в современной практике общественного музицирования.

The intention a clause is the theoretic elaborate conception. The vital this question are the formed guitar's schools definitive complex in the indicate period. At the whole their manifold the distinguish foundation a tendencies, that in a clause formed and classified on the basis definition a role guitar's music in contemporary an the practice social music.

Понятие исполнительского стиля – относительно новое в музыкознании. Его значение с методологических позиций раскрывается в контексте

асафьевской триады «композитор-исполнитель-слушатель», очерчивающий систему коммуникаций музыкального искусства. Звенья этой системы теснейшим образом взаимосвязаны, хотя и по-разному взаимодействуют на уровне жанрово-стилевых систем.

Неоспоримость того факта, что исполнитель участвует на паритетной основе в творческом процессе наряду с композитором, в полной мере стала очевидной лишь в последние десятилетия. Возникла и сформировалась так называемая широкая теория музыки, включающая, по мысли В.Н. Холоповой [9], структуру из трех блоков: музыкальная эстетика, философия, психология, культурология, социология; теория музыкального содержания; музыкально-композиционные теории; музыкально-исполнительские теории.

В гитарном искусстве второй половины XX века сложилась ситуация, отражающая как общие тенденции музыкального прогресса музыки академического пласта, так и имеющая свою внутреннюю специфику. Гитарный «бум» исторически оказался гораздо более поздним, чем соответствующие пики музыкального творчества для других инструментов, например, для фортепиано, семейство струнных смычковых, ряда духовых. В процессах формирования гитарного искусства роль «цеха» исполнителей оказалась центральной, что, впрочем, было свойственно столетию раньше и той же фортепианной музыке.

Эпоха «играющих творцов» в гитарном искусстве сменилась эпохой «творящих виртуозов». Это подтверждается, в частности, фигурами глав современных гитарных школ: Мануэля Барруэко (США), Роланда Диенса (Франция), Дэвида Рассела (Великобритания), Томаса Мюллера Перринга (Германия), чьи композиторские достижения равновелики исполнительским.

История профессиональной музыки для гитары насчитывает несколько столетий: от второй половины XVIII века по настоящее время. Если охарактеризовать процесс становления гитары как инструмента в нескольких словах, то можно отметить следующее: из первоначально прикладного, аккомпанирующего, фольклорного и полуфольклорного (бытового) инструмента гитара постепенно приобретала свой академический статус как полноценный ансамблевый и сольный инструмент. Развитие этого эволюционного процесса осуществлялось по трем направлениям: совершенствовался сам инструмент, постепенно выделяясь из группы струнно-щипковых, приобретая свои тембровые и технические свойства; формировалось искусство профессиональных гитаристов, выходявшее за рамки фольклорной и бытовой традиции и выводивших гитару на концертную эстраду; эта тенденция, особенно заметная в раннем романтизме, привела к расцвету виртуозного исполнительства концертно-сольного типа; параллельно создавался профессиональный гитарный репертуар; достаточно назвать имена таких выдающихся композиторов и исполнителей XIX века, как Франц Шуберт, Николо Паганини, Мауро

Джулиани, чтобы оценить масштаб и художественную ценность созданного ими гитарного репертуара, охватывающего разные жанры – от миниатюры и транскрипции, циклов вариации до сонат и концертов с оркестром.

Заложенные классиками гитарной школы традиции продолжило новое поколение, с творчеством которого и связаны достижения гитарной музыки, наиболее ярко, оригинально и разнообразно проявившиеся в XX веке. Типовые стилевые установки музыкального романтизма XIX века сменяются стилевым разнообразием и индивидуальной неповторимостью каждой национальной школы и каждого автора и исполнителя гитарной музыки. Такая «полистилистика», понимаемая не только в смысле композиционной техники письма (Ал. Шнитке [10]), но более широко – в смысле индивидуальных исполнительских манер представителей целого ряда сложившихся в XX веке национальных европейских и латиноамериканских школ – становится главным константным признаком бытия гитарной музыки XX века в её новом академическом качестве.

Гитарные школы в XX веке развивались комплексно. В них было все подчинено главной задаче – совершенствовать искусство владения гитарой, дав свою оригинальную концепцию этого искусства. В комплексе задач, которые ставили перед собой гитаристы – как исполнители, так и композиторы, входили: учет национального своеобразия и тех традиций, на которые в этом плане можно было бы опереться, имея в виду музыку и для других инструментов; создание на этой основе соответствующего жанрово-разнообразного гитарного репертуара, созвучного традициям, но и современного по языку; совершенствование исполнительства, его базовых основ – начиная от внесения изменения в конструкцию инструмента, открытие новых способов звукоизвлечения, кончая разработкой новой аппликатуры гитариста; создание соответствующих методических пособий, всевозможных упражнений и школ игры, в которых выдающиеся мастера, как правило, и главы соответствующих школ, обобщали свой опыт с целью воспитания своих последователей, с целью закрепления и приумножения традиций школы.

Говоря об указанных тенденциях, нужно отметить и своеобразную «ренессансную» направленность в области изучения истории и теории гитарного искусства. Появившиеся в последнее время курсы лекций, монографии, аналитические и исторические исследования в области гитарной музыки показывают, например, что между XX веком и барочным периодом в истории развития гитары может быть проведена определенная параллель. Подобные мысли высказывает в своем монографическом исследовании, посвященном гитарной музыке барокко известный югославский композитор и гитарист Душан Богданович [13].

В концертирующем стиле барокко, действительно наблюдается ряд тенденций, сходных с гитарным «бумом» XX века. Естественно, что здесь нельзя проводить прямых аналогий. Однако несомненно то, что инструментализм барокко впервые в истории европейской музыки вывел гитару из «тени», в которой она пребывала как прикладной по функции и преимущественно бытовой инструмент. Именно в искусстве барокко началось формирование национальных инструментальных школ, в которых гитара занимала своё достойное место. С этой целью была создана барочная гитара (или пятихорная, иногда называемая испанской). Гитара со строем aa-dd-gg-вв-ее с октавами в басах (мастер Б. Диас, 1581 г.).

Хорные струны и указанный строй подчеркивали и определяли сольные возможности инструмента как полноценного участника разнообразных ансамблей, составлявших основу инструментального репертуара той эпохи. Ансамблирование и концертирование как принципы музыки барокко выдвигали на первый план фигуру профессионального гитариста. Именно от исполнительства ансамблево-виртуозного типа отталкивался тогда создаваемый композиторами гитарный репертуар.

Исследуя этот вопрос, Э. Шарнассе [11] отмечает два момента – связь гитарной музыки с вокальными жанрами, на основе которых и формировался виртуозный инструментальный стиль эпохи, а также связанная с этим ведущее положение гитары (наряду с лютней). Имена Ф. Сора и М. Джулиани, М. Каркасси, Ф. Карулли, создавших тогда репертуар для гитары в широком жанровом спектре – от мелких пьес до сонат и концертов с оркестром, говорят сами за себя.

Для XX века характерна аналогичная ситуация в жанровой сфере, а также в области приоритета исполнительского фактора. Вместе с тем, гитарный ренессанс в XX веке имеет и свою специфику, обусловленную не только новым историческим временем, но и новой стилиевой ситуацией. Прежде всего это относится к изменившемуся в XX веке отношению композиторов к звуку и тембру инструментов.

Существовавшие многие столетия тембровые «ярлыки», парадоксально сочетавшиеся с принципом взаимозаменяемости инструментов в ансамбле (например, сочинения для гитары барочного периода предназначались и для лютни), сменяется тенденцией углубленного и самоценного отношения к тембровозвуку и выразительным ресурсам инструмента, раскрытию его индивидуальных характеристик и новых возможностей.

Изменяются и стилиевые акценты. Все большую весомость в иерархии стилиевых характеристик приобретает индивидуальный авторский стиль. Это – не только отражение в гитарном искусстве процессов автономизации стилей как общей черты музыки XX века, но и выявление специфики соотношения

исполнительского и композиторского стилей в самом гитарном искусстве обозначенного периода. Индивидуальные стили гитаристов оказываются в рассматриваемый период в эпицентре формируемых вокруг них национальных школ. С теоретической и эстетической точки зрения само понятие исполнительского стиля до сих пор разработано не достаточно. Одна из немногих работ, где рассматривается и систематизируется это понятие является диссертация О. Катрич [5], где очерчивается соотношение индивидуального и общестилевого, с одной стороны, а также соотношение двух индивидуальностей – композитора и исполнителя, с другой.

Общая стилевая ситуация в «гитарном» специфическом преломлении определяет и характер гитарных школ. На современном этапе, т.е. с середины XX века по настоящее время, гитарное искусство представлено как традиционными и классическими школами, к которым можно отнести итальянскую и испанскую, так и сравнительно новыми сложившимися окончательно именно в указанный период, – латиноамериканской, немецкой, французской. В имеющейся литературе о гитаре национальные «стилевые анклавы» характеризуются через персоналии: испанская – через творчество Эмилио Пухоля, Андреса Сеговии, Пепе Ромеро; Пака де Люсия; итальянская – Пауло Пегераро, Оскар Гилья, Карло Маркионе, Аниело Дезидерио, Джанпауло Бандини, Лоренцо Микели; Филомена Лоретти; латиноамериканская, выдвинувшаяся на одно из первых в мире как школа нового типа, ассоциируется с целым созвездием имён: Абель Карлеваро, Лео Брауэр, Марко Перейро, Хорхе Морель, Хорхе Кардосо, Качо Тирасо, А. Хинастера, А Пьяццолла, Роберто Ауссель, Пауло Беллинати, Мануэль Барруэко, Серджио и Одаир Ассад, Фабио Занон.

Новые европейские школы (точнее сравнительно новые) представлены именами Роланда Диенса, Френсиса Кленьянса (Франция); Джона Вильямса, Джулиана Брима, Дэвида Рассела (Великобритания), Томас Мюллер Перринг, Тилман Хоршток (Германия).

Прямо на глазах современников формируются, достигают высоких художественных результатов школы Японии – Казухито Ямашита, Тадаши Сасаки; Польши – Збигнев Дубелла, Петр Жалесский; Роберто Хорна, Камил Бартник; Венгрии – Давид Павлович и другие.

Новыми значительными достижениями в стилистике отличаются современные гитарные школы России – Александр Фраучи, Никита Кошкин, Евгений Финкельштейн, Дмитрий Илларионов, Алексей Зимаков, Артем Дервоед; Белоруссии – В. Живалевский, Евгений Гридюшко и Украины – Николай Михайленко, Владимир Доценко, Андрей Остапенко, Петр Гордиенко. Разумеется, каждая гитарная школа и её ключевые представители заслуживают отдельных характеристик, что выходило бы за рамки одной статьи. Поэтому ограничимся лишь обобщающими моментами, касающимися, в частности,

системы жанров гитарного творчества рассматриваемого периода. Жанровое древо (термин Л. Шаповаловой [12]), о котором идёт речь в дипломной работе И. Саниной [8] в интересующем нас аспекте показательно тем, что через систему жанров музыки для гитары отражается уровень и степень её академического статуса.

Традиционные жанры (моножанры) специфицируются (например, те же транскрипции и вариации). Идущая от романтической эпохи полижанровая тенденция приводит к появлению в гитарном репертуаре крупных, несущих в себе признаки разных жанровых моделей – от миниатюр экспромтов до одночасных поэм и циклических композиций сонатного или сюитного типа. Более того, в гитарной музыке последних десятилетий можно усмотреть черты так называемых либрожанров (термин Г. Дауноравичене [3]), определяющих авангардные поиски мастеров гитарного искусства в ситуации жанрового «взрыва» (термин Л. Шаповаловой [12]).

В гитарной музыке, которая в силу исторических условий предстала в XX веке в своем новом академическом качестве, как уже отмечалось, процессы жанрово-стилевой ассимиляции протекали достаточно быстро и компактно. В силу этих обстоятельств мы можем воспринимать гитарную музыку современности лишь как данность. А для целостного углубленного анализа гитарной музыки как нового явления, связанного с новым звуковым содержанием, необходима историческая ретроспектива. Говоря словами прекрасного знатока оркестра и его инструментов А. М. Веприка, «нужно несколько отойти от самого предмета, чтобы охватить его со всех сторон» [7, с. 110].

И хотя современная гитарная музыка в значительной мере освободила сам инструмент от «тембровых ярлыков» (выражение А. Веприка), которые долгое время существовали, полное осознание новых качеств гитарного музыкального пласта в музыке XX века может прийти лишь несколько позднее.

«Гитара – инструмент оркестр». Эта мысль, которую приписывают ещё Бетховену, многократно повторялась мастерами XX века – Андресом Сеговием, Лео Брауэром и другими. Данное высказывание не нужно понимать в буквальном смысле, как отражение в гитарной фактуре приемов оркестрового письма (хотя они тоже имеют место). Имеется в виду прежде всего эстетико-художественная концепция гитары, как инструмента, прошедшего длительный путь развития от прикладного и фонового до солирующего концертного. В исполнительских гитарных стилях отражается история, традиции и современность бытия гитары, которая не утратила связи с фольклором и музыкой быта, но в значительной мере «отчленилось» от этой почвы, претворив её в новом артифицированном качестве. В самых общих чертах это и характеризует то главное, что отличает гитарные стили второй половины XX века.

И ещё один исторически немаловажный момент. Артификация гитарных стилей происходила в условиях, которые значительно отличались от всех предыдущих этапов эволюции гитарного пласта. Речь идёт о техническом прогрессе XX века, новом темпе жизни, изменении самой практики общественного музицирования, где на смену непосредственному любительскому звучанию музыки в домашних условиях приходит индустрия мультимедийных средств.

Рождается новый тип слушателя, слух которого не направлен на постижение и переработку музыкальной информации, а по мере необходимости воспринимает музыку как фон (это явление в практике музыкальной коммуникации XX века канадский композитор и педагог М. Шеффер определил как «шизофонию»). О влиянии этого фактора пишет Назайкинский Е.В. в статье со знаменательным названием – «Мультимедиа: вирусы и антивирусы музыкального образования» [6].

Гитара, к счастью, осталась одним из немногих инструментов домашнего быта. А «мультимедийность» сыграла и свою положительную роль в процессе гитарного исполнительства рассматриваемого периода, так как способствовали широкой популяризации инструмента гитарного творчества на всех континентах.

В заключении несколько общих выводов по поводу обозначенных выше тенденций.

В первую очередь, необходимо констатировать тот факт, что гитарное исполнительство и творчество композиторов, пишущих для гитары, со второй половины XX века приобрели новый стилиевой статус. Искусство игры на гитаре академизировалось, прочно вошло в концертную практику общественного музицирования, завоевала широкую аудиторию. В не малой степени классическая шестиструнная гитара обязана и новым демократическим жанрам третьего пласта, заявившим о себе в XX веке, – джазу и рок-музыке, в импровизационной культуре которых гитара и её электронные разновидности занимают одно из ведущих мест. Этапы становления гитарного исполнительства и творчества, стилиевой расцвет которого к концу XIX века сменился периодом если не упадка, то коренной переоценки ценностей, в обозначаемый период был своеобразным ренессансом нового художественно-стилевого качества. Общий процесс, который результировался в этом «гитарном» ренессансе, развивался по трем направлениям: совершенствовался сам инструмент (и продолжает совершенствоваться), приобретая в результате новые оттенки тембровых свойств диапазона и технических возможностей; в русле развития традиций народного музицирования (в первую очередь, в Испании, на фактической родине этого инструмента, а затем в других странах) постепенно формировался виртуозный гитарный исполнительский стиль «творящих

виртуозов», выходявший за рамки фольклорной или бытовой основы, но порывавшийся с ней в эстетико-стилевом отношении; эта тенденция, идущая от романтизма породила соответствующие ей спрос и предложения на репертуар, формирование которого достаточно быстро вышло за пределы переложений и транскрипций и породило разветвленную систему гитарных жанров («гитарное древо»); первые две тенденции в своей совокупности определили и третью, прямо связанную с особенностями нового времени; эту тенденцию можно определить как организационно-методическую; речь идет о создании учебно-методических материалов в виде различных «школ игры» и пособий, сборников этюдов и упражнений, имеющих целью систематизировать и сделать доступной технику гитарной игры; к числу организационных мероприятий, использовавших достижения технического прогресса, относятся творческие собрания и встречи организуемые мастерами гитарного цеха для профессионалов и любителей, творческие и исполнительские конкурсы и фестивали, многие из которых проводятся систематически – GFA (Лос-Анджелес), Benicasim (Испания), Франкфурт-на-Майне, Берлин (Германия), Сагет (Венгрия), ГИТАС (Украина).

Наряду с «живым» исполнением и внедрением высококачественного репертуара в бытовое музицирование современные гитарные школы широко используют мультимедийные средства, обеспечивая тиражирование новых творческих проектов, мастер-классов и лекций ведущих гитаристов современности. В некоторых странах – в Испании, странах Латинской Америки, где гитара издавна является национально-почвенным инструментом на FM и TV действуют постоянные рубрики, в которых ведущие гитаристы общаются (в т.ч. и интерактивно) со слушательской и зрительской аудиторией. Важную роль в формировании нового стилового статуса гитарной музыки, повышении её социально-культурной значимости играют электронные носители. Здесь делается акцент на популярную музыку, доступную массовой аудитории (транскрипции и приложения популярной классики), а также на оригинальных новаторских сочинениях, создаваемых, как правило, самими же ведущими исполнителями.

Гитарные исполнительские стили второй половины XX – начала XXI веков, основные черты которых формируются в рамках исполнительских школ, не только достаточно разнообразны, но и имеют много общего. В данной статье сделан акцент на этом общем, тем более, что в современной гитарной среде активно действуют интеграционные тенденции, складывающиеся в результате общения гитаристов и гитарных композиторов. Но при этом неперменным условием художественной ценности создаваемых и исполняемых произведений остаются творческой индивидуальностью автора композиции и исполнителя интерпретатора, совмещаемые часто в одном лице. Раскрытие этих творческих

индивидуальностей в художественно-стилевом аспекте может быть темой отдельных исследований и статей. В данном случае мы попытались лишь очертить общий художественно-стилевой «фон» и показать современную специфику того — во многом уникального явления, которым в настоящее время является искусство игры на шестиструнной гитаре.

Список литературы

1. Алышванг А. Проблемы жанрового реализма / А. А. Алышванг // Изб. соч. — М., 1964. — Т. 1. — С. 97-103.
2. Вольман Б. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства / Б. А. Вольман. — Музгиз, 1961. — 178 с.
3. Даупоравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Даупоравичене. — М.: Композитор, 1992. — 292 с.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н.П. Корыхалова. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
5. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.Т. Катрич. — Київ, 2006. — 16 с.
6. Назайкинский Е. Музыкальная культура христианского мира / Е. Назайкинский — Ростов н/Д, 2001. — 327 с.
7. Рыжкин Н. Научный приоритет об А. Веприке / Н. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — №11. — С. 104-110.
8. Санина И. Жанровое древо музыки классической гитары (на материале творчества композиторов XX века): магистерская диссертация / И. В. Санина. — Харьков, 2007. — 120 с.
9. Холопова В. Музыкальное содержание: Зов культуры — наука — педагогика / В. Н. Холопова // Муз. Академия. — 2002. — №1. — С. 34-41.
10. Шнитке А. Музыкальные культуры народов. Традиция и материалы VII международного музыкального конгресса / А. Шнитке // Сов. музыка. — 1973. — С. 289-291.
11. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара / Э. Шарнассе [пер. с фр.]. — М.: Музыка, 1991 — 86 с.
12. Шаповалова Л. В. Взаимодействие внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. / Л. В. Шаповалова. — МНФНЭ им. М.Ф. Рильского. — Киев, 1984. — 29 с.
13. Bogdavic Dusan. Counterpoint for guitar with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis / Dusan Bogdanovic. — Berben Edition, Italy, 2005. — 132 с.
14. Corlevaro Abel. My Guitar a My World / Abel Corlevaro. — Copyright 2006 by Chanterell. — 95 с.
15. Morel Jorge. Latin American. Rhythms for Guitar / Jorge Morel. — Mel Bay, 1995. — 31 с.
16. Stover Rico. Latin American. Guitar Guide / Rico Stover. — Mel BAY, 1995. — 67 с.

ДЭВИД РАССЕЛ: СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Статья посвящена изучению стилевых аспектов игры английского гитариста Дэвида Рассела в контексте научных достижений из области теории исполнительства, а также методических основ игры на гитаре, разработанных одним из ведущих виртуозов XX века.

Стаття присвячена вивченню стильових аспектів гри англійського гітариста Девіда Рассела в контексті наукових досягнень з області теорії виконавства, а також методичних основ гри на гітарі, розроблених одним з ведучих віртуозів XX століття.

The article is devoted the study of stylish aspects of playing of English guitarist David Russell in the context of scientific achievements from an area the theory of performing, and also methodical bases of playing the guitar, developed by one of leading virtuosos of XX age.

Имя английского гитариста Дэвида Рассела входит в элиту концертирующих музыкантов-виртуозов нашего времени. Наряду с другими ведущими мастерами гитарных школ Америки, Европы, Азии (Мануэлем Барруэко, Джулианом Бримом, Джоном Вильямсом, Полом Голбрайтом, Казухито Ямашитой, Лео Брауэром, Фабио Заноном, Костасом Кочолисом, Виктором Микулкой, Шарон Исбин, Роландом Диенсом, Тильманом Хоппстоком, Пепе Ромеро, Зораном Дукичем, Павлом Штайдлом, Карло Маркионе, Аниело Дезидерио, Серджио и Одаиrom Ассад), Дэвид Рассел оказал существенное влияние на формирование современного творческого авангарда гитарного искусства. Сегодня множество блестящих гитаристов выступает в самых престижных концертных залах мира. Их имена зачастую связаны не только с инновациями в концертном исполнительстве, но и в не меньшей степени – с расширением репертуарного диапазона, его значительным обновлением, приобретающим лавинообразный характер.

Дэвид Рассел хорошо известен среди профессионалов и поклонников гитарного искусства как один из самых востребованных исполнителей на классической гитаре. Ежегодно он играет рекордное количество сольных концертов. В 2004 году Рассел был награжден престижной премией Грэмми за альбом «Aire latino», признанный лучшим в категории «классическая сольная инструментальная музыка». За всю историю проведения этого конкурса наградами подобного ранга были отмечены лишь несколько гитаристов – бразильский исполнитель Лауриндо Альмейда (1960, 1961, 1964), английский виртуоз Джулиан Брим (1966, 1971) и Лос-Анжелесский гитарный квартет (2004). Подобные творческие триумфы отразили процесс укрепления позиций гитары в академическом исполнительстве.

Англоязычная музыковедческая литература содержит довольно традиционную информацию о творческом становлении исполнителя, преподносящую в

формате краткого биографического очерка справочно-энциклопедического характера [15, с. 230]. Дэвид Рассел (David Russell) родился 1 июня 1953 года в Глазго (Шотландия). Много лет прожил в Испании. Первые навыки игры на гитаре получил от отца, страстного почитателя таланта Андреса Сеговии и собирателя его музыкальных записей. В период учебы в Королевской консерватории в Лондоне Рассел дважды становился обладателем Гитарной премии Джулиана Брима, являлся стипендиатом «Ральф Воган Уильямс Траст». В дальнейшем он выиграл несколько международных конкурсов, в числе которых – конкурсы имени Андреса Сеговии, Хосе Рамиреса и Франциско Тарреги.

Исполнительский талант Дэвида Рассела позволяет ему играть практически весь репертуар, созданный для классической гитары. В его дискографии – транскрипции музыки И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатти, полное собрание гитарных сочинений Франциско Тарреги, три концерта для гитары Хоакина Родриго, испанская и кельтская музыка, произведения классика парагвайской гитарной музыки Августина Барриоса-Мангоре и испанского композитора Ф. Морено Торробы. Кроме того, многие современные композиторы создают произведения специально для Дэвида Рассела. Музыканту посвятили свои сочинения Гвидо Санторсола, Хорхе Морель, Карло Доминикони, Серджио Ассад и другие.

И все же, невзирая на общемировое признание в среде гитаристов, профессиональное знакомство с творчеством Д. Рассела нередко носит эмпирический характер и опирается на прослушивание его концертных выступлений или аудио- и видеозаписей. Более того – для отечественных музыкантов зачастую всё этим и ограничивается. Причина кроется в нескольких обстоятельствах: во-первых – это огромный дефицит информации, способной хотя бы отчасти расширить познавательную часть сведений о творческой деятельности современных зарубежных гитаристов (и Рассела – в частности), но это вполне устранимо – достаточно обратиться, скажем, к статьям Патрика Фрэнсиса, Пола Магнуссена, Оливера Примуса, Колина Купера, Димитрия Гальяно – и портрет исполнителя приобретет более ясные очертания. Более серьезная проблема состоит в другом – в отсутствии в научной литературе о гитарном искусстве концепционной теоретической базы, аналогичной серьезным разработкам в смежных областях инструментального исполнительства. Однако следует отметить, что в последнее десятилетие на постсоветском пространстве резко активизировалась работа в данном направлении. Наиболее весомым вкладом в научную постановку вопросов теории и истории гитарного искусства стали диссертационные исследования. Обстоятельно и системно, как того и требуют труды подобного рода, заполняются целые научные секторы, связанные с проблемами академического

статуса гитары в России [1; 3], функционирования гитары в камерном исполнительстве [6], разработки обучающих методик, продуктивных на различных стадиях формирования профессиональных навыков [2; 8; 10]. Однако индивидуально-стилевые аспекты гитарного исполнительства, актуальные для изучения манеры игры выдающихся виртуозов нашего времени, по-прежнему нуждаются в прочной теоретической основе.

Учитывая очевидный дисбаланс между небывалым ростом ярко выраженных индивидуальных стилей и малоизученностью этих явлений, проблема стилиевых аспектов игры одного из самых крупных гитаристов мира представляется особенно актуальной. В качестве научной базы можно рассмотреть наиболее общие, универсальные концепционные положения, апробированные в трудах по теории фортепианных исполнительских стилей, принадлежащих как давно известным, маститым ученым (К. Мартинсену, Д. Рабиновичу), так и более молодым авторам (Е. Катрич, Т. Сирятской и др.).

Но сначала – несколько слов об исполнительской манере Дэвида Рассела. Это музыкант, обладающий феноменальной техникой и необычайно тонким лирическим даром. В одной из рецензий на концерт Рассела, помещенной в итальянской газете «Il Gazzettino di Treviso», музыканта назвали «лордом гитары»¹ [13, с. 2], имея в виду стройность, мощь и в то же время изысканную элегантность его игры. «Все, что он исполняет, кажется очаровательным; его гитара «поет» мелодично, деликатно, выявляя такие краски и нюансы в музыке, о которых слушатель, возможно, и не подозревал...» [14, с. 4]; «Рассел – бесспорный «маэстро» гитары, синтез школы Сеговии и английской школы Джулиана Брима, обогащенный исключительным чувством колорита и музыкального вкуса» [11, с. 5]; «Дэвид Рассел может быть назван Гленом Гульдом гитары, которому барочная музыка несомненно близка. Он, как никто другой, способен поддерживать непрерывный поток барочных произведений с почти подобной часам точностью, выявляя в то же время средние голоса в трех- или четырехголосных структурах с неправдоподобной технической легкостью» [16, с. 7]. Эти и многие другие характеристики можно прочесть в различных зарубежных газетах и журналах: Acoustic guitar, Classical guitar, Guitar review, Il Tempo, Guitart, Seicorde, Gitaarview и других. Они абсолютно справедливы, хотя в определенной степени метафоричны. Поэтому и не дают цельного впечатления об исполнительском стиле гитариста, но справедливости ради отметим – музыкальная публицистика таких целей перед собой и не ставит. В отличие от теории исполнительства.

Одним из первых исследователей, предложивших классификацию музыкально-исполнительских типов, стал Карл Мартинсен [5]. В своей

¹ Здесь и далее цитируемый текст дан в переводе автора статьи.

концепции он рассматривает три универсальных исполнительских стиля: статический (или классический), экстатический (или романтический) и экспрессивный (или экспансивный). Именно *статический* тип точнее всего характеризует игру Дэвида Рассела. И действительно, «кропотливейшая тщательность», «филигранная отделка деталей» [5, с. 56], интонаций, фраз, штрихов, эмоциональная сдержанность, выверенность темпов всегда выделяют игру Рассела. Ему совершенно не свойственны чрезмерно экзальтированные эмоциональные состояния, характеризующие исполнителей другого – экстатического типа, к которым по праву можно отнести английского гитариста Джулиана Брима. Также игре Дэвида Рассела совсем не характерно «отречение от чувственного», «возвышение над деталями, преодоление субъективного» [5, с. 62], что присуще скорее музыкантам экспрессивного исполнительского типа, ярким представителем которого является бразильский гитарист Фабио Занон.

Указанные характеристики исполнительского стиля Д. Рассела вполне согласуются и с позициями другой теоретической концепции, предложенной Д. Рабиновичем в смежной области исследования. В ее контексте игру Дэвида Рассела целесообразно идентифицировать с традициями *рационалистического* направления в исполнительстве. Причем среди давно признанных гитаристов-виртуозов, таких как Пол Голбрайт, Мануэль Барруско, Джон Вильямс, Тильман Хоппсток, Пеппе Ромеро, исполнительская манера Рассела выражает данное направление ярче всех. В ней прослеживаются черты, отмеченные Д. Рабиновичем относительно пианистов рационалистического направления: «...никаких крайностей, ни в звучности, ни в интонировании» [7, с. 150]. Правомерность такого эстетического регламента естественным образом вытекает из основной цели музыкантов рационалистического толка – не поражать, а убеждать слушателя. *Эмоциональный* исполнительский тип, с характерной для него склонностью к спонтанной импровизационности (и соответствующими градациями: эмоционально-возбужденный и лирико-медитативный), в значительной мере свойственен итальянскому гитаристу Аниело Дезидерио, из российских молодых музыкантов, широко известных в гитарном мире, – Дмитрию Илларионову и Алексею Зимakovу.

В более современных научных концепциях выдвигаются новые критерии типологизации. В соответствии с понятием «музыкально-исполнительского архетипа», предложенным в диссертации Е. Катрич [4, с. 11] и подразумевающим два наиболее общих типа исполнительского мышления – аполлонического и дионисийского, индивидуальный стиль исполнения Рассела следует отнести к *аполлоническому началу* как выражению уравновешенности, покоя, пропорциональности, симметрии, рациональности, согласованности и совершенства. У Рассела данный тип выявляется в повествовательном способе изложения музыкального материала, рациональной и уравновешенной игре, чувстве меры,

гармоничности и вместе с тем – яркой индивидуальности исполнения. В противовес аполлоническому музыкально-исполнительскому архетипу, *дионисийский* характеризуется действенным способом репрезентации произведения, главенством принципа динамизма, сквозного развертывания музыкальной формы. Этот архетип наиболее ярко выражен в игре итальянского гитариста Карло Маркионе и бразильского виртуоза Фабио Занона.

Совершенно иная типологическая модель дифференциации исполнительских стилей, основанная на многоуровневой взаимосвязи различных элементов исполнительской деятельности, предлагается в диссертации Т. Сирятской «Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста» [9]. Автор рассматривает творческие аспекты личности исполнителей в связи с психологическими особенностями темперамента, акцентуациями характера, артистической энергией, проецируя положения аналитической психологии и характерологии (К. Юнга, Э. Фромма, К. Леонгарда) в плоскость музыкальной интерпретации. Основой дифференциации исполнительских стилей становятся акцентуированные черты темперамента как факторы артистической одаренности. В наиболее общем виде данную типологию можно смоделировать в следующей таблице:

<i>Типология исполнительских стилей</i>	<i>Психологическая структура личности (акцентуированные черты темперамента)</i>	<i>Исполнители</i>
Виртуозный тип	Экзальтированная аффективность, амбивалентная направленность в сочетании с доминантами позитивных чувствований над негативными	Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Рахманинов, В. Горовиц, Е. Гилельс
Эмотивный тип	Аффективно-экзальтированный темперамент в сочетании с явной интроверсией	А. Рубинштейн, И. Гофман, Ар. Рубинштейн, Я. Хейфиц, А. Кортко, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Р. Серкин
Рационалистический тип	Гипертемия с умеренной интровертностью и очевидным преобладанием паранойяльных черт над демонстративными	С. Танеев, Г. Бюлов, О. Гольденвейзер, Г. Гинзбург, М. Полини
Интеллектуальный тип	Эмотивность с высоким уровнем интроверсии и демонстративности, тяготение к сопереживанию и взаимопроникновению чувств и размышлений	А. Шнабель, В. Кемпф, Э. Фишер, И. Демус, Ф. Гульда

Для характеристики исполнительского стиля Дэвида Рассела в контексте приведенной выше типологии необходимо уточнить некоторые специфические, заимствованные из аналитической психологии смысловые дефиниции.

Зачастую такие хорошо известные личностные направленности, как склонность к интроверсии и экстраверсии, по-разному трактуются в соционике и психиатрии. Соционика связывает экстраверсию с общительностью и инициативностью, интроверсию – с замкнутостью и сдержанностью. Эта общепринятая позиция в корне расходится с научными концепциями из области психиатрии. Так, определения *экстраверсии* и *интроверсии* (по К. Леонгарду) отражают степень устойчивости личности к воздействию социума: экстраверт – это конформист, восприимчивый к влиянию среды, в то время как интроверт – личность волевая, с чёткими ценностями, способная противопоставить себя среде. *Эмотивность* характеризуется чувствительностью и глубокими реакциями в области тонких эмоций (душевность, гуманность, отзывчивость) в противовес *аффективно-экзальтированным* личностям (бурным, порывистым, возбужденным). *Гипертемия* отражает оптимизм, жажду деятельности, инициативность, веселость, живость, что в свою очередь выражается в сильной активизации творческого мышления. Из социально обусловленных черт личности в приведенной типологии рассматриваются в основном *демонстративные* (ориентированность на собственное «Я», постоянное желание произвести впечатление, стремление к лидерству) и *паранойяльные* или «застревающие» (способность к длительному волевому напряжению, целеустремленность, настойчивость, последовательность). Игру Дэвида Рассела в наибольшей мере характеризует именно *рациональный* исполнительский тип. *Гипертимность* в полной мере отражает его активную творческую деятельность: рекордное количество концертных турне, участие в большинстве проводимых гитарных фестивалях и мастер-классах. При этом невероятная выносливость, собранность, сценическая сдержанность приносят в его игру скорее *паранойяльные*, нежели *демонстративные* черты исполнительского стиля.

Говоря о весомом вкладе Дэвида Рассела в развитие гитарного искусства, нельзя не упомянуть несомненно важную в методическом плане работу английского виртуоза. «165 советов Дэвида Рассела о технике гитарной игры» являются по сути сборником кратких, но очень емких и ценных замечаний [12]. Составленная испанским исследователем Антонио де Контрерасом книга отражает ведущие принципы формирования и развития гитарной техники, предложенные Д. Расселом. Сборник состоит из нескольких разделов, посвященных основным элементам исполнительского аппарата гитариста: *техника* (о технике в целом), *левая рука* («смена позиций» – «сжатие-растяжение» – «вибрато» – «легато, мелизмы» – «глиссандо» – «баррэ»), *правая рука* («арпеджио, арпеджированные аккорды» – «о положении руки» – «атака пальцами» – «большой палец» – «динамика» – «тембр» – «тремоло» – «трель» – «координация рук»), *музыка* («фразировка, акценты» – «гармония» – «ритм» – «некоторые замечания по поводу стиля и формы» – «методика занятий»),

публичное исполнение. Необходимо отметить, что в книге собраны именно *практические* рекомендации, во многом являющиеся уникальными находками Дэвида Рассела. В частности, отмечаются общие стилевые различия в исполнении мелизмов в романтической и барочной музыки: «Романтические группетто – очень чувственные, исполняются медленно, почти без подчеркивания первой ноты. Барочные группетто более отвлеченные, они должны исполняться быстрее и с акцентом на первой ноте» [12, с. 4]. При использовании приема арпеджиато в последовательности аккордов Д. Рассел рекомендует «арпеджировать гармонически неустойчивые аккорды (доминанту, диссонансы). Напротив, не стоит арпеджировать устойчивые аккорды, разрешения: возьмите все ноты одновременно и тихо» [12, с. 7]. Для нивелирования призывов при звукоизвлечении следует обратить внимание на то, что «шум от ногтя возникает только тогда, когда палец слишком долго скользит по струне. Выполняйте атаку резко, одним ударом, и вы избавитесь от этого неприятного призыва. Правильная атака – вопрос скорости, а не силы: научитесь исполнять быструю атаку как при сильном давлении на струну, так и при слабом» [12, с. 16]. Знакомство со всеми тонкостями исполнительской техники, изложенными в виде 165 советов Рассела, позволяет обогатить персональный арсенал технических навыков игры на гитаре.

В целом, изучение исполнительских стилей и методических основ ведущих академических гитаристов современности оказывается продуктивным на основе общности выработанных музыкознанием и теорией исполнительства позиций. Их концепционные, фундаментальные положения получают аналитические и практические подтверждения в области гитарного искусства, обнаруживают в этом контексте специфические особенности и закономерности, знание которых способствует значительному расширению профессионального тезауруса исполнителя-гитариста.

Список литературы

1. Ганеев В. *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения* / В. Ганеев. – Саратов, 2006. – 20 с.
2. Дмитриева Н. *Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары: автореф. дис. ... канд. пед. наук* / Н. Дмитриева. – М., 2004. – 20 с.
3. Ильгин К. *Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство: автореф. дис. ... канд. искусствоведения* / К. Ильгин. – СПб, 2003. – 20 с.
4. Катрич О. *Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис... канд.мистецтвознавства* / О. Катрич – Київ, 2000. – 16 с.
5. Мартинсен К. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли* / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.

6. Петропавловский А. Гитара в камерном ансамбле: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Петропавловский. – Н. Новгород, 2006. – 20 с.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Рабинович Д. Избранные статьи: в 2-х вып. – М.: Сов. композитор, 1979. – Вып. 1: Проблемы пианистической стилистики. – С. 103-313.
8. Самохина М. Формирование исполнительских умений и навыков учащихся детской музыкальной школы в классе гитары: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М. Самотина. – М., 2005. – 19 с.
9. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.О. Сирятська. – Харків, 2008. – 18 с.
10. Скрынников А. Ускоренное освоение двигательных навыков учащимися-гитаристами на начальном этапе обучения: автореф. дис. ... канд. пед. наук / А. Скрынников. – М., 1999. – 19 с.
11. Avello R. Supreme guitarist // *El Comercio digital*. – Gijón, 2004. – № 36. – P. 5.
12. Contreras, Antonio de. La tecnica de David Russell en 165 consejos. – Sevilla, 1998. – 15 p.
13. Montinari A. David Russell // *Il Gazzettino di Treviso*. – Milan, 2005. – № 6. – P. 2.
14. Rosenberg D. Grammy guitarist is commanding presence // *Plain Dealer Music Critic*. – NY, 2004. – № 21. – P. 4.
15. Summerfield M. The classical guitar (its evolution and its players since 1800) / M. Summerfield. – NY: Ashley Mark publishing co., 1982. – 311 p.
16. Thiemann R. Brilliance and clarity captivated the audience // *Westfalenpost*. – Chicago, 2004. – № 14. – P. 7.

УДК 78.071.2: [785.161:787.61]

Олег ПРОКОПЧУК

ВАРИАЦИОННАЯ КОМПОЗИЦИЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖАЗОВЫХ ГИТАРИСТОВ

Аналізується поширений у джазовій музиці принцип варіаційної композиції на прикладі виконань тріо Дж. Маклафлін – П. Де Лусії – Л. Корієла («Ранок після карнавалу»), дуету Дж. Маклафлін – Ол ді Міола та ансамблю Дж. Паса.

Анализируется распространенный в джазовой музыке принцип вариационной композиции на примере исполнений трио Дж. Маклафлина – П. Де Лусии – Л. Кориелла («Утро после карнавала»), дуэта Дж. Маклафлин – Ол ди Меола и ансамбля Дж. Пасса.

The principle of variation composition characteristic to jazz music is analyzed on the example of trio D. McLaflin-P. De Lusía-L. Corriell, D. McLaflin-Al Di Meola duet and D. Pass ensemble.

Вариационная форма – одна из самых распространенных форм в истории музыки. Она развивалась на протяжении длительного отрезка времени – от Возрождения до современности, – видоизменяясь и приобретая новые черты. И тем не менее все разновидности вариаций остались актуальны для композиторского творчества и для слушательского восприятия и сегодня. Неслучайно многие композиторы и исследователи (например, А. Веберн, А. Соколов, В. Цуккерман, Б. Асафьев, С. Шип) считают ее самой универсальной.

В гитарной музыке жанр вариаций оказался очень распространенным. Существуют вариации Фернандо Сора, Луиджи Леньяни, Лео Брауэра, Мануэля Понсе, Франсиско Тарреги, Михаила Высоцкого, Никиты Кошкина, Сергея Руднева и других.

Что касается джазовой музыки, то многие исследователи отмечают, что вариационная форма составляет основу культуры джаза. Действительно, в раннем нью-орлеанском джазе композиция всегда была *вариационной*. Сначала излагалась тема (стандарт), а за ней следовали сольные импровизации – вариации. Общим принципом в джазовой музыке можно отметить то, что уже при проведении темы она никогда не совпадает с вариантом, зафиксированным в нотах. Джазовый исполнитель сразу играет тему так, как он чувствует. По сути, уже изложение темы является вариацией. В традиционном джазе тема, проведенная в конце композиции, зачастую воспринимается более близко к оригиналу.

Рассмотрим реализацию этого принципа в творчестве джазовых гитаристов.

Одним из самых интересных и универсальных гитаристов второй половины XX века, продолживших традиции Дж. Рейнхардта, Ч. Кристиана и У. Монтгомери является Джо Пасс¹. Его творчество мало подвержено влиянию новых течений современного джаза, он всегда отдавал предпочтение бибопу.

Ансамбль Джо Пасса – это пример участия гитары в джазовом квартете (гитара, контрабас, фортепиано, ударные) – традиционный с участием гитары.

Рассмотрим интерпретацию популярной темы «Тень твоей улыбки» Пола Уэбстера. С одной стороны эта композиция ближе к традиционной ньюорлеанской вариационной композиции (так как вариации есть не только у гитариста, но и у фортепиано). Но с другой, ощущается главенство гитары (гитарной партии), нет соло ударных и контрабасса. Джо Пасс трактует эту пьесу очень по-своему. Тема проводится в очень медленном движении (подобно джаз-балладе), затем появляется движение (если у баса были целые ноты, то на фоне смены движения, более танцевального, бас становится более подвижным, появляются четкие ритмические фигуры ударных, при сохранении

¹ Джо Пасс относится, наряду с Джимом Холло и Кенни Баррелом к ярким представителям мейнстрима. В ансамблях Джо Пасс, начал играть в 14 лет, познакомившись с записями Ч. Паркера, Д. Гиллеспы, К. Холкинса и заинтересовавшись бибопом. Приехав в Нью-Йорк, центр формирования новых направлений джаза, Джо Пасс встречался и играл с этими и другими выдающимися исполнителями: К. Кларком, Б. Холлидей, А. Тейтумом. Позже он записывает первые пластинки, работает на телестудии, играет в оркестре Г. Вильсона и в квартете Дж. Ширинга.

В 1968 году Джо Пасс подписал контракт на 5 лет с концертной организацией Нормана Гранца «Джаз в филармонии». Именно в это время он добивается поистине всемирного признания. Наряду с концертной деятельностью Джо Пасс преподавал, издавал методические труды, среди которых особое место занимает его школа Joe Pass Guitar Style.

темпа появляется движение). Затем следует импровизация для фортепиано (один квадрат), один квадрат – импровизация гитары и после этого вновь возвращается первоначальное настроение, тема проводится у гитары. После этого звучит короткая каденция у гитары соло и завершающий аккорд всего ансамбля.

Таким образом, композиция исполнена в классической джазовой манере периода свинга и мейнстрима с выраженными признаками вариационности.

Следующий избранный нами пример еще ярче воплощает данный принцип. Речь идет о композиции «Утро после карнавала» Л. Бонфа (Luis Bonfa) в исполнении знаменитого трио гитаристов Дж. Маклафлина – П. Де Лусия – Л. Кориелл.

Несколько слов скажем о каждом из участников трио.

Творческое кредо Джона Маклафлина формировалось постепенно. Некоторое время он работал с такими звездами поп-музыки как Том Джонс и Э. Хампердинг, затем увлекся фри-джазом. В 1969 году он записал с составом М. Девиса альбом «В молчании», который принес ему известность. Рецензенты отмечают виртуозность Маклафлина, новаторство в аранжировке, свежесть звучания, обусловленное влиянием индийской музыки. «Появление сольных дисков Маклафлина знаменует собой появление и утверждение нового джазового направления – джаз-рока» (с.12-13). В альбомах «Четкий горизонт» и «Электрические мечтания» Джон Маклафлин выступает как зрелый мастер, обладающий виртуозной техникой.

Лари Корриэлл воспитывался на записях Т. Фэрлоу, Д. Смита, Б. Кэссэла, Л. Пола. Но особое впечатление на него произвел У. Монтгомери. Позже он увлекался Джо Пасс и Ч. Кристиан. Большое влияние на его становление как джазового музыканта оказали М. Девис и Д. Колтрейн. В 1967 году он играет в составе виброфониста Г. Бартона. Л. Корриэлл выработал свою собственную манеру игры на гитаре, в которой сплавлены воедино черты самых различных направлений, характерных для современного джаза.

Трио было организовано в конце 70-х годов XX века. Существует концертная запись (1979 года), на которой и представлена композиция «Утро после карнавала» Л. Бонфа.

После вступления, которое исполняется тремя гитаристами, с проведением темы вступает Дж. Маклафлин, а двое участников аккомпанируют ему. Так как каждый из исполнителей обладает ярким индивидуальным стилем исполнительства, то импровизация (вариация) каждого несет эти индивидуальные черты – в предпочтении тех или иных ладов, обыгрывании аккордов и так далее. Так, у Ларри Кориелла присутствуют яркие блюзовые интонации, Ммаж.7 он часто обыгрывает уменьшенными аккордами, использует блюзовый лад. В импровизациях Пако де Лусии, конечно же, присутствуют испанские

интонации, причем как в импровизации, так и в аккомпанементе. У Дж. Маклафлина манера более виртуозная, жесткая, стихийная, с джаз-роковым характером, обилием бисерной техники. Кажется, что темповых пределов для этого исполнителя не существует. Каждый из исполнителей выступает по 3 раза и в конце Дж. Маклафлин еще раз играет тему. Может возникнуть вопрос: не смешиваются ли в данном случае понятия «импровизационности» и «вариационности». Действительно, нанизывание сольных импровизаций не всегда приводит к вариационности. Однако в исполнении трех вышеназванных музыкантов сомнений не возникает – налицо вариационная композиция, которая состоит из поочередных импровизаций каждого исполнителя. При общей направленности композиции к финалу и звучанию темы, есть три индивидуально-стилевые линии с внутренней динамикой каждая.

Отразим это в схеме.

Трио	Вступление (2 квадрата)
МакЛафлин Корриэлл	тема
Трио	проигрыш (на т. вступления) 1 квадрат
Пако де Лусия	Cadenza-импровизация
1 вар.	проигрыш (на т. вступления) 1 квадрат
трио	Cadenza-импровизация
Корриэлл	проигрыш (на т. вступления) 1 квадрат
2 вар.	Cadenza-импровизация
трио	проигрыш (на т. вступления) 1 квадрат
Маклафлин	Cadenza-импровизация
3 вар.	проигрыш Cadenza
Дует Пако-Корриэлл Маклафлин solo	тема
Пако де Лусия Корриэлл	проигрыш (на т. вступления) 2 квадрата
трио	Coda
Пако де Лусия	

Среди гитаристов стиля фьюжн выделяется Ол ди Меола, виртуозно владеющий инструментом. Его увлечение гитарой началось с прослушивания трио Маклафлин-Лусия-Корриэлл, (которого по стечению обстоятельств Ол ди Меола через несколько лет заменил в этом же составе). Уже в 17 лет он участвовал в записях с Чиком Кория.

«Утро после карнавала» в исполнении Дуэта Дж. Маклафлин – Ол ди Меола близко по композиционной форме к предыдущему примеру.

После небольшого вступления тему по очереди проводят Дж. Маклафлин и Ол ди Меола. Уже на этапе проведения тема импровизируется и различается стиль исполнителей. Так, у Дж. Маклафлина тема звучит более динамично, сразу вводятся пассажи, то есть он заполняет пассажирами паузы между фразами

и длинными нотами, как бы инкрустирует тему. Ол ди Меола ближе к оригиналу и по тексту, и по характеру исполнения, создавая лирическое настроение. Он очень эффектно использует вибрато, поется (пропеваается) каждая нота и фраза. Если Маклафлин заполняет пустоты пассажами, то Ол ди Меола пропевает, заполняя вибрато. Затем поочередно (сначала Маклафлин, затем Ол ди Меола) импровизируют каждый по два квадрата. Далее на фоне синкопированного ритма босса новы (сопровождение Ол ди Меолы) порывом врывается, тревожная, беспокойная импровизация Маклафлина. В ней присутствуют роковые интонации. Контрастом начинается импровизация Ол ди Меолы. Этот контраст обнаруживается и в аккомпанементе Маклафлина, где преобладает более медленное движение, разложенные аккорды. Импровизация Ол ди Меолы почти не содержит пассажей, в ней преобладает лирическое настроение. Поочередность нарушается в конце композиции, так как после своей импровизации Ол ди Меола проводит тему, а за ним – Маклафлин. В конце в дуэте звучит традиционная тема.

Итак, на основе анализа сделаем следующие выводы:

1. Приведенные выше примеры джазовых композиций построены по законам вариационной формы с четко выраженной темой и последующими вариациями.

2. В проанализированных примерах вариационность проявляется по-разному. Если в ансамбле Джо Пасса вариационная форма образовалась из последования импровизаций у разных инструментов (гитары и фортепиано), то в исполнении трио и дуэта гитаристов основу композиционной формы составляют названные нами «стилевые» вариации (в каждой реализуются ярко различающиеся исполнительские принципы П. Лусии, Дж. МакЛафлина, Ол ди Меолы, Л. Кориелла).

3. Вариационность в джазе не исключает импровизационность, но это понятия разных уровней: импровизационность есть способ продвижения музыкальной формы, вариационность – составляет результат, выраженный в композиционной форме.

Список литературы

1. Дмитриевский Ю. Гитара от блюза до джаз-рока / Ю. Дмитриевский, С. Колесник, В. Манилов [вст. статья Ю. Дмитриевский, В. Манилов]. – Киев : Муз. Україна, 1986. – С. 3-18.
2. Коллиер Дж. Становление джаза / Д. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
3. Пако де Люсия. Андалузские мелодии [ноты] / изд. В. Топоров. – Вып. 1-3. – М., 1991.
4. Сыров В. Джаз на рубежах веков (от протоджаза к постджазу) / В. Сыров // Искусство на рубежах веков. Материалы м/н научной конференции. – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 407-418.

5. Холопова В. Формы музыкальных произведений [Уч. пособие] / В. Холопова. – С-Пб, 2001. – 490 с.
6. Joe Pass & Herb Ellis. Jazz Duets. – Mel bay publications, 1989. – 34 p.
7. Joe Pass Plays The Blues. – Mel bay publications, 1997. – 48 p.
8. Joe Pass. Virtuoso Standards (Songbook collection). – Warner Bros. Publication, 1998. – 76 p.

УДК 78.071.2: (787.61 +785.161)

Петр ГОРДИЕНКО

ОСОБЕННОСТИ ДЖАЗОВОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Розглядається еволюція гітари від блюзу до джазу-року, виявляється специфіка джазового виконавства на акустичній (та електро-) гітарі.

Рассматривается эволюция гитары от блюза до джаз-рока, выявляется специфика джазового исполнительства на акустической (и электро-) гитаре.

The article considers the evolution of the guitar from blues to jazz rock; reveals the specific character of jazz performing on the acoustic (and electric-) guitar.

Актуальность. Гитара обладает удивительным свойством – в любой культурной среде она находит своё достойное место, будь то испанское фламенко, русский романс или американский блюз. Блюзовая манера исполнения породила новые технические приёмы игры на гитаре (бэнды, слайд и т.д.), которые легли в основу гитарной школы джаз-, а впоследствии и рок-музыки. Пройдя путь от блюза до джаз-рока, гитара не только не исчерпала своих возможностей, но, наоборот, завоевала лидерство во многих новых направлениях джаза. Достижения в области техники игры на акустической и электрифицированной гитаре, использование электроники, включение элементов фламенко, классического стиля дают основания считать гитару одним из перспективнейших инструментов этого жанра музыки. Актуальность данной темы в том безусловном потенциале, который несет для музыкантов нового поколения изучение опыта своих предшественников – джазовых гитаристов. На этой основе возможны поиски индивидуальной исполнительской манеры игры, путей самоусовершенствования и дальнейшего развития джазовой гитары.

Объектом исследования является искусство джазового исполнительства.

Предметом – специфика джазового исполнительства на акустической (и электро-) гитаре.

Джазовое искусство на современном этапе своего существования обладает достаточным историческим багажом, чтобы проследить внутри него отдельную линию развития джазового исполнительства на гитаре. С другой стороны, в развитии стилистики джаза весьма значительную роль играет специфическая инструментальная техника, характерная именно для джазового использования конкретного инструмента и его выразительных возможностей – мелодических, интонационных, ритмических, гармонических и т. д.

Цель данной работы – проследить судьбу гитары в истории джаза, ориентируясь на творчество тех музыкантов, вклад которых в развитие жанра был наиболее значительным, то есть в творчестве которых обнаруживается появление и укоренение новой гитарной лексики.

Материалом для работы является творчество известных джазовых гитаристов, среди которых Джанго Рейнхард, Л. Альмейда, Джо Пасс, Дж. Маклафлин, Д. Бенсон, Ч. Берд, Т. Эммануэль, Э. Измайлов, Р. Файс и другие.

Сложность изучения заявленной проблематики заключается в двух позициях. Во-первых, наука о гитаре оказывается несколько изолированной от общего научного контекста и имеет преимущественно описательный характер. К таким исследованиям относятся, например, брошюра Л. Альмейды «Классическая гитара в джазе» [5] и исследование группы авторов «Гитара от блюза до джаз-рока» [11], изданные в конце 80-х «Музичною Україною». Хотя все же эти исследования включают в себя не только информативный материал, но и некоторый аналитический аспект. Однако в основном распространены издания нот (типа «Джаз в ритме самбы» [15], «Джазовые пьесы для шестиструнной гитары» [9] и другие подобные – [7], [8]), составители которых предваряют издание статей обобщенно-информативного характера. Конечно, весьма ценными являются исследования, имеющие практическую направленность (например, «Из практики джазового гитариста» А. Кузнецова [14]). Но следует отметить, что если среди научных работ, касающихся академической гитары авторов-гитаристов довольно мало, то среди джазовых гитаристов авторов научных работ еще меньше, возможно потому, что эти музыканты преимущественно практики.

Другая особенность литературы о джазовой гитаре заключается как раз в обратном – в энциклопедических и учебных пособиях подобная информация прочно вплетена в общую картину исторической эволюции джаза и в этом смысле указывается лишь на некоторые особенности. Таковы, например, немецкие издания о блюзе (Blues, Country, Soul [2]) и в целом о джазе (Andre Asriel. Jazz. Analysen und Aspekte [1]), американские и советские учебники по истории джаза (Hitchcock H. Music in the United States [3], Stearns M. The story of jazz [4], Коллиер Дж. Становление джаза [12], Конен В. Рождение джаза [13] и другие).

В данной статье, безусловно, используется информация, почерпнутая из названных исследований, материалы авторитетных internet-сайтов и журнала Jazz-квадрат, а также собственный слуховой и исполнительский опыт.

В свое время Джо Пасс обратил внимание на очень важный момент: если у классических гитаристов было несколько столетий для того, чтобы выработать органичный, последовательный подход к исполнительству –

«правильный» метод, то джазовая же гитара, плектр-гитара, появилась лишь в нашем веке, а электрогитара – это еще настолько новое явление, что мы только начинаем понимать ее возможности как полноправного музыкального инструмента. В таких условиях особое значение приобретает уже накопленный опыт, джазовые традиции гитарного мастерства.

Несмотря на сложность временных и стилевых рамок, некоторые теоретики высказывают мнение, что с 60-70-х годов в современном гитарном исполнительстве сложилось четыре основных направления: 1) мейнстрим (главное течение); 2) джаз-рок; 3) блюзовое направление; 4) рок.

В настоящее время профессиональное гитарное мышление находится на стадии объединения всего существующего гитарного языка. Многих гитаристов, начиная с середины 60-х годов, очень трудно отнести к какому либо стилю. Так, например, в записях Ч. Бёрда можно найти и босса нову, и блюзы, и свинговые темы, и обработки классики, и кантри-рок, и многое другое. В игре Б. Кессела – свинг, бибоп, босса нову, элементы модального джаза и т. п. В исполнительско-техническом отношении в творчестве таких гитаристов как, например, Д. Макклафлин, можно встретить и классические приёмы игры, элементы фламенко, джаз-, рок-гитарных школ. Характерно, что сами джазовые гитаристы (среди которых – Ларри Кориелл, Джо Пасс, Джон Маклафлин) часто довольно резко реагируют на попытки причислить их к тому или иному джазовому направлению, считая это примитивным подходом к оценке их творчества.

Ценным является то, что именно гитаристы стиля «фьюжн» (англ. – сплав, т.е. объединение всех стилей), находясь в поисках новых музыкальных форм и в связи с этим и новых приёмов игры, создавали новейшую историю гитары. Среди отечественных музыкантов современной гитарной музыки хочется особо выделить И. Смирнова, И. Бойко, Д. Четвергова, Т. Квителашвили, А. Чумакова, украинца Э. Измайлова и многих других.

Очерчивая основные этапы эволюции джаза, можно проследить и тот очень мощный эволюционный путь, который прошла гитара. На этапе зарождения джаза основным тембром, который перекрывал гитару по звучанию и превосходил ее по способности прорезать звучание оркестра, был тембр банджо. Его специфический звук способствовал тому, что партии банджо поручалась аккордовая функция. Однако считается, что именно эпоха блюза способствовала такому явлению, как открытие свойств гитарного тембра. Уже в период «кантри-блюза» появилась техника «растягивания» струн, «слайд-техника», прием *bootleneck*, которые используются даже современными гитаристами. Усилению звучности гитары способствовало и применение медиатора (чикагский период, Э. Лэнг), а также появление микрофона и электромеханического способа звукозаписи. Все это дало гитаре возможность

звучать наравне с другими инструментами и поставило ее на главное место в джазовом тембровом ансамбле. И все-таки, несмотря на все технические новшества и добавки, до 1931 года речь идет об акустической гитаре. В 1931 году появилась электрогитара и это событие трудно переоценить, так как именно этот инструмент дал следующий эволюционный толчок развитию гитарной специфики. В 30-е годы XX века (эпоха свинга) в связи с востребованностью гитаристов в больших оркестрах и комбо-ансамблях развивалось и гармоническое, ритмическое, импровизационное мышление гитаристов. Это, в свою очередь, повлекло за собой утверждение гитары, наряду с фортепиано и духовыми, как сольного инструмента в джазе. В рок-музыке эта тенденция еще более усилилась, так как гитара стала основным инструментом в саунде рок-группы. В последующий период (с 70-х годов) наблюдается взаимовлияние джазовых и роковых тенденций, результатом которого стало появление стиля «фьюжн», в котором действительно невозможно иногда определить стилевые границы.

В 80-е годы джаз, как никогда, широко распространился по всему миру. Хотя многие музыканты до сих пор убеждены, что он является исключительно афро-американским явлением, интернациональный характер этого жанра музыки проявляется с каждым днем отчетливее. Один за другим возникают джазовые оркестры, в составах которых – представители различных стран и континентов. Так, например, в известный коллектив *Weather Report* входят музыканты из США, Австрии, Бразилии и Перу. Интернационален также состав другого уникального оркестра, руководимого композитором и пианисткой Тошико Акийоши. И подобных примеров немало. Это явление можно объяснить тем, что иностранные музыканты, создавшие новые формы искусства у себя на родине, пошли собственными путями в поисках новых достижений в рамках американского джаза. И здесь они добились определенного успеха в деле признания джаза как музыкального искусства в мировом масштабе.

Изменилась и сама структура джаза. Так, свингование перестало быть его отличительной чертой. По мнению критики, джаз идет на объединение с классическими традициями и будет далее сочетать в себе элементы африканской и южноамериканской музыки, рока и современной поп-музыки, а также использовать самые различные музыкальные источники. Сформировалось, например, новое для джаза импрессионистское направление, в котором преуспели Джон Аберкромби (John Abercrombie), Пат Митени (Pat Meteny) и Ралф Тауэр (Ralph Towher).

Джазовая гитара XX-начала XXI века не знает территориальных границ. Например, в честь 90-летия Леса Пола (Les Paul), человека, которого называют отцом электрогитары, в Карнеги-Холле состоялся концерт All For Paul: Les

Paul's 90th Birthday Salute, в котором приняли участие именитые музыканты со всего мира. В частности, Хосе Фелисиано (Jose Feliciano) – легендарный слепой гитарист, автор классических версий «Light My Fire» от Doors и «Feliz Navidad»; Питер Фрэмpton (Peter Frampton) – один из самых известных рок-музыкантов 70-х годов, в 90-е годы много и успешно гастролировавший с Биллом Уаймэном и Ринго старом; Стив Миллер (Steve Miller), «Abracadabra» которого в 80-е годы снискала любовь как поклонников рока, так и любителей блюза и джаза; Нил Шон (Neal Schon) – известнейший музыкант, в 15-летнем возрасте уже игравший у Карлоса Сантаны, а позже – один из основателей группы Journey; Пэт Мартино (Pat Martino) – опытный гитарист с 40-летним стажем, игравший у Вуди Хермана, Чика Кория и Стенли Кларк; Баки Пиццарелли (Bucky Pizzarelli) – выдающийся мастер традиционного джаза, играющий на семиструнной гитаре; Кенни Уэйн Шепперд (Kenny Wayne Shepherd) – один из ярких блюзовых гитаристов молодого поколения, громко заявивший о себе в 1995 году альбомом «Ledbetter Heights»; Дэрэк Тракс (Derek Trucks) – блюз-роковый гитарист, работавший с Диланом, Бадди Гаем и Стефеном Стиллзом, игравший в Allman Brothers Band и возглавляющий собственный The Derek Trucks Band.

Благодаря огромному количеству джазовых фестивалей, записей на CD, DVD гитаристы могут использовать весь накопленный опыт и создавать собственные способы игры. Назовем, например, двух оригинальных представителей джазовой гитары современности – Томми Эммануэля (Австралия) и Энвера Измайлова (Украина).

Томми Эммануэль (род. в 1956 г.) начал играть на гитаре в 4 года, так и не получил академического музыкального образования. В 12 лет он начал преподавать гитару и был уважаем наравне с другими взрослыми преподавателями, так как проявлял неординарные музыкальные способности.

Томми Эммануэль – представитель направления «фингерстайл» («пальцевый стиль»). Он играет на акустической гитаре, но она подзвучена. В ней стоит датчик и тембр-блок, который регулирует громкость и частоты (выше-ниже). Также используется внешний усилитель (колонка). Усиление гитары, как известно, первый ввел Д. Рейнхардт, но у него был примитивный микрофон, у Т. Эммануэля – более современный. Струны гитары – металлические, гриф нестандартный (более узкий, чем классический). Такая гитара намного удобнее, на ней проще брать аккорды, да и гитарист не всегда берет полное барэ (кстати, к тому же, гитарист использует кападастр). Из-за того, что используются металлические струны и подзвучка (которая удваивает звучание), возникает эффект «хоруса» и звук при переходе с ноты на ноту сливается, получается «завод», слышно меньше фальши. Металлические ферромагнитные струны считаются самозаводящимися: от усиления датчика, который передает

усиление на колонку, возникает объемное звучание. Из приемов, которые свойственны игре Т. Эммануэля, можно отметить следующее: когда он берет ноту одним пальцем, чтобы перейти на следующий лад, он ударяет по гитаре и гитара скользит под пальцами (рука остается на месте). Еще один его характерный прием – слэп (удар по струне) – прием свободного падения руки.

Томми Эммануэль играет классическим приемом (то есть большим пальцем), но на палец надет медиатор. Это избавляет его от отрачивания ногтей. Постановка у него более естественная. Например, когда он играет, мизинцем придерживает деку (для координации руки) – в классике это запрещено. Или большой палец левой руки у классиков не должен выглядывать из-за грифа, у него он движется свободно, участвуя во взятии аккордов (Кстати, также играл Д. Рейнхардт). Иногда гитарист играет медиатором (арпеджио) или может сочетать игру и пальцами, и медиатором. Он не использует подставку, у него свободный плечевой пояс и очень подвижный локоть. Он сидит полусогнутый (свободная посадка), посадка неклассическая. При игре он может снять руку с грифа и сыграть сверху.

Гитарист играет собственные композиции и джазовые стандарты. В целом можно сказать, что это уникальный гитарист, для которого как будто не существует технических ограничений. Его исполнительство ближе к джаз-роковому, он умело использует флажолеты, использует богатые гармонии, ему свойственно хорошее знание грифа. Одной гитарой он совершенно фантастически имитирует звук биг-бэнда, играя в совершенно разных музыкальных стилях и направлениях.

Энвер Измаилов (Украина, Симферополь) – один из представителей советской джазовой школы, Заслуженный артист Украины, «неофициальный» изобретатель техники двуручного тэппинга – такого приема игры, при котором пальцы обеих рук лежат на грифе гитары, как на клавиатуре, и звук извлекается быстрым прижатием струн, а не ударом или щипком по ним. В музыке Э. Измаилова соединяется импровизационное начало и элементы музыкального фольклора как народа крымских татар, к которому он принадлежит, так и других народов Причерноморья, Балкан и Ближнего Востока. В его активе – десять соло-альбомов и один в составе трио «Минарет», в котором гитарист выступает ближе к стилистике этно-джаза или world jazz.

Одно время Э. Измаилов работал за границей, где был востребован, играл на одной сцене с джазовыми знаменитостями – Дж. МакЛафлином и Скотфильдом.

У него нетрадиционный даже для джазовых гитаристов способ игры на гитаре – приемом школы Ван Халлена. То есть звукоизвлечение не щипковое (как у Д. Рейнхарда или Л. Альмейды, и даже не такое, как у тех гитарстов, которые играли медиатором), а левая рука берет аккорды, при этом правая рука

ударяет по грифу (прием «слэп»). Получается необычный тембр с призвуками. Э. Измайлов исполняет и классическую музыку (от Баха и до джаза) и его необычный способ звукоизвлечения имеет своих поклонников. Десятипальцевой техникой, которой он добивается то фортепьянного, то оркестрового звучания, включая различные виды ударных, пользуются немногие гитаристы в мире, самый известный из них – Стенли Джордан (Нью-Йорк).

Что касается инструментария, то очень долгое время Э. Измайлов играл на «Ibanez», «Aria Pro II», затем выступал с мастеровой гитарой «Blade», полуакустикой «Yamaha». По словам музыканта, для него главное, чтобы она стоила и звучала. Его имитации старинных народных инструментов, таких как узбекский дутар, турецкий уд, старинная лютя являются его авторским изобретением. Обилие красок-тембров достигается только с помощью специального «измайловского» туше-прикосновения к струнам на инструменте и некоторых довольно стандартных приемов. Например, чтобы добиться звучания чембало, он подкладывает под струны обычный носовой платок (композиция «Бойна», альбом «Восточная легенда»), добиваясь звучания индийских ситар – перестраивает весь гитарный строй на кварту вниз. При этом музыкант практически никогда не использует электронные эффекты, как это делают почти все гитаристы (за исключением последнего альбома «С наилучшими пожеланиями», где использован гитарный синтезатор «Roland VG-88»).

Корни музыки Э. Измайлова, несомненно, в восточной традиции народного инструментального музицирования. Как писал М. Альперин, являющийся продюсером сольного диска «Восточная легенда»: «Порой она сродни страстному молчанию, часто взрывоопасному, однако взрывоопасному в восточном понимании этого слова. Аутентичность ее не мешает музыканту экспериментировать, хотя ладовое музицирование, на первый взгляд, достаточно ограничено в своих возможностях. Так как ЭНВЕР – человек, живущий в XX веке, многое в его композициях – от современной импровизационной камерной музыки, от джаза, наконец. Он аутентичен, когда желает того, в других случаях он раздвигает рамки известного ему, создавая собственную восточную "эkleктику", почти незаметную даже для профессионального уха. ИЗМАЙЛОВ умеет в музыке танцевать, созерцая, плакать с улыбкой, периодически оставаясь наедине со своим "одиноким гитарным голосом". Его национальные корни ощущаются мгновенно. Манера и стиль исполнения, прикосновение к инструменту, аранжировка традиционных татарских, узбекских, болгарских мелодий порой увлекают в средние века, иногда навевают запахи раскаленной пустыни, то внезапно переносят воображение на южнoмoлдaвскую или болгарскую народную свадьбу с молодым вином, орехами, овечьей брынзой и, конечно, бесконечными танцами под звуки традиционного бас-барабана» [6].

Стилистические аспекты творчества джазовых гитаристов ярче всего проявляются при анализе композиций. Следует отметить, что не всегда при анализе композиций приходится обращаться к нотам. В практике распространена специально созданная нотная запись, где указаны лад и «пальцовка» (то есть способ взятия аккорда по-вертикали). Встречается иногда запись цифры в кружочке (обозначает лад), а цифры по бокам обозначают аппликатуру. Иногда пишется ритмическая линия джазового аккомпанемента (а вверх – аккорды). Но в целом в джазовых сборниках встречается запись: вверх даются ноты, а вниз – расшифровка.

Тем не менее, следует учитывать, что эта запись все равно условна, так как не всегда можно адекватно отразить искусственные вибрато, толчки грифа, то есть все те приемы, которые изобретали джазовые гитаристы.

Так, например, соло Дж. Бенсона (баллада *So What*, запись 2-3.02 1971 г.; квартет гитара-бас-орган-ударные) звучит в умеренном темпе, обычном для этого гитариста. Его соло синтезирует основы фанк-джаз-рока и базовые традиции блюза. В импровизации Дж. Бенсона слышна частая смена стилей: вначале (раздел 1) используется пентатонный лад и мелодическая импровизация; во 2 разделе импровизации – черты бибопа; следующая фаза – резкая смена на блюзовый ритм; в 4 разделе слышны более «роковые» элементы (двойные ноты с «подъездами» и т.д.), более жесткий стиль игры; и, наконец, на завершающем этапе импровизации доминирует рифф. В целом импровизация очень длинная и разнообразная. Частично запись импровизации Д. Бенсона отражена в Приложении (а).

Пример исключительно джазовой импровизации – в записи Чарли Берда темы *Л. Бонфа Утро после карнавала* (запись 1973 г.). Гитарист играет медиатором. Сначала звучит тема, затем подключается ритм-группа (ритм босса-новы). На этом ритме возникает импровизация. Используется гитара с подзвучкой (датчиком, усилителем и колонкой). В импровизации используется глиссандо, двойные звуки и пассажи двойными звуками, аккордовая импровизация, пиццикато и т.д.

Стиль выдающегося джазового гитариста Джо Пасса хорошо прослеживается в его исполнении композиции *Satin Doll* (запись 1974 г., трио гитара-бас-ударные). Тема проводится аккордами (используются цепочки нон-, децима, дуодецима-, терцедецима-аккордов). В дальнейшем гитарист использует в соло как аккордовую сетку, так и мелодическую фигурацию. В импровизации применяются глиссандо, триоли, форшлагги. Пример расшифровки импровизации Джо Пасса приведен в Приложении (в).

В дуэте с Эллой Фитцджеральд (баллада *Wait till you see her*, альбом *Ella Fitzgerald sings and Hart Songbook*) гитара Джо Пасса создает камерное звучание выполняя исключительно аккомпанирующую функцию. Лишь несколько

вступительных и заключительных секвенционных аккордов создают своеобразную арку к тексту. Акцент делается на вокальной партии, у гитары звучат арпеджированные аккорды, что способствует созданию интимного, камерного настроения.

Интересно сравнить импровизационный стиль нескольких гитаристов на примере одной композиции.

Honeysuckle Rose.

В исполнении дуэта Джо Пасс-Херб Эллис (запись 1972 г.) легкий, ненавязчивый и свободный характер темы и стиль игры выдержан от начала до конца. Один импровизирует, второй играет сетку. Второй гитарист помимо аккордовой сетки использует эффект «шагающего баса». Его партия сложная, так как он совмещает ритмическую основу и иногда переходит в сольную. Некоторые моменты после игры аккомпанирующей партии он в терцию дублирует проведение сольной партии. Идет легкое варьирование в партии 1 гитары, сохраняется свинговый стиль. Нет никаких нагнетающих волн, сольных длительных партий, нет резких пассажей, даже в коде нет резких аккордовых звучаний. Отрывок расшифрованной партитуры приведен в Приложении (б).

В игре Чарли Кристиана (запись 22.11. 1939 г. с биг-бэндом, включены ударные, фортепиано, бас) сразу кардинально другой темп (быстрее) и ритм. Ритм-гитара играет синкопировано и держит слабую долю, четко держит ритмическую основу, а соло гитара использует более резкий звук, использует подтяжки струны с вибрато, глиссандо, триоли, что создает по сравнению с предыдущим дуэтом немного сумбурный характер и мимолетное настроение.

Yesterdays

В исполнении Джонни Смита (запись 1953 г., квинтет гитара-саксофон-фортепиано-бас-ударные) гитарист сохраняет темп и характер очень медленной баллады и свинговый стиль. После вступления фортепиано проведения темы чередуются у гитары и саксофона. Когда тему ведет саксофон, гитара свингует. Гитара аккорд подхватывает импровизацию с применением шестнадцатых нот. Используется триольное аккордовое глиссандо. Доминируют септаккорды, нон-, децима-, дуодецима-аккорды. Композиция очень колористическая. В партии соло гитары чередует *blok-chord-style* и *chord-melody-style*.

В исполнении Тела Фэрлоу (Tal Farlow, запись 1956 г., трио гитара-бас-фортепиано) у гитары звучит уже вступление и после проведения темы идет импровизация в довольно быстром темпе, нехарактерном для блюза и баллады. Сольная гитарная импровизация демонстрирует виртуозный стиль.

Уэс Монтгомери (Wes Montgomery, запись 1959 г., трио гитара-орган-ударные) выбирает средний темп. У гитары бархатный тембр, звук не форсирующий, несмотря на то, что играется с плектром. У. Монтгомери использует стаккато, синкопированные ритмы, глиссандо с подтяжкой, обыгрывание

септаккордов, много октавных ходов, которые гитарист акцентирует, применяя октавное стаккато, октавы с глиссандо и т.д. В конце после проведения сольной импровизации композиция завершается колоритным аккордом (большой минорный септаккорд на басу си).

Mysty

В исполнении Бенни Кассела (Barnay Kessel, запись 1960 г., трио гитара-бас-ударные) эта популярная джазовая тема звучит в тембре типичного джазового ансамбля. Для соло гитары характерны приемы джазовой импровизации: большее использование аккордового обыгрывания темы, характерное применение удержания одного звука, отчего возникает эффект контрапункта.

Уэс Монтгомери (Wes Montgomery, запись 1965 г., квартет гитара-фортепиано-бас-ударные) играет эту тему как медленную балладу. В соло он использует глиссандо к ноте с 1 до 3 струны (прием скольжения), использует триоли, подтяжки, октавные глиссандо, секвенционные проведения, обыгрывает гармонии, свободно пользуется диапазоном гитары, нисходящими глиссандо.

Исполнение Ховарда Робертса (Roberts Howard, запись 1966 г., квартет гитара-бас-орган-ударные) характеризуется очень быстрым темпом. После бурного аккордового вступления тема проводится сразу в вариационном виде. Используются триоли, легато, проведение шестнадцатыми, подтяжки, триоли на 6 струне. На фоне общего звучания импровизация в этом варианте более виртуозная, гитарист играет медиатором, использует октавные импровизации. В конце унисонная каденция на фоне стоячего аккорда.

Безусловно, в рамках статьи невозможно обратиться к творчеству всех джазовых гитаристов. При историческом подходе можно выявить общую тенденцию: если в американском джазе 30-х годов XX века наблюдается тенденция к рафинированности самой джазовой гитары, непохожести ее на академическую, то ближе к середине и к концу века гитара перестала быть исключительно джазовой. Стали более явными тенденции к смешению с роком (как результат – появление мощного джаз-рокового направления), народной музыкой (фолк-джаз), применению акустических инструментов (акустик-джаз), смешению всех стилей (фьюжн) и т.д. Эти же тенденции сосуществуют и сегодня.

Накопленный исторический багаж в отношении джазового искусства позволяет проследить внутри него отдельную линию развития джазового исполнительства на гитаре. Бесспорным является тот факт, что в развитии стилистики джаза весьма значительную роль играла специфическая инструментальная техника, характерная именно для джазового использования конкретного инструмента и его выразительных возможностей – мелодических, интонационных, ритмических, гармонических и т. д.

В данном исследовании была предпринята попытка проследить судьбу гитары в истории джаза, ориентируясь на творчество тех музыкантов, вклад которых в развитие жанра был наиболее значительным, то есть в творчестве которых обнаруживается появление и укоренение новой гитарной лексики. Это такие исполнители как Джанго Рейнхард, Л. Альмейда, Джо Пасс, Дж. Маклафлин, Д. Бенсон, Ч. Берд, Т. Эммануэль, Э. Измайлов, Р. Файс и другие. На примере их творчества нами были обозначены наиболее значительные (стилевые, стилистические) изменения в джазовом (а также джаз-роковом) гитарном исполнительстве.

Ориентируясь на эволюционные этапы в развитии джазовой музыки, джазовой гитары и джазовой лексики, постараемся обобщить полученные выводы о наиболее значительных (стилевых, стилистических) изменениях в джазовом (а также джаз-роковом) гитарном исполнительстве в виде таблицы (Приложение. Таблица 1).

Список литературы

1. *Andre Asriel. Jazz. Analysen und Aspekte.* – VEB Lied der Zeit: Musikverlag, Berlin, 1985. – 435 с.
2. *Blues, Country, Soul.* – VEB Music Leipzig, 1976
3. *Hitchcock H. Music in the United States.* – New Jersey, 1874. – 371 p.
4. *Stearns M. The story of jazz.* – N.Y., 1956. – 265 p.
5. Альмейда Л. Классическая гитара в джазе [ноты] / Л. Альмейда. – К. : Муз. Україна, 1987.
6. Альперин М. Энвер Измайлов «Восточная легенда» / М. Альперин. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/izmailov>.
7. Блюзы в переложении для шестиструнной гитары [ноты] / – М. : Сов. композитор, 1983.
8. Джазовые и популярные мелодии в транскрипции для классической гитары Джона Дьюарта [ноты] / – Wise Publications. – London – New York – Sydney, 1982.
9. Джазовые пьесы для шестиструнной гитары [ноты]. – М. : Кифара, 1995.
10. Джоплин С. Рэг-таймы в переложении для классической гитары [ноты]. – Editio Musica, Budapest, 1981.
11. Дмитриевский Ю. Гитара от блюза до джаз-рока [ноты] / Ю. Дмитриевский, С. Колесник, В. Манилов. – К. : Муз. Україна, 1986.
12. Коллиер Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
13. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Советский композитор, 1984. – 310 с.
14. Кузнецов А. Из практики джазового гитариста [ноты] / А. Кузнецов – вст. статья. – АО Аккорд, 1993.
15. Манилов В. Джаз в ритме самбы [ноты] / В. Манилов. – Киев : Муз. Україна, 1989
16. Овчинников Э. История джаза : уч. пособие / Э. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – Вып.1. – 240 с.
17. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л. : Музыка, 1978. – 131 с.
18. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология / В. Симоненко. – Київ : Муз. Україна, 1984 – 318 с.
19. Фейертаг В. Джаз. XX век. Энциклопедический справочник / В. Фейертаг. – СПб. : Скифия, 2001. – 564 с.

A)

[H] Sixth Chorus (Medium Swing) (♩ = 4)
Dm7

112

114

116

118

120

Ebm7

[illegible]

(g)

Musical score for a piece, page 661. The score is written for a piano and features a complex, multi-measure structure. It includes a variety of musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is organized into systems, with each system containing a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff. The notation is dense and intricate, suggesting a highly technical piece.

Таблица 1. История джазовой гитары

Период, составы	Имена	Инструмент и его функции	Новации
Традиционный джаз			Эпоха блюза открыла гитару, в кантри-блюзе сформировались основы техники: «растягивание» струн, слайд-техника, bootleneck, нетемперированные ноты в мелодии, бэнды и т.д.
	Б. Джефферсон		Манера <i>regg the bluse</i> (подражание звучанию фортепианного регтайма), игра пальцами без медиатора
	Б. Блейк		Инициатор сольного использования гитары
	Х. Лидбеттер		Ввел «блуждающий бас»
	Б. Брунзи		Первый записал несколько чисто гитарных блюзов и регтаймов
	Л. Джонсон		1928 г. – первый гитарный джазовый дуэт (с Э. Ленгом)
	Дж. Сир	Банджо с гитарным строем	
	Д. Баркер, Т. Банн		Применяли одноголосные мелодические соло в технике <i>single string</i> (от англ. «на одной струне») и <i>single note</i> («одиночными нотами»)
Диксиленды		Аккордово-ритмическая	
Чикагский период	Э. Кондон	4-х струнная гитара с банджовой настройкой	
	Э. Лэнг	Гитара вытесняет банджо (благодаря появлению микрофона и электромеханического способа звукозаписи)	Ввел в игру на гитаре многие джазовые приемы, типичные для других инструментов; создал джазовый стиль игры медиатором, который впоследствии стал преобладающим; впервые использовал плектр-гитару. Первые записи с певцом (Б. Крозби), в которых гитара заменила ф-но
Свинг (30-е)	Э. Дарем	Электрогитара (1931)	Усиливал звучание гитары с помощью резонатора
	Ч. Кристиан	Утверждение сольного статуса	Экспериментировал с увеличенными, уменьшенными гармониями, импровизации опирались не только на гармонический остов темы, использовал надстройки к септаккордам; совершенствовал технику игры на электрогитаре

<i>Период, составы</i>	<i>Имена</i>	<i>Инструмент и его функции</i>	<i>Новации</i>
Свинг (30-е)	Ф. Грин		Совершенствовал аккордово-ритмический гитарный стиль в оркестре
	Дж. Рейнхардт	Сольный статус гитары	Впервые использовал тему Баха для джазовой обработки (1937), создал первый ансамбль из струнных инструментов (3 гитары, скрипка, котрабас)
40-50-е – TOUCH style			
50-е	Л. Альмейда		Один из основоположников стиля босса новы
	Ч. берд		Аранжировки классической музыки для гитары, привлечение классического элемента в джазовое исполнительство, пропаганда босса новы, демонстрация неограниченных возможностей акустической гитары в джазе
	Б. Кессел		Первая пластинка джазового гитариста с трио (Ш. Линн и Р. Браун)
60-е	Д. Барнес		Развитие ансамблевой функции гитары. Ему присущ прием совмещения баса и ритм-секции, отчего воссоздавалось звучание не дуэта, а квартета)
	Лес Пол		Первые записи методом наложения, экспериментировал с эл/гитарой, совершенствовал конструкцию, разрабатывал новые технические приемы
	У. Монтомгери		Развивает октавную технику импровизации
	Д. Холл	Электрогитара с медиатором	Имел музыкальное образование, отсюда специфическая манера звукоизвлечения, богатство гармонического языка (с использованием модуляций, отклонений)
	К. Баррел		Включал в композиции обширные аккордовые соло
	Джо Пасс		Виртуоз гитары, много играл в дуэтах, ансамблях. Первый выпустил альбом джазового гитариста
	К. Сантана		Стиль «латин-рок». Использовал элестронику, напевность гитарных соло, звук с «перетягиваниями», вибрато, «покачиваниями», использованием «двойной струны», блюзовыми глиссандо, переборы на самом конце грифа, за пределами гитарных ладов

<i>Период, составы</i>	<i>Имена</i>	<i>Инструмент и его функции</i>	<i>Новации</i>
60-70-е – появляются первые джазовые оркестры на радио			
	Д. Бенсон		Создал собственный стиль игры: пропевал инструментальные импровизации
70-е	Л.Кориелл	Takamin с металлическими струнами, но увлекался акустической гитарой	Стиль «фьюжн», совмещение индийского, мексиканского, рокового элементов
	Ол ди Меола		Аранжировщик, экспериментатор, композитор. Известен участием в самых неожиданных проектах (с бандуристом Р. Грынъкивым)
	Дж. МакЛафлин	Takamin с нейлоновыми струнами	Вводит в композиции инструменты симфонического оркестра, представитель джаз-рокового направления
70-е – характеризуются взаимовлиянием западноевропейских и американских школ джазовой игры, а также влиянием профессионального искусства			
80-е – проведение большого количества джазовых фестивалей, которые выдвигают новаторов джазовой гитары			
80-90-е	Т. Эммануэль	Подзвученная акустическая гитара, узкий гриф, металлические струны	Стиль «фингерстайл». Играет классическим приемом (то есть большим пальцем). Но на палец надет медиатор. Использование приема «слэп». Богатство тембра: имитирует звучание биг-бэнда
	Э. Измаилов		Техника двуручного тэппинга: пальцы обеих рук лежат на грифе гитары, звук извлекается быстрым прижатием струн, а не ударом или щипком по ним

УДК 781.62: 787.61

Сергей ИЛЬИН

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К КЛАСИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

Музична інтонація розглядається як одне з фундаментальних питань музичної теорії та практики. Аналізується процес інтонування на гітарі та феномен «виконавської інтонації».

Музыкальная интонация рассматривается как один из фундаментальных вопросов музыкальной теории и практики. Анализируется процесс интонирования на гитаре и феномен «исполнительской интонации».

Music intonation is considered as one of fundamental issues of music theory and practice. Is analyzed the process of intoning on the guitar and the phenomenon of «the performer's intonation».

Музыкальная интонация является одним из фундаментальных вопросов музыкальной теории и практики. Его можно назвать одним из самых изученных вопросов музыковедения. Достаточно вспомнить, что эксперимент Пифагора с монохордом (имеется ввиду деление натянутой звучащей струны на равные части) давший начало натуральному звукоряду, считается, вообще, первым в истории человечества научным экспериментом, в котором получила воплощение взаимосвязь физических и математических величин. История развития музыкальных строев широко описана в литературе и как факт изучается в той или иной степени практически в любом музыкальном учебном заведении.

С другой стороны в наши дни совершенно очевидна некая «глобализация» нашего музыкального мышления и слуха в сторону равномерной темперации. Если И. С. Баху нужно было доказывать (!) своим современникам возможность звучания музыки в этом, на слух весьма приблизительном, строе, то сегодня звучание темперированной музыки стало для нас совершенно привычным, и это вряд ли является аргументом в пользу чистоты нашего слуха в сравнении со слухом людей 18-го века. Образно говоря, человек начала 21-го века имеет на ушах весьма заметные «мозоли», и прежде всего их «влияние» касается музыкальной интонации.

Нельзя сказать, чтобы этому вопросу не уделялось внимание и в современной музыковедческой литературе (взять, к примеру, замечательную книгу Николая Переверзева «Исполнительская интонация» (М., «Музыка», 1989) или работы Гарбузова или Лесмана по этой теме). Но как оказывается теория, в данном случае, не слишком сильно коррелирует с музыкальной практикой. Этот вопрос принадлежит к ряду тех, о которых принято говорить – «все всё знают, но почти никто ничего не делает». С одной стороны буквально с музыкальной школы мы узнаем, что ре-бемоль и до-диез – ноты разные,

поскольку первая обычно стремится интонационно вниз, а вторая – вверх. Но то, что разница по высоте между ними у некоторых хороших музыкантов (например, у знаменитого виолончелиста Пабло Казальса) может достигать 70 центов (!) в наш век для большинства остается все же глубокой тайной.

Из главных постулатов интонационной теории следует выделить несколько, незнание или забывание которых плачевно для понимания смысла музыки вообще.

1. Внутренние слуховые представления человека опираются, видимо, на тот строй, который принято называть пифагоровым, то есть строй полученный квинтовыми шагами чистых пифагоровых квинт, сведенных впоследствии в одну октаву. Этот строй является наиболее подходящим для исполнения мелодической и по преимуществу одноголосной музыки. Интервалы мажора получаются вследствие восходящих квинтовых шагов, минора – нисходящих.

2. Получивший распространение с начала XVI столетия так называемый «чистый» строй был построен на интервалах трезвучий I, IV и V ступеней мажора. Его основным достоинством была возможность исполнения чистых аккордов (недостижимая в пифагоровом строе), недостатком – некоторая потеря стройности интервалов мелодии.

3. Равномерно темперированный строй, построенный на суженных на 2 цента (так называемых – «тупых») квинтах является одним из самых «вялых» в интервальном отношении строев. Напомним, что математически его структуру можно выразить умножением частоты любого звука хроматической шкалы на логарифм 12-й степени из двойки. Таким образом получается следующий звук, отстоящий от первого на «ровно-темперированные» полтона вверх.

Едва ли не единственным достоинством этого строя является возможность «безболезненных» модуляций из одной тональности в другую, что собственно и было главной целью Баха. Однако, немаловажным аргументом, если так можно выразиться «в пользу тонального слуха» великого кантора является то, что все части его лютневых, виолончельных, скрипичных крупных форм (сюит, партит, сонат) написаны в одной тональности.

4. Очень важным был и остается тезис о том, что музыкальная интонация является необыкновенно гибким и стилистически зависимым вопросом. Например, при исполнении романтического репертуара 19-го века интонация предельно обостряется, малые секунды максимально сужаются. Исполнение музыки эпохи барокко или тем более ренессанса обычно требует менее обостренной интервалики, более близкой к пифагоровому и чистому строю. Стилистическая сложность музыки 20-го столетия, уход музыкального языка от мажоро-минорной системы, породили весьма заметную индифферентность многих исполнителей к вопросам музыкального интонирования. Однако существует и обратная тенденция. В последние два десятилетия прошлого века

и особенно сейчас огромную роль в вопросе возрождения интонационной культуры играет традиция аутентичного исполнения музыки прошлых столетий, в которой, наряду с реконструкцией старинных инструментов и способов игры, существует явно выраженное стремление к исполнению этой музыки в более чистых строях, чем равномерно-темперированный.

5. Развитие слуховой культуры музыканта несомненно является одной из важнейших задач, причем как педагога, так и собственно самого исполнителя. Возможность чисто проинтонировать основные ступени мажора или минора (независимо от вокальных данных и подготовки), ладовое слышание тональных тяготений мажора и минора, составляющих основу, «интонационное поле» европейской музыки без сомнения необходимо, как скрипачу или вокалисту, так и исполнителям на фортепиано или гитаре.

Применительно к гитаре вопросы музыкального интонирования несомненно имеют также огромное значение. Прежде всего нужно отметить, что часто возникающие в последнее время в гитарных журналах статьи и дискуссии о чистоте строя гитары сначала должны встать на «истинно музыкальную почву». Следует понять, что вопрос о правильной («темперированной») разбивке ладов хотя и, несомненно, важен (поскольку у гитарного мастера просто нет другого выхода), но не является исчерпывающим при настройке инструмента и игре на нем. Настройка гитары по тюнеру, каким бы хорошим и точным он не был, является способом не настройки, а скорее – «расстройки» инструмента, если гитарист пытается подогнать звучание всех струн под темперированную шкалу. Обладающий хорошим слухом музыкант всегда *подстраивает гитару в какую-то тональность* (E-Dur, a-moll, A-Dur, G-Dur, e-moll и т. п.) даже если первая струна «позаимствовала» тюнерное ля или ми. Звучание гитары вне мажора или минора, взятых в качестве основы строя, – чаще всего маловыразительно. Если в исполнении сольных пассажей и мелодий это еще можно нивелировать другими исполнительскими средствами, то при игре аккордов или арпеджио вопрос настройки становится одним из самых значимых.

Вторым принципиально важным моментом в вопросе гитарного интонирования является «живая» левая рука. Именно интонационная свобода левой руки, расширяющая «звуковую ауру», как отдельных звуков, так и интервалов и аккордов, чаще всего отличает зрелого мастера от начинающего гитариста. Вопрос этот настолько же творческий насколько и непростой в своем звуковом воплощении. Скрипач при исполнении вибрато на струне лишь слегка изменяет легким колебанием пальца длину звучащего ее отрезка. Усилие левой руки при этом не больше обычного при игре. На гитаре длина звучащего отрезка всегда ограничена ладом и нижним порожком. Поэтому «вибрировать» мы вынуждены «силой» левой руки, несколько вытягивая, точнее – натягивая струну

движением кисти вдоль грифа от розетки и «отпуская» ее обратным движением. Немаловажное значение при этом имеет высота лада над грифом (при достаточной высоте его струна натягивается также «прожиманием» ее к грифу между двумя ладами). Некоторые современные гитаристы (например, Казухито Ямашита) используют также вибрато движением пальца вверх-вниз вдоль лада, по типу используемого в джазовой и рок-техниках гитарного «бенда» – подтяжки.

Почему этот вопрос так важен? Потому что именно левая рука является той «волшебной палочкой», тем средством, которое позволяет нам справиться с «неизбежностью» равномерной темперации гитарных ладов. Стоит вспомнить пример транскрипторского и исполнительского искусства Андреса Сеговии, в чьих руках часто после брошенного и запечатленного в памяти резкого аккорда гитарная струна пела с потрясающей выразительностью в одноголосной мелодии где-нибудь за 7-м ладом. Именно Сеговия следуя за интонационной выразительностью исполнителей-романтиков 19-го – начала 20-го веков (недаром мы упоминали Пабло Казальса, считающегося одним из непревзойденных мастеров интонации) представил миру гитару в ее истинном «нетемперированном» звучании. Справедливости ради, заметим, что великий маэстро был в этом стремлении не одинок. Подобные тенденции «очищения» гитарного звука можно найти и в транскрипциях Франсиско Тарреги и его учеников, и в звучании гитары великого латиноамериканского маэстро – Августина Барриоса, чьи аудиозаписи, открывшиеся нам совсем недавно, представляют его не только как выдающегося виртуоза, но и как мастера необыкновенно выразительного «пения» гитарных струн. А один из самых значительных музыкантов современности – лютнист Хопкинсон Смит обычно начинает и заканчивает свои семинары и лекции одним и тем же: «Я играю в чистом строе» (напомним, что союзниками лютниста в этом служат еще и передвижные лады из натянутых отрезков струн, а также практически всегда однотональное строение сюит эпохи барокко).

Итак, что же помогает нам сделать звучание гитары чище? Вряд ли нам удастся в каждом гитарном аккорде путем легкого подтягивания струн исправить несколько туповатую темперированную квинту. Даже если это у нас получится в отдельно взятом аккорде, например, до-ми-соль на трех прижатых первых струнах, то в условиях темповой пьесы на это скорее всего не окажется времени. Видимо, следует искать решение вопроса в другом: в создании активной левой рукой такой звуковой ауры, такого поля («звуковой зоны» – по Гарбузову), в котором наш слух будет интуитивно находить центр колеблющейся (вследствие вибрато) звуковой зоны несколько выше, чем это подразумевается ладовой разбивкой. Причем именно слух, ладовый слух, а не математические расчеты подскажет нам насколько сильно (точно, вырази-

тельно) это нужно делать! Ведь если скрипач или виолончелист может быть и смогут показать нам на грифе их инструмента место, где прижимается та или иная нота, то певец уж точно не сможет определить или тем более описать усилие своих связок для извлечения ноты нужной высоты. В этом им помогает слух! Музыкальный слух, а не математика!

УДК 78.071.2: 787.61

Егор СТУДИНОВ

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ВИЗУАЛЬНОГО КОНТРОЛЯ ПРИ ИГРЕ НА ГИТАРЕ

Позначена роль зору й зорового контролю в процесі гри на гітарі та в контексті методичних проблем навчання.

Виявлена роль зрення и зрительного контролю в процессе игры на гитаре и в контексте методических проблем обучения.

The article reveals the role of vision and spectator's control in the process of guitar performance in the context of methods problems of education.

Музыканты справедливо много обсуждают различные аспекты слухового контроля инструменталиста, как-то слегка неосновательно оставляя за кадром участие в игре органа зрения, а также игрового контроля, осуществляемого с его помощью. К сожалению, подобную проблему можно объявить ненужной не только по легкомыслию, но и по высокопарному настроению многих профессионалов, суть которого сводится к следующему: глубокий, настоящий музыкант слушает, чувствует, наконец, думает, но никак не «смотрит». Не следует отмахиваться от поставленного здесь вопроса через попытку его упрощения, поскольку приоритет слухового контроля нами не подвергается сомнению, речь идёт лишь о том, что наряду со слухом музыкант задействует и орган зрения. Вопрос в том, как и для чего? Только ли для того, чтобы выйти на сцену или читать ноты?

На наш взгляд, – нет. Предположим, что у зрения исполнителя есть своя доза функционально-игрового предназначения, которое следует научиться понимать и верно использовать. В этом смысле музыкант должен учиться всему в требуемом балансе: и слышать, и чувствовать, и думать, но и видеть в буквальном смысле слова.

Поскольку учёными-физиологами делаются всё новые открытия тайн человека вообще, несколько странно, что некоторые из открытий в музыкально-исполнительскую научно-методическую литературу не экстраполируются¹.

¹ Так называемая рефлекторная дуга академика Павлова более полувека назад замкнулась в «рефлекторный круг», а затем и в более сложные «переплетения». Из этой темы музыкантам известна лишь синестезия, и та — понаслышке. Пожалуй, только этот частный случай занимал и занимает умы от далёких веков до наших дней (от идей монаха А. Кирхера и последующих разработок в начале

Говоря о неограниченном взаимодействии слуха, в том числе музыкального, с другими органами чувств², есть опасность выйти слишком далеко за пределы проблем собственно музыкального искусства. Однако обратимся еще к одной стороне качеств и работы исполнителя – его артистизме.

Вообще, сценическое поведение инструменталиста заслуживает преподавания наравне с одноименной дисциплиной вокалистов, ведь современному слушателю-зрителю важно самостоятельно получить также визуальное представление о музыканте. Как ни странно, на исполнительских конкурсах «строгое» жюри то и дело апеллирует к тому, «какова картинка», видя в этом особого рода эстетику концертного выступления.

Известно, например, что от средневековья вплоть до романтиков к «академическому» исполнителю предъявлялись требования смотреть в зал, в «глаза публике» и, соответственно, не смотреть на гриф, клавиатуру и другие контактные части своего инструмента. С позиций технологии исполнения это равносильно игре вслепую, взгляду на потолок или просто мимо инструмента³.

Впрочем, в данной статье нам приходится не затрагивать эстетические позиции эпох, прочие аспекты, ограничиваясь здесь исключительно технологическим пониманием роли зрения гитариста. Вкупе с этим, разворачивая материал за пределы одной статьи, попытаемся обозначить несколько уровней смысла тезисов о роли зрения, в том числе в контексте методических проблем обучения игре на гитаре.

Что можно сказать насчёт визуального контроля учащегося за постановками его рук, осуществляемого под руководством педагога на начальном этапе обучения и определяющего в дальнейшем оптимизацию движений пальцев и рук? Ученики, особенно дети, в немалой степени копиисты или «попугаи» в хорошем смысле слова. Поэтому трудно переоценить роль простейшей наглядной демонстрации педагогом работы рук и соответствующего наблюдения ученика.

Наблюдательность – сложный психологический механизм, основанный как на цельном, так и на аналитическом восприятии явления. И поскольку

XVIII века пастора Кастеля через опыты и впечатления Римского-Корсакова, Скрябина до художественных экспериментов Е. Мурзина, Э. Артемьева, А. Шнитке и С.А. Губайдулиной и многих других музыкантов-профессионалов, не говоря уже об оборудовании для современных цветомузыкальных шоу). По светомузыке и цветомузыке написаны тома разной литературы.

² Вслед за американским изобретателем Джорджем Сен-Анджело, создавшим проигрыватель «Арома диск систем», воспроизводящий не только звуки, но и разные ароматы, число подобных патентов растёт.

³ Автор строк, обучаясь в училище, имел манеру играть именно так, закрыв глаза, за что неизменно звучала критика. Казалось, на каком-то этапе это разгружает зрение, благодаря чему развивается оставшаяся тактильность, что и происходит с инвалидами по зрению. И только с началом собственной педагогической работы пришло комплексное, то есть с учётом традиций и эстетики, понимание былых настоятельных указаний педагогов на то, что эта манера воспринимается со стороны некрасиво: «нельзя сидеть как слепой на паперти».

любые положения, движения, приёмы игры и т.п. отражаются в технике игры учеников на подсознательном уровне лишь отчасти, то немалую долю деталей целого приходится складывать поочередно и систематически. Без подробных пояснений ученик, конечно, вынужден смотреть на ту же постановку рук глазами, воспринимающими «картинку» целиком. В продолжение аналогии с особенностями зрения человека вообще, «ученический хрусталик» должен, бросив цельный «блиц»-взгляд, затем как бы пробежаться слева направо и сверху вниз по всем деталям «портрета», после чего снова сложить для себя единое представление. И это есть форма анализа, построенного с непреложным участием зрения⁴.

Подчеркнём ещё раз контекст наших рассуждений: вопрос о преобладании зрения не ставится, заменяясь на поиск условного баланса работы нескольких органов чувств. Необходимо также обозначить объёмы и формы участия и взаимодействия при игре органов зрения и осязания.

Любопытно, что в музыкальной педагогике до сих пор существуют противоположные подходы к роли зрения в игре на инструменте. Наиболее красноречивый пример – школа игры на смычковых инструментах. Здесь главенствующей, но одновременно лукавой, по нашему мнению, позицией является категорический запрет на нанесение разметки на гриф с целью уточнения звуковысотно-ладовой интонации. Нам ясен глубинный пафос этой установки (который и сформулировать толком могут отнюдь не все её сторонники, а только опытные педагоги-струнники).

Идея состоит в том, что не только и не столько равномерная температура обладает выразительными возможностями, ведь, действительно, следует научиться интонировать вне этой температуры в пользу выявления ладового тяготения и т.п. возможностей, предоставляемых свободным строем. Но, с другой стороны, огромное количество начинающих скрипачей ввиду слишком больших и даже недопустимых неточностей чуть ли не насилуют даже самый грубый музыкальный слух. Какая от этого польза?

Для автора строк очевидно также главное различие слуховой и визуальной систем ориентации на музыкальном инструменте. Оно заключено в том, что зрение дает предшествующий озвучиванию контроль, а слух – только последующий контроль. Иначе говоря, в первом случае исполнитель узнает о своей ошибке в интонации уже по свершившемуся факту, а во втором он имеет возможность избежать этого казуса. Не пытаясь объяснить это педагогам смычковой школы, этот тезис можно было бы экстраполировать, по крайней мере, в гитарно-педагогическую практику.

⁴ В доказательство главенства зрения обычно проводят опыт, свидетельствующий об огромной и почти невозможной трудности удерживания балансира с закрытыми глазами. Оказывается, что точная настройка ориентации в пространстве происходит только с участием зрения!

Думается, что гитарист-профессионал, впрочем, как пианист, владеющий инструментом с «закрытыми глазами» и в переносном, и в прямом смысле слов, тем не менее, не будет использовать этот легковесный эффект с целью поразить публику. Скорее, напротив, хороший гитарист не рискнет не попасть, например, в узкую зону уверенного прижатия струны около порожка, чтобы не вызвать дребезжания струны и не испортить этим восприятие красоты звука. И здесь мы подходим к освоению методикой игры на инструменте такого производственно-технического понятия как «класс точности». Он определяется в общих чертах не столько размерами некоего инструмента, сколько пропорцией между его погрешностью и величиной манипуляций, производимых им, если говорить о механических перемещениях. Например, контактные части некоторых музыкальных инструментов и части исполнительского аппарата гораздо мельче рук и пальцев, ладов и струн. И всё-таки они сопоставимы в смысле класса. Возьмём для примера мундштук медных духовых или голосовые связки: амплитуды колебания губ или связок почти микроскопичные. Однако с учётом привычности речи или артикуляции эти движения достаточно пропорциональны изменяемым величинам их натяжения при интонировании. Как бы трудно ни было освоение таких движений на духовом инструменте по сугубо физиологическим причинам их «естественность» не делает задачи сложнее игры на грифовом или клавишном инструменте.

Известно, почему невропатологи просят пациента достать кончик носа, закрыв глаза. Но даже здоровый не способен обеспечить точность прихода пальца в разные точечные (до сантиметра) объекты на больших амплитудах движения руки в высоком темпе всех этих операций. А с помощью зрения это становится возможным. Правда, для дальнейшего повышения точности будут востребованы уже и закреплённые комплексные условные рефлексы, включая память о величине и характере самих движений и т.п.

Кстати говоря, кинематический класс точности, требуемый гитарной техникой игры, с учётом всех факторов, по нашему мнению, является даже более высоким, нежели требования к точности игровых движений, например, на скрипке и т.п. Поясним этот, в целом, понятный самим гитаристам тезис. Давно замечено, к примеру, что отсутствие звука при исполнении вызывает гораздо более негативное психологическое восприятие слушателя, нежели звук, «недотянутый» до нужной высоты. Эффекты так называемой «маскировки» тона и тонов, тоном, тонами или белым шумом при различных условиях, изученные в свое время в Государственном институте музыкальной науки, а затем в лаборатории музыкальной акустики при Московской консерватории, показывали некоторые любопытные факты. Их суть вкратце и вольном переводе для исполнителей в следующем: пресловутые рубинштейновские «пригоршни соседних нот» в исполнении пианиста при условии большой

плотности фактуры произведения, использования педали, в самом деле, значительно менее различимы по сравнению со своеобразным «бинарным кодом» в качестве гитарного исполнения по принципу «звук есть — звука нет». Таким образом, большое и сравнительно большее абсолютное число взятых соседних, то есть неверных клавиш, кнопок на фортепиано, баяне и т.п. не воспринимается слушателем более явно психофизиологически и негативно для эстетического восприятия по сравнению с такой же игрой на гитаре.

Также подразумевается, что на любом инструменте встречаются особые требования в части выработки точности, уже не определяемой только с помощью зрения. Таковы, к примеру, фингерированные октавы на скрипке (это подтверждает простую истину в том, что «простых инструментов не бывает»). С другой стороны, в рамках этих инструментальных школ ожидают чистого и одновременно техничного исполнения лишь от профессионалов не ниже уровня студентов консерватории. На гитаре же чистота исполнения, обусловленная его, если можно так выразиться, «средне-физиологическим» «кинематическим классом точности» требуется уже на начальных этапах обучения, если не считать простейших упражнений и пьесок. Как в этих условиях могут коллеги-гитаристы обойтись без вспомогательного зрения?

В природе живого организма и в технике достоверность контроля обеспечиваются несколькими вариантами: разными дублирующими системами; хотя бы и однородными, но автономными системами; многократностью проверки одной системой⁵.

Итак, положение, движение глаз, а также нацеленность, степень и качества их внимания во время игры — эти три основных параметра названы нами статикой, кинематикой и динамикой глаз при игре. Несмотря на то, что гитарные школы и самоучители прямо не описывают подобные аспекты, тем не менее, исподволь складывается некоторая закономерная картина в её общих чертах.

Так, утверждается, что гитарист не смотрит на правую руку, наблюдая за левой. Из этого, разумеется, исключается начальный этап освоения основных приёмов игры отдельно в правой. При исполнении, скажем, искусственных сложных флажолетов и т.п. взгляд также всецело направлен на правую руку, впрочем, не всегда безотрывно, ведь левая не всегда в таких случаях может координироваться исключительно тактильностью (в понимании незримой пространственной координации), требуя отвлечения части внимания на себя.

⁵ Та же собака помнит своего хозяина не только по более значимому для неё запаху, но и по виду (силуэту и походке), по голосу. И в каждом случае множеством рецепторов, двумя глазами, ушами, при этом сверяя возникающий образ с памятью около 10-ти раз в секунду при частоте до пятисот нервных импульсов. Но даже такая высочайшая безошибочность, тем не менее, иногда даёт сбой.

Сам по себе запрет взгляда на левую руку в гитарной школе, можно сказать, отсутствует, не считая, пожалуй, единичных маргинальных точек зрения педагогов-гитаристов. Более того, многие педагоги целенаправленно ожидают от ученика зрительного внимания не в зал, на потолок и пр., а именно на гриф. Объясняется это перераспределение зрительного внимания к левой как сравнительно малыми расстояниями и перемещениями в правой руке, так и «двухмерностью» перемещений в левой руке: в правой только одно измерение – струны, в левой две координатные оси – струны и лады.

Положение глаз отдельно от положения головы обычно не обсуждается. Хотя, они, безусловно, связаны, всё-таки различительные детали остаются важными. Прежде всего, глаза значительно более подвижны по сравнению с изменениями положения головы (так, в отличие, например, от кошек слежение за объектом в физиологии людей гораздо более оптимизировалось в процессе эволюции, в результате чего затраты энергии на скорые повороты головы в сторону движений левой руки нами не производятся). Однако эта рефлекторная оптимизация может быть также не полной без сознательного отношения к ней. Ведь после того, как исполнитель специально о ней задумается, оказывается возможным дальнейшее совершенствование некоторых рефлекторных реакций. Исполнительский самоанализ позволяет выявить те или иные нормы в схематическом приближении.

Естественное желание начинающего гитариста подглядывать на гриф нередко сопряжено с неверным положением головы с искривлением в двух плоскостях и занесением её вперёд гитары так, что ученик смотрит на гриф фактически из зала. С этим дефектом посадки педагоги, конечно, борются. Но их буквальное требование держать голову ровно и прямо может привести к аномально загнанному в крайние уголки глазниц положению зрачков, что сказывается на незаметно накапливаемой и едва ли осознаваемой утомляемости. Полностью совместить эти противоположности трудно: следует отыскать компромисс немного не прямого положения головы (само лицо направлено как бы в левый дальний нижний угол зала), что относительно комфортно для шейных позвонков, с тем, чтобы глаза оставались также в относительно нормальном положении, будучи дополнительно лишь слегка отведёнными влево и вниз относительно направленности самого лица.

Очевидно, что при установке на зрительный контроль за действиями левой руки динамически изменяющиеся повороты (против стандартного положения чуть влево и вниз) должны поделить между собой в неравном качестве как шейные позвонки, так и сами глаза. Напоминание о схематичности «правильного» положения глаз актуально для этой наиболее мобильной части исполнительского аппарата, легко скользящей по грифу со скоростью, с какой руки и пальцы делают этого даже не смогут.

Схематический стандарт положения глаз не означает невозможности их движения, напротив, в этом отношении можно отыскать очередного порядка выраженные сложности, одновременно любопытные и полезные для совершенствования техники игры в целом. Наблюдая игровую кинематику глаз, можно уяснить её привязку к контактирующим частям как исполнительского аппарата (фаланга, палец, кисть, рука), так и конструктивных элементов гитары (порожки, струны, разметка). Возможно изучение привязки зрения: к конкретному элементу некой игровой «координатной сетки»; к группе элементов; возможна привязка в одномерном (линейном), двухмерном (на плоскости) и трёхмерном (в объёмной модели) измерениях; привязка внимания выборочно к отдельным «контрольным точкам» координационного пространства (пальцу, струне, ладу и т.п.), по условию заложенного в рефлекторный «автопилот» закреплённых движений, неконтролируемых активным сознанием исполнителя.

Небольшая деталь в гитарной педагогике, адресующая точно описанное словами положение, движение глаз и зрительное внимание, способна содействовать преодолению технической трудности. Элементарный пример – удалённая смена позиции. Типичной ошибкой непадания в ноты виртуозных мест является запаздывающее положение глаз, как бы застревающих на позиции, в которой палец или рука находятся в данный момент времени. Иногда бывает достаточно подсказать, что нужно чуть заранее глядеть на нужный лад в новой позиции, как ученик начинает попадать в неё безошибочно. В других случаях приходится в пояснениях приводить аналогии с методикой прицеливания при стрельбе из винтовки, когда глаз общим планом видит всю картинку, затем, словно совмещая отверстие напротив мушки, фокусируется на возможно самой мелкой детали непосредственной цели.

Как ни странно, при игре на инструменте всё это присутствует и даже пребывает в превосходящей сложности. Хотя на первый взгляд кажется, что трудности в освоении игры через сознательное использование возможностей и особенностей человеческого зрения надуманы автором строк, и что этот процесс вполне может быть самотечным, достаточно специально не запрещать открывать глаза. Например, неоднократные проверки учениками с разной подготовкой и способностями подтверждали правила, предписывающие целиться в будущую точку, внутри позиции целиться на короткие лады и т.п. мы убеждены, что по мере стремления к совершенствованию такие стороны анализа исполнительской работы неизбежно будут давать о себе знать, поскольку профессионализм – это внимание к деталям.

Отдельной темой для разговора об игровой работе человеческих глаз может стать их психофизиологическая особенность, заключающаяся в отслеживании ими движущихся объектов, фокусировкой хрусталика или, напротив, его расширения для охвата большего поля боковым зрением и в ряде

других сугубо психофизиологических свойств. Направления и характер отслеживания может быть разнообразный, но вполне поддающийся описанию и контролю со стороны педагога. Можно, например, в этом отношении выделить особенности зрительного внимания к конкретным деталям исполнения технически сложных мест, к освоению в целом той или иной технической трудности, а можно даже усмотреть некие гиперэтапы в обучении гитариста.

Скажем, на начальном этапе обучения при разборе пьесы в медленном темпе могут и должны преобладать сфокусированные взгляды буквально на каждую точку (место на грифе, пальце и т.п., искомые благодаря этому свойству глаз с высокой точностью), затем по каждому отдельному движению. С течением времени (повышением класса игрока вообще, знанием текста и т.п.) «кадр» как бы укрупняется, отслеживая лишь явные и в определённом смысле рискованные движения разными частями исполнительского аппарата (не только рук, но и наклонов фаланг и т.п.). Наконец, при полной свободе технического овладения инструментом и текстом данной пьесы потребность видеть замыкается пределами лишь редких контрольных ориентиров.

Различая стадии, можно подойти к выявлению упомянутых отличий зрения и тактильности, взаимно обуславливающих друг друга в общефизиологическом и в исполнительском смыслах. Постоянный контакт с гитарой даёт необходимую «координатную сетку», при которой чувства расстояний, вырабатываемые занятиями, позволяют осуществлять точные движения опять-таки буквально с закрытыми глазами. На первом этапе выработки и запоминания расстояний каждого перемещения работает преимущественно зрение, тактильная отточенность движений формируется позднее: отчасти как результат разучивания конкретных осваиваемых в данный момент игровых движений, а далее – по достижении определённого мастерства во владении игрой на гитаре. Как уже было сказано, эти этапы, с одной стороны, разнородны, с другой, цикличны (взаимная обусловленность зрения и тактильного чувства качественно меняется от разбора текста пьесы до совершенного овладения инструментом).

На практике в педагогическом процессе приходится сталкиваться с ещё одним своеобразным характером движений глаза, отличающимся от природной функции как пассивного наблюдателя и анализатора образа и связанным с сознательной установкой. Это взгляд – «направляющий», перемещающий зрачки в опережающем порядке в те точки, в которые сами пальцы, руки и т.п. должны быть передвинуты.

Исходя из сведений физиологии органов чувств, в частности, из описания т.н. рефлекторного круга (разработанной схемой рефлекторной дуги Павлова), органы чувств имеют функциональное предназначение ещё и в том, чтобы убедиться в правильности совершённых действий. Таким образом, глаза

совершают сложное действие в разное время: позиционирующее и прицеливающее, отслеживающее и анализирующее, опережающее и направляющее, контролирующее и фиксирующее в памяти нервную команду о движении.

«Динамика» для зрения и осязания – практически пограничная область с психофизиологией исполнительского аппарата. Ведь напряжение глазных нервов, да и мышц глазного яблока процесс уже, скорее, психологический, нежели «механо-анатомический». Если угодно, можно говорить в этом контексте не столько о зрении, сколько о внимании вообще к тому или иному игровому действию. Собственно об участии органа слуха в формировании музыкально-исполнительских навыков тоже заявляется обычно некорректно, когда речь идёт, по сути, не о слухе как таковом и даже не о музыкальном слухе, а о музыкально-слуховом сознании. Проще это различие формулируется примерно так: неглухие люди могут «слушать, но не слышать» или «слышать, но не слушать» (в том же афористичном смысле, что, увы, не все способны понимать услышанное физически). В связи с разными «уровнями» анализа работы глаз можно было бы даже выделить общую и специальную части статики, кинематики и динамики работы глаз в том числе.

Как различить аналитические «уровни» работы глаза? Можно по словам: фраза «обрати внимание» относит указание педагога к психофизиологии аппарата, а такие как «посмотри, прицелься» и т.п. наблюдаются по действию на физическом уровне. Например, автор строк в качестве педагога следит (разумеется, не постоянно, а время от времени и по мере кажущейся необходимости) не только за движениями рук и пальцев, но и глаз. Типичных и ходовых фраз после этого наблюдения, в конечном счёте, немного, может быть, пара: «смотришь не туда» или «взглянул поздно». Но эти указания основаны не на таком уж примитивном анализе «подводной части айсберга» игрового опыта, в том числе в части работы глаз.

Разговор о работе зрения и осязания привёл нас к обоснованию возможности стороннего наблюдения (педагогом) за нагрузкой того или иного органа чувств играющего, а за рамки можно вынести также тему самонаблюдения или рефлексии. По меньшей мере, определяется «удельный вес» зрения или тактильности в обеспечении требуемой координации движений. Те или иные советы по разгрузке одного органа ведут в загрузке другого. При этом на разных этапах может требоваться преимущественное использование того или иного органа чувств, работу которых можно созерцать воочию и направлять в сторону оптимизации.

МЕТОДИКА АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В КЛАСІ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ

В статье рассмотрена проблема активизации творческой деятельности будущих учителей музыки в области инструментального обучения в классе классической гитары. Раскрыты специфические особенности классической гитары как инструмента, её возможности в творческом развитии студентов.

У статті розглянута проблема активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики в галузі інструментального навчання в класі класичної гітари. Розкрито специфічні особливості класичної гітари як інструмента, її можливості у творчому розвитку студентів.

In article the problem of activization of creative activity of the future teachers of music in the field of tool training in a class of a classical guitar is considered. Specific features of a classical guitar as tool, its opportunity in creative development of students are opened.

Творчість – одна з найважливіших категорій філософії, психології, мистецтва. Багато дослідників, починаючи з філософів Античності й закінчуючи нашими сучасниками, намагалися виявити основні особливості людської творчості і засоби виховання творчої особистості. У філософському словнику, поняття творчість трактується як діяльність людини, яка породжує щось якісно нове: «нові об'єкти і якості, схеми поведінки й спілкування, нові образи знання» [6, с. 704].

Отже, творчість – у буквальному значенні – є створення нового. У такому значенні це слово могло б бути застосоване до всіх процесів органічного й неорганічного життя, тому що життя – ряд безперервних змін, і все, що оновлюється або знову зароджується в природі, є продукт творчих сил. Але поняття творчості включає особистісне начало – і відповідно цьому, слово вживається, переважно, в застосуванні до діяльності людини.

Творчість – це вища форма людської діяльності. Творча діяльність людини спрямована на створення духовних та матеріальних цінностей і прийнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, подальшого розвитку. Результатом творчої діяльності є нові, оригінальні й більш досконалі матеріальні та духовні цінності, які мають об'єктивну чи суб'єктивну значущість.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що проблема формування та розвитку творчої особистості широко висвітлюється як вітчизняними, так і зарубіжними науковцями. У ХХ столітті існувало два напрямки розуміння творчості. З позиції прагматизму, де творчість розумілася, насамперед, як винахідництво, ціль якого вирішувати завдання, які поставлені певною ситуацією. Інший варіант – це інтелектуалістичне розуміння творчості, основою якого була не діяльність, а інтелектуальне споглядання. Грунтуючись

на вивченні цих досліджень, О. Сторож доходить висновку що творча особистість – це така, яка внаслідок «впливу зовнішніх факторів набула необхідних для актуалізації творчого потенціалу людини додаткових мотивів, особистісних утворень, здібностей, що сприяють досягненню творчих результатів в одному чи кількох видах творчої діяльності» [7, с. 498].

Відомий російський філософ Микола Бердяєв, у своїй книзі «Зміст творчості», опублікованої в 1916 році, відзначає, що творчість властива кожній людині, вона є його призначенням. Творчість є створення чогось нового й перетворення світу в продовженні утворення, початого Богом [1, с. 331].

Педагогічна творчість – це оригінальний і високоефективний підхід учителя до навчально-виховних завдань, збагачення теорії і практики виховання і навчання. Досягнення творчого результату забезпечується систематичними цілеспрямованими спостереженнями, застосуванням педагогічного експерименту, критичним використанням передового педагогічного досвіду [4, с. 376].

Педагогічна діяльність – це не стереотипне, а творче застосування знань і прийомів, які утворюють арсенал педагогічної техніки. Творча за характером педагогічна діяльність відзначається оригінальністю, продуктивністю, має тенденцію до постійного перетворення та ускладнення.

Найбільш продуктивно творчий потенціал особистості реалізується у художній діяльності. Заняття мистецтвом розвиває фантазію і уяву, нестандартність мислення, емоційно розкріпачує. Саме ці завдання повинні вирішувати в своїй діяльності вчителі мистецьких дисциплін, а отже творчий компонент у їх професійній підготовці набуває важливого значення.

Структурна модель підготовки педагога-музиканта має інтегративний характер та включає різні види виконавської діяльності: інструментальне виконання, диригування, акомпанемент, музично-просвітницька діяльність. Оволодіння даними видами діяльності на творчому рівні передбачає усвідомлене ставлення майбутнього вчителя музики до музичного мистецтва у всій його повноті та глибині, розуміння художньо - смислової побудови твору, достатній запас ерудиції, знань, сформованість художнього світогляду.

Саме творчість є тим засобом, що забезпечує набуття майбутніми вчителями музики ґрунтовних знань та формує у них мобільність – важливу особистісну характеристику, спрямовану на творчий саморозвиток та самореалізацію.

Важливими показниками професійної культури вчителя музики є його творча спрямованість і потреба у власному самовдосконаленні. Творчість повинна бути визнана рівноправним компонентом навчальної діяльності, що сприяє процесу підготовки майбутніх учителів. Д. Б. Кабалевський підкреслював значимість творчого начала в особистості вчителя музики. Він стверджував, що від нашого відношення до творчості у величезній мірі залежить підготовка майбутнього фахівця-музиканта. Спираючись на концепцію автора,

можно впевнено стверджувати, що всі ланки ланцюжку «композитор-виконавець-слухач-педагог» рівні, і розлад в одній ланці обов'язково викличе розлад у всій системі музичного утворення. Весь цей ланцюжок повинен бути єдиним цілим і відбивати різні сторони творчої сутності вчителя музики, що є одночасно й композитором, і виконавцем, і слухачем, і педагогом. Дослідженню проблеми триєдності композитор-виконавець-слухач з позиції процесу творчого розуміння й сприйняття музики, присвячені роботи М. Бонфельда й М. Ротерштейна [2, с. 93].

Зрозуміло, що кожний вид музичної діяльності має свою специфіку. Розглянемо основні функціональні характеристики творчої діяльності майбутнього вчителя музики в класі класичної гітари. Слід відзначити, що вони мають багато спільного з функціональними характеристиками музиканта-педагога в усіх інших музичних виконавських спеціальностях. В першу чергу – це індивідуальний підхід до учня. Творчість педагога виявляється в процесі пізнання учня під час спілкування з ним, формування виконавських вмінь і навичок. Вона також проявляється в умінні висувати перед учнем нові педагогічні завдання, знаходити нові засоби стимулювання його виконавської діяльності. Творчий підхід дозволяє ефективно використовувати попередній музичний досвід і здобуті знання в нових ситуаціях. Завдяки творчій діяльності педагог може конструювати нові засоби емоційного впливу на особистість учня і таким чином розвивати свою майстерність. Але специфіка класичної гітари як музичного інструменту та особливості гри на ньому накладають відбиток на психофізіологічний розвиток особистості студента-гітариста в процесі його творчої діяльності.

Гітара – інструмент унікальний за своєю універсальністю. Мабуть, жоден музичний інструмент не одержав такого великого поширення, як гітара. Гітара різноманітна й дивовижно багата. Маючи чудові акустичні якості, вона звучить і в концертному залі, і біля багаття, і на рок-концертах, які проходять на стадіонах. Це й бардівська пісня, й фламенко, музика кантрі й романси. Гітара використовується як сольний інструмент, ансамблевий, супроводжуючий, оркестровий. Гітара – поліфонічний інструмент, тому мелодія, бас, гармонія, поліфонія, фігурація, – все це може звучати одночасно і з необхідним ступенем розрізненості. За допомогою гітари можна у найбільшій повноті та цілісності передати художній образ музичного твору (причому, не обов'язково призначеного для гітари). За делікатністю, ніжністю звуків, сукупністю характеристик, що визначають її розмір і технікою узяття звуку, гітара – інструмент, що найкраще відповідає діапазону душі людини і має можливість передати найтоншу та найрізноманітнішу гаму образів та почуттів. Це зумовлює особливості розвитку індивідуальності гітариста, його слухових уявлень та рухової сфери. Видатний композитор Гектор Берліоз, називав гітару

«оркестром у кишені». Отже особистість студента-гітариста повинна містити у собі такі складові як універсальність підготовки, широта поглядів та ерудиція, інтелектуальність.

Творчість педагога-музиканта можна поділити на два види: виконавську і методичну. Музичне виконавство, як творчий акт, поєднує ідейно-образну інтерпретацію, технічну реалізацію та сприйняття музичного твору. Для можливості максимального розкриття художнього образу та творчого задуму музичного твору, необхідно повною мірою опанувати виконавську техніку гри на інструменті. Особливе місце у формуванні виконавської техніки гри на класичній гітарі займає питання культури звуку. Звук є основним засобом виразності. Всебічне творче зростання виконавця повною мірою залежить від рівня оволодіння технікою звуковидобування. Специфічні особливості гітари дозволяють виконавцю здійснювати прямий вплив на характер звуку в процесі звуковидобування. Темперована система строю провокує зниження ролі слухового контролю. Це спричиняє той факт, що відносна доступність фахових навичок не гарантує артистизму та художньої майстерності у виконанні творів. Гітарист повинен перетворювати ноту в звук лише через активну участь слухових уявлень. Слухові уявлення музиканта взагалі є запорукою можливості сприймати музику як «мистецтво смислу, що інтонується» (Б. Асаф'єв), але для гітариста вони грають першорядну роль. Чим ширшим є коло слухових уявлень, тим успішнішим є гітарне виконання. Сама природа гітарного звуку дуже суперечлива: гітара вимагає володіння навичками співучої гри, створення ілюзії пов'язаності звуків між собою, тобто, мистецтво інтонування стає особливо складним для гітариста. Отже, робота слухових уявлень (активний аналіз того, що звучить, можливість порівнювати, варіювати звучання, уміння будувати художню логіку твору через її адекватне звукове відтворення, уміння знаходити причини недоліків у грі та оптимальні шляхи їх виправлення) – це властивості мислення гітариста, що базуються на розвинутих слухових уявленнях. Таким чином, розвиток гнучкого, рухливого, дієвого музичного слуху, розвиток та накопичення слухових уявлень, уміння оперувати ними – це першочергові завдання у вихованні творчої особистості студента-гітариста.

Для повноцінного втілення музичних образів та емоційно-осмисленого сприйняття музики виконавцю необхідний творчий задум. На думку Г. Гільбурга, виконавець не просто тлумачить твір, а інтерпретує його, тобто знаходить і реалізує в процесі виконавської діяльності адекватну йому художню «ідею» [3, с. 196]. Ігрові рухи гітариста витікають з емоційно-осмисленого сприйняття музики: артикуляція, динаміка, тембр – все це повинно відповідати емоційно-смісловій структурі твору, його внутрішній формі. Отже, не менш важливим компонентом творчої діяльності студента-гітариста є уміння проникати в цю структуру та рефлексивним шляхом відбирати такі засоби, що

забезпечать її переведення у реальну звукову форму. Коли кожен фрагмент, фраза, мотив, інтонація знаходяться в руслі художньої логіки музичного матеріалу, тоді виконавець гарно вихований з точки зору музичного мислення та його рухового вираження. За думкою А. Л. Готсдінера «музично-виконавські рухи – велика і відносно самостійна галузь психомоторики. Її розвиток та виховання повинні іти в тісному зв'язку з інтелектуальним та емоційним розвитком» [5, с.162].

Виконавська діяльність майбутнього педагога-гітариста вимагає постійних занять за музичним інструментом, вивчення концертного репертуару; вона розширює творчий кругозір музиканта, формує і вдосконалює його артистизм. До творчої роботи належить удосконалення вміння читати з листа, знайомство з новими музичними творами, гра в ансамблі, імпровізація.

До другого виду творчої діяльності відноситься методична робота, яка спрямовується на покращення навчально-виховного процесу, підвищення рівня педагогічної майстерності. Зміст і форми її надзвичайно різноманітні: вивчення спеціальної методичної літератури, підбір репертуару, обробки і перекладання, написання рефератів і т.д.

Необхідно залучати майбутніх вчителів музики до усіх видів творчої діяльності, оскільки вони у сукупності дозволяють найбільш ефективно використовувати набуті знання, уміння і навички, ціннісні орієнтації у нових умовах для вирішення різноманітних педагогічних завдань.

Актуалізація творчої діяльності майбутнього вчителя музики можлива за гуманістичної спрямованості навчання, дотримання принципу особистісно-зорієнтованого підходу, формування емоційної, інтелектуальної й психологічної готовності студента як суб'єкта педагогічного процесу. При цьому продуктивна творча діяльність студентів не повинна розглядатися педагогами музичних дисциплін з позиції зрілої професійної творчості, на тлі якого перші боязкі спроби студентів імпровізувати й складати музику виглядають, безумовно, наївно; її варто розглядати як самодостатній прояв суб'єктивного рівня творчості, що відбиває процес становлення особистої творчої позиції майбутніх учителів музики.

Список літератури

1. Бердяев Н. *Смысл творчества* / Н. Бердяев. – М. : 1989. – 376 с.
2. Бонфельд М. *Приобщение к музыке как творчество* / М. Ш. Бонфельд // *Синтез познавательного и прекрасного в образовании. : [материалы научно-практической конференции]*. – СПб., 2001. – С. 93-96.
3. Гильбург Г. *Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи* / Г. И. Гильбург. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1984. – С. 196-203.

4. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – Київ : Либідь, 1977. – 376 с.
5. Готсдинер А. Стимулирование творческого потенциала учащихся / А. Л. Готсдинер // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов. – М., 1984. – С. 162-170.
6. Современный философский словарь. – М. : Академический Проект, 2004. – С. 704.
7. Сторож О. Теоретико-методологічні підходи до вивчення творчого мислення / О. Сторож // Соціально-психологічний вимір демократичних перетворень в Україні. – Київ : Український центр політичного менеджменту, 2003. – С. 498.

УДК 78.071.2: 787.61

Ганна ЛАЗАРЕВА

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ І ЯКОСТІ ІГРОВИХ НАВИЧОК У КЛАСІ ГІТАРИ

Рассматривается проблема формирования главной составляющей техники – игрового движения, его первоисточника и психологической основы; прослеживается путь приобретения и усовершенствования навыков игры на гитаре.

Розглядається проблема формування головної складової техніки – ігрового руху, його періоджерела й психологічної основи; прослідковується шлях набуття та вдосконалення навиків гри на гітарі.

In this work the author reveals the problems of formation of the main technique of playing movement, its originality and psychological background. The ways of obtaining and improving the play skills are shown in this work as well.

Усі, хто навчався грі на гітарі, знають, наскільки складним і відповідальним є початковий етап занять. Саме тоді постає й вирішується велика кількість завдань, які формують майбутнього гітариста, зокрема: посадка, постановка рук, техніка видобування звуку тощо. Необхідно навчити цьому дитину або дорослого-початківця, зацікавити процесом, уміти підтримувати інтерес до навчання. А це можливо лише за умови, що заняття будуть пізнавальними, захоплюючими, приємними. Основою такого підходу є психологічний принцип: якщо те, чим займаєшся, подобається, приносить задоволення – хочеться робити це знову й знову. Отже, заняття мають стати потребою, необхідністю, а зустріч з ними – бажаною. Це виникає при бажанні відчувати результати своєї роботи, навіть за умови подолання ряду перешкод. Можна стверджувати, що прагнення є законом людської психіки. Воно породжує активність у пошуках способів рішення поставлених завдань, спонукає до боротьби з труднощами, наполегливого тренування, стимулює творчі сили.

Навчання музиці, зокрема грі на гітарі, передбачає не тільки набуття практичних і теоретичних (інтелектуальних) знань, але й розвиток різноманітних здібностей і якостей особистості.

Усні пояснення, оволодіння певним теоретичним багажем під час навчання грі на гітарі не може бути основною частиною педагогічного процесу. Адже

теорія, яка випереджає практичні заняття, здатна дати лише непрямий результат у майбутньому. Жодні пояснення не допоможуть учневі оволодіти виконавською майстерністю, якщо в основу не покладені практичні заняття. Лише гра на інструменті може підготувати учня до повноцінного сприйняття й засвоєння теоретичних знань, підвести до узагальнень. Саме така форма занять: спочатку практична діяльність, а потім, у допомогу, на додаток до практики - теорія, пояснення - може стати ґрунтом всебічного розвитку учня, формування його мислення, становлення майстерності.

Процес оволодіння «засобами втілення» у виконавстві, тобто робота над технікою, розширюється й ускладнюється з кожним новим рівнем розвитку учня та зміною репертуару, що змушує безупинно цей рівень підвищувати.

Що ж є головним завданням педагога в процесі відпрацювання технічних прийомів гри на гітарі, яка мета педагогічних зусиль і роль учителя при цьому?

Передусім, варто пам'ятати, що навчання на гітарі не означає засвоєння механічно закріплених, «автоматичних» прийомів, тут не потрібно вироблення комплексу умовних рефлексів. Навпаки, це ускладнює можливість варіативності й керування. Існує інший шлях, при якому прогрес у навчанні тісно пов'язаний з кількісним ростом умовно-рефлекторних замикань. Перед сучасною гітарною педагогікою має постати проблема якості ігрових навичок. Це допоможе здійснити остаточний перехід від «натаскування» і механічного зазубрювання рухових структур, без яких учень абсолютно безпомічний, до виховання уміння управляти своїми діями. Отже, питання керування й координації рухів повинні набути вирішального значення.

Познайомимося із принципами, які лежать в основі координаційних процесів, та з новою галуззю фізіології – фізіологією активності, до основних положень якої будемо звертатися надалі.

Видатний фахівець в області рухів Н.А. Бернштейн писав: «Стара фізіологія з іще поверховим поглядом на речі надавала провідне значення тому, що найчастіше рух починається слідом за будь-яким зовнішнім спонукальним поштовхом. Це явище відносили до великого кола так званих рефлексів. Однак, такий спонукальний зовнішній поштовх іноді мав місце, а іноді й ні, і, головне, зовсім не пояснював, чому рух потік так, а не інакше, і в чому його зміст і призначення. Фізіологія активності зуміла поглянути на речі інакше й глибше.

Рух зачинається або породжується руховим завданням, яке сформувалося в мозку. Визначивши його як модель майбутнього, мозок намічає, як, по яких шляхах і сходах можливо перейти від того, що має місце зараз, до того, що повинне з'явитися рішенням рухового завдання. У термінах кібернетики, це є програмуванням дії: і тут кібернетика послужила фізіології, забезпечивши її вдалими визначенням».

Таким чином, у сучасній фізіології намічено принциповий перехід від фізіології реакцій (рефлексів) до фізіології активності, від фізіології «зрівноважування» організму із середовищем до фізіології активного подолання середовища, обумовленого моделлю потрібного майбутнього. При цьому істотно змінюється погляд на рухи, за допомогою яких живий організм здійснює свою активну діяльність. «На місце автоматизованого ланцюжка елементарних рефлексів, не зв'язаних нічим, крім послідовного порядку так званого динамічного стереотипу й поетапної «санкціонуючої» сигналізації, сучасна теорія ставить безперервний циклічний процес взаємодії з мінливими умовами зовнішнього й внутрішнього середовища, що розгортається як цілісний акт аж до його завершення».

Втім, фізіологія активності не відкидає рефлексів, тобто рухів, що будуються за схемою стимул – реакція, але при цьому вказує на їх другорядну технічну роль. «Рефлекс – не елемент дії, а елементарна дія, що посідає те або інше місце в ранговому порядку складності й значимості всіх дій організму».

Н. А. Бернштейн пропонує відмовитися від звичного подання рефлексу за схемою «дуги» і замінити його схемою рефлекторного кільця.

Така схема досконало наочно пояснює принцип, що лежить в основі процесу керування руховими діями. Контроль довільних рухів людини здійснюється завдяки зворотним зв'язкам, або сенсорним корекціям, тобто тим почуттєвим сигналам (руховим, зоровим, слуховим тощо), в обов'язок яких входить повідомляти мозку те, що відбувається з кінцівкою, у якому напрямку розвивається моторний процес, яким є опір навколишнього середовища, до якого результату приведе рух.

Варто особливо підкреслити, що керування руховим актом ефективно лише за умови творчого завдання, що оформилося в мозку людини.

Таким чином, мозок оперує двома категоріями явищ: ідеальною метою й реальними результатами. Процес керування рухами є постійним корегуванням робочих дій відповідно до наміченої програми з необхідними поправками на об'єктивні умови.

Отже, досягнення однієї й тієї ж мети в різний час і за різних обставин буде здійснюватися за рахунок гнучкого й тонкого пристосування вироблених рухів до нових вимог.

Принцип кільцевого регулювання, про яке згадувалося вище, наочно підтверджує, що керування без зв'язування неможливе. Успіх у досягненні поставленої мети рівною мірою залежить від ясності уявлення про саму мету. Справді, якщо свідомість виконавця повністю відвернута від всіх відчуттів (припустимо на хвилину таке!), то керування зникне вже тому, що не буде чого звіряти. Навпаки, якщо свідомість зайнята тільки аналізом відчуттів, а кінцева

мета не зрозуміла, то створюється стан, коли керування також унеможливиться, але вже з іншої причини: ні з чим зв'язати реальну обстановку.

Отже, педагог зобов'язаний допомогти учневі скласти ясне уявлення про мету рухів, за допомогою яких зручніше досягти результатів в даних умовах. Але свідомість не повинна відволікатися від роботи над елементами цих рухів. Навпаки, чітко зрозуміле завдання повинно стати фундаментом для напруженого аналізу своїх дій, у результаті чого учень і зможе відібрати прийоми, відповідні технічному рішення.

Педагог, зайнятий вихованням спеціальних рухів, не тільки може, але й повинен паралельно збагачувати слухову сферу учня, знайомлячи його з різними п'єсами гітарного репертуару, їхнім образним змістом, закономірностями побудови мелодії й т.д.

Ми підійшли до важливого для музично-виконавської педагогіки поняття – навички.

Фізіологічну природу навички спробував розкрити Н. А. Бернштейн. «За найсуворішим визначенням, рухова навичка є координаційною структурою, що представляє собою освоєне вміння вирішувати той або інший вид рухового завдання», – писав він.

Простежимо, яким шляхом утворюється навичка.

«Навички утворюються за допомогою вправи», – пише С. Л. Рубінштейн. Вправа ж, у свою чергу, є «повторенням й закріпленням або повторенням з метою закріплення».

Таким чином, головна причина, від якої залежить гнучкість навички, криється в самій постановці вправи, у тих умовах, в яких відбувається переростання дій у навичку. «Вся діалектика навички, – пише А. Н. Бернштейн, – полягає в тому, що там, де є розвиток, кожне наступне виконання є кращим за попереднє, тобто не повторює його; тому вправа є, зокрема, повторення без повторення. Розгадка цього парадоксу в тому, що правильно проведена вправа повторює раз за разом не той або інший засіб рішення даного рухового завдання, а процес рішення цього завдання, від разу до разу змінюючи й удосконалюючи засіб».

Отже, гнучкість навички є результатом її вдосконалення. Але звідси стає зрозумілим й інше. Як тільки вправа втрачає головну мету – удосконалення, виникає реальна загроза механізації ігрових прийомів, переходу гнучких навичок до фіксованих.

Універсальність, гнучкість навичок дуже тісно пов'язана з узагальненням вміщених у їхній основі рухових дій.

Справжня універсальність навички виробляється не там, де разом з основними ознаками закріпилися й випадкові, а там де в результаті змін умов, у

яких вироблявся даний вид навички (тобто в ході всієї практики), відбулося оволодіння істотною формою рухової дії.

Вироблювані навички можуть включати елементи раніше освоєних. Необхідно створити логічний взаємозв'язок у самій системі навчання. Все повинно бути спрямоване на те, щоб природно й наскільки можна повніше «сполучалися» нові рухи з наявними навичками. Це дасть можливість узагальнювати й поширювати вироблені вміння на інші сторони виконавської діяльності.

Перш ніж перейти до остаточних висновків, варто повернутися до питання взаємин слухових (психічних) і рухових («фізичних») сфер музиканта у творчому процесі. Наявність безпосереднього зв'язку між психічними переживаннями й фізичними діями припускає двоякий підхід до рішення виконавських завдань. Перший варіант такого рішення ставить в основу «психічне», відводить йому провідну роль і одночасно суцільно підлегле значення надає «фізичному». Така концепція «психотехнічної» школи, така ж головна установка «слухового» методу навчання. Відповідно до другого варіанту, шлях до рішення художньої проблеми може бути продовжений, так би мовити, з іншого боку, тобто через оволодіння тими фізичними діями, за допомогою яких виконавець одержує можливість викликати до життя відповідні психічні переживання й у такий спосіб передавати певною мірою ідею й зміст музичного твору.

Пошук і закріплення тієї або іншої рухової форми, що втілює конкретне звукове уявлення у рамках даної індивідуальної техніки може відбуватися: 1) на основі природного відбору, тобто інтуїтивно, під впливом музично-художнього завдання; 2) свідомо, тобто при організації розподілу уваги на слухову й рухову галузі.

У першому випадку форма руху (точніше, рухова структура) встановлюється випадково, тому техніка, побудована на інтуїтивній руховій основі, у переважній більшості випадків не буде раціональною. І навпаки, по-справжньому раціональна техніка створюється лише в другому випадку, в умовах розподіленої уваги.

Отже, основним висновком нашого дослідження стане визнання того, що в процесі досягнення звукового результату, що відповідає музично-слуховим уявленням, доцільна форма руху не є безумовним (неконтрольованим) рефлексом, а свідомо набутою навичкою. Тому процес визначення виразних засобів, починаючись з цільової настанови рухів на кінцевий результат, повинен неодмінно закінчуватися виділенням найбільш підходящого рухового складу, що раціонально витрачає м'язову енергію. Єдиною можливою умовою, що сприяє встановленню гармонії між засобами й метою, буде розподіл уваги. Тільки тоді метод, у якому слухові уявлення відіграють провідну роль, створить раціональну техніку.

Список літератури

1. Бернштейн Н. О построении движений / Н. А. Бернштейн. – М. : Медгиз, 1947.
2. Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности / Н. А. Бернштейн. – М. : Медицина, 1966.
3. Бернштейн Н. От рефлекса к модели будущего / Н. А. Бернштейн // Неделя. – 20 мая 1966.
4. Добрынин Н. Внимание и его воспитание / Н. Ф. Добрынин. – М. : Правда, 1951.
5. Игонин В., Говорушко М. Вопросы музыкальной педагогики / В. Игонин, М. Говорушко. – М. : Музыка. – Вып. 6. – 1987.
6. Коган А. Основы физиологии высшей нервной деятельности / А. Коган. – М. : Высшая школа, 1959.
7. Лурия А. Мозг и сознательная деятельность / А. Р. Лурия // Вопросы психологии, 1967. – №3.
8. Натансон В., Руденко В. Вопросы методики начального музыкального образования / В. Натансон, В. Руденко. – М. : Музыка, 1981.
9. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке / Т. В. Погожева. – М. : Музгиз, 1966.
10. Понятовский С. Вопросы музыкальной педагогики / С. В. Понятовский. – М. : Музыка, 1987. – Вып. 8.
11. Рубинштейн С. Основы общей психологии / С. Рубинштейн. – М. : Учпедгиз, 1940.
12. Сеченов И. Рефлексы головного мозга / И. С. Сеченов. – М. : Изд. АН СССР, 1961.
13. Сраджев В. Принципы обучения как дидактический фундамент воспитания пианиста / В. Сраджев. – Елец : Муза, 2000.
14. Ушаков, Д. Психология одаренности: от теории к практике / Д. В. Ушаков. – М. : ПЭР СЭ, 2000.
15. Флеш К. Искусство скрипичной игры / К. Флэш. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1964.
16. Шаляпин Ф. Литературное наследство. Письма. В двух томах / Ф. И. Шаляпин. – Т.1. – М. : Искусство, 1955.
17. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ГАНЄЄВ Віталій Ренатович (Росія, Тамбов), проректор Тамбовського державного музично-педагогічного інституту ім. С. Рахманінова, кандидат мистецтвознавства

ГОРДІЄНКО Петро Володимирович (Україна, Київ), випускник магістратури ХДУМ ім. І.П. Котляревського (науковий керівник – канд. мистецтвознавства, ст. викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського Ніколаєвська Ю.В.), композитор, викладач ДШМ (м. Українка)

ДОЦЕНКО Володимир Ігорович (Україна, Харків), професор ХДУМ ім. І.П. Котляревського, заслужений артист України

ЄВТУШЕНКО Іван Іванович (Україна, Харків), асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського (клас професора В. Доценка)

ЖЕРЗДЄВ Олексій Володимирович (Україна, Дніпропетровськ), викладач по класу гітари Дніпропетровської консерваторії ім. М. І. Глінки, асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського (клас професора, заслуженого артиста України Доценка В. І.)

ІВАННИКОВ Тимур Павлович (Україна, Донецьк), старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, здобувач вченого ступеня кандидата мистецтвознавства Київської національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, проф. В. Г. Москаленко)

ІЛЬІН Сергій (Санкт-Петербург, Росія), викладач Санкт-Петербурзького університету культури й мистецтв

КАБУР Людмила Миколаївна (Україна, Одеса), викладач Інституту мистецтв Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, аспірант кафедри музично-інструментальної та хореографічної підготовки (наук. Керівник – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв НПУ ім. М. П. Драгоманова Завадська Т. М.)

КОЧНЄВА Тетяна Миколаївна (Україна, Харків), асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського (клас професора В. Доценка)

КУЛИК Олександр Геннадійович (Україна, Харків), викладач Харківського музичного училища, асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського (клас професора В. Доценка)

ЛАЗАРЄВА Анна Дмитрівна (Україна, Харків), викладач міської школи мистецтв для підлітків і дорослих

ЛЕЙБІНА Антоніна Володимирівна (Україна, Харків), викладач Харківського училища культури

НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна (Україна, Харків), кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського

ПАНЧЕНКО Денис Миколайович (Україна, Харків), викладач Харківського музичного училища, асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського (клас професора В. Доценка)

ПЕТРОПАВЛОВСЬКИЙ Олексій Олексійович (Росія, Нижній Новгород), лауреат Всеросійського конкурсу, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Нижегородської державної консерваторії (академії) ім.М.І.Глінки

ПРИХОДЬКО Ігор Михайлович (Україна, Харків), кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри поліфонії й гармонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського

ПРОКОПЧУК Олег Анатолійович (Україна, Харків), випускник магістратури ХДУМ ім. І.П. Котляревського (науковий керівник – канд. мистецтвознавства, ст. викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського Ніколаєвська Ю.В.)

РАУТЕР Христіан (Грац, Австрія), викладач Вищої Школи Музики

СИДОРЕНКО Вікторія Леонідівна (Україна, Львів), доцент кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка

СТУДИНОВ Єгор В'ячеславович (Росія, Вологда), доцент кафедри музичних інструментів музично-педагогічного факультету Вологодського державного педагогічного університету

СУБОТА Анна Валеріївна (Україна, Харків), викладач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, здобувач кафедри теорії й історії культури (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор І. І. Польська)

ТКАЧЕНКО Вікторія Миколаївна (Україна, Харків), ст. викладач кафедри народних інструментів, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського (наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського Цурканенко І. В.)

ТУЩЕНКО Михайло Михайлович (Україна, Луганськ), старший викладач кафедри «Оркестрові інструменти» Луганського державного інституту культури та мистецтв

ХОДАКОВСЬКИЙ Олександр Володимирович (Україна, Житомир), викладач класів гітари в Житомирському музичному училищі ім. В.С. Косенка, заслужений діяч мистецтв України

ЧЕЧЕНЯ Костянтин Анатолійович (Україна, Київ), голова Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки

ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна (Україна, Харків), доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського

ШЕВЧЕНКО Анатолій Антонович (Україна, Одеса), соліст Одеської філармонії

ЩЕРБАКОВА (Саніна) Інесса Віталіївна (Україна, Харків), викладач ДМШ № 15, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського (наук. керівник – Шаповалова Л. В.)

ДЛЯ НОТАТОК

24, 00

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7
від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на
здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавство
(бюлетень № 4, 1999 р.)
та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

*«ГІТАРА ЯК ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ СВІТУ: ВИКОНАВСЬКЕ
МИСТЕЦТВО ТА НАУКА»*

Наукове видання
Випуск 23

Відповідальний за випуск
Упорядник
Редактор

І.С. Драч
В.І. Доценко
Ю.В. Ніколаєвська

Видавництво «Кортес – 2001»
Свідоцтво ДК № 2938 від 17.08.2007 р.
Україна, 61135 м. Харків, вул. Гв. Широнінців, буд. 61а, кв.121

Підписано до друку 18.12.2008 р.. Формат 60×84 1/16.
Умовн. друк. ар. 13,6. Обл. вид. ар. 15,2
Друк лазерний. Замовлення №1077. Тираж 100 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