

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ВИПУСК 9



Донецьк - Львів
2009

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірка наукових статей

Випуск 9

Донецьк-Львів
Юго-Восток
2009

УДК 78.01+78.03+78.08+781.6

ББК 85.31

М89

Редакційна колегія:

Пилатюк І. М. — народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (головний редактор);

Скрипник О. В. — заслужений діяч мистецтв України, професор, в. о. ректора Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (заступник головного редактора);

Кияновська Л. О. — доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;

Козаренко О. В. — доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;

Цалай-Якименко О. С. — доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

Гребеньков Г. В. — доктор філософських наук, професор.

Редактор-упорядник:

Тукова Т. В. — проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства, професор.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 3 від 28.10.2009 р.)*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
Серія КВ № 7300*

© Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2009

© Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2009

I. Історичні та теоретичні проблеми музичного мистецтва

УДК 781.7

О. В. Тюрикова

СИСТЕМНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНОЇ МЕЛОСФЕРИ СУЧАСНОСТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Сучасна постмодерна культура відзначається значним різноманіттям типів, стилів, жанрів музичної творчості. Свою нішу займає в ній народна музика, яка, безперечно, має фольклорні витoki, проте в сучасній дійсності частіше виявляється не у фольклорно-автентичних, а у вторинних формах. Згромадження в одному реченні стількох фольклористичних понять і термінів, тим не менше чітко фіксує найважливіший аспект дослідження — його зосередженість на сучасності. При цьому остання має два смислові ряди. Це і сучасна музична дійсність, складовою якої є фольклорна мелосфера, в той же час це і сучасний погляд, сучасний підхід до вивчення цієї мелосфери. Фактично у названих позиціях маємо визначення об'єкту і предмету дослідження. Першим є сучасна музична дійсність, другим — фольклорна мелосфера цієї дійсності.

Одразу відзначимо, що фольклорна мелосфера має сьогодні різні вияви, різні форми збереження, і навіть різні ідентифікації (автентичний фольклор, локально-регіональна традиція, сучасна, загальнонаціональна, узагальнена народна музика). При цьому і фольклорні реалії буття мелосфери, і фольклористичні поняття і терміни мають між собою певні зв'язки, по-своєму відбивають логіку розвитку фольклору, особливості його збереження в сучасності, власну наукову парадигму, отже, виявляють системний характер. Таким чином, системний аналіз фольклорної мелосфери сучасності і є метою статті. Разом з тим, вважаємо за необхідне підкреслити, що в даній публікації буде представлена теоретична база розвідки, аналітичний же розгляд пісенного матеріалу, записаного в експедиціях останнім часом складе зміст наступної статті.

Звичайно, системний підхід вимагає звертання до різнопланового матеріалу — теоретичного, зафіксованого в опублікованих роботах,

© О. В. Тюрикова, 2009

практичного, що представляє собою культурологічні, фольклористичні спостереження, а також фактологічного, тобто народнопісенного, що зберігається донині в автентичних формах і фіксується під час фольклорних експедицій. Матеріалом для даної статті послужив польовий матеріал, записаний протягом кількох останніх років за безпосередньої участі автора в експедиціях, організованих Всеукраїнською асоціацією молодих дослідників фольклору (далі — ВАМДФ, керівник І. Фетисов), а також Донецькою державною музичною академією (ДДМА) імені С. С. Прокоф'єва та Донецьким обласним учбово-методичним центром культури (ДОУМЦК). Ці експедиції обстежували села Донецької, а також Луганської, Харківської, Дніпропетровської, Чернігівської областей.

Зазначимо на початку роботи і особливості логіки розгортання дослідження. Аналітичні операції будуть спиратися на музично-історичні, культурологічні, фольклористичні методологічні та методичні засади. Відповідно конкретні завдання мають розв'язуватися не тільки в хронологічно-еволюційному контексті, а й у типологічно-феноменологічному виявленні, і навіть у напрямку від сучасності (посттрадиційності) до минувшини (традиційності). В усякому разі логіку підказує сам пісенний матеріал.

Починаючи дослідження, пригадаємо, що досить довгий час існувала тільки музика фольклорного складу або за влучним визначенням Б. В. Асаф'єва — музика усної традиції [1, с. 81]. Новий час в культурі людства позначився виникненням і утвердженням музики авторської чи композиторської, що, на противагу першій, виявляє себе як музика письмової традиції чи академічно-професійна. Правда, остання в сучасному світі значно потіснена масово-популярною, в широкому сенсі різноманітною естрадною музикою, яка своїм масовим характером (з точки зору сприйняття і задоволення естетичних потреб широких мас) дотична до народної музичної культури.

Між усною та письмовою музикою здавна встановлюються стосунки взаємного обміну та взаємних впливів. Але чим ближче до сучасності, тим менше залишається острівців збереження фольклору у своєму природному стані, в автентичному вигляді й автентичному ж виконавському середовищі. Тож сьогодні автентичний фольклор всюди існує або паралельно, разом, поруч з нефольклорною музикою, виступаючи її скромним компонентом (навіть з урахуванням існуючих сьогодні автентичних осередків в сільських глибинках Полісся, Поділля, Карпат тощо), або взагалі розглядається як сировинний музичний матеріал, що може бути підданий різного роду обробкам, аранжуванням, а може слугувати основою для наповнення сучасного твору народною інтонаційністю. Отже, головна особливість сучасності така,

що фольклор живе і зберігається в принципово нефольклорній музичній культурі. І саме в нефольклорній культурі, за різних умов і різних стильових варіантів втілення, він змінює свій статус, стає мистецьким чи художнім явищем, тому коректнішим для сучасності є синонімічний ряд визначень для фольклору та його виявлень «народна культура», «народна музика», «народна пісня» (взагалі тема понятійних та термінологічних співвідношень в означеному аспекті є дуже цікавою, потребує детального і, головне, також системного розгляду, але це вже окрема і самостійна тема).

Сучасну перспективу розвитку народної музичної культури ще в 70-их р. ХХ ст. передбачав І. Земцовський: «В нових соціальних умовах, в атмосфері панування письмової культури <...> настає епоха переважно нефольклорних форм народної творчості <...>, поступово фольклор з сучасного перейде в минуле, перетвориться на спадщину, тому буде існувати у вторинних формах» [9, с. 72, 74]. В іншій роботі різноманітні вторинні форми збереження фольклору в сучасності дослідник узагальнює терміном «фольклоризм» [10].

Звернімо особливу увагу на термін і поняття «вторинні форми». Теоретичною розробкою цього феномену сучасності серйозно і глибоко займався К. Чистов [14]. Дослідник стверджує і абсолютно аргументовано це доводить, що «вторинні форми» не означає форми другосортні чи фальсифіковані: «Вони такі ж природні й історично неминучі, як і форми “первинні”, тобто ті, що виникли внаслідок безперервного розвитку традицій, що своїм корінням сягають давніх, архаїчних шарів людської історії» [14, с. 133].

Проблема сучасного буття фольклорної творчості розглядається й іншими дослідниками, найрезультативнішим серед яких є С. Грица. В її науковій спадщині названа проблематика посідає одну з провідних позицій, про що свідчать численні публікації [див. 2–8].

Ще одну спробу накреслити шляхи сучасного розвитку і функціонування фольклору здійснює В. Новійчук [12]. Спираючись на позицію К. Чистова, вона визначає роль і місце народної пісні у сучасності не як автентично-фольклорного явища, а як феномену фольклоризму. Останній виступає відповідним середовищем збереження народних пісенних традицій в сучасній культурі. Його сутність пояснюється через фактори ретрансляції і популяризації, які є спільними для фольклорного і аматорського мистецтва і об'єднуються музичною побутовою свідомістю і мисленням народу. Далі дослідниця обговорює проблеми зміни функції, якості, форми народної пісні, які виникають за умов її життя на сцені: «ретрансляція народної пісні аматорами через нагромадження різноманітних художніх засобів вела до нової якості

фольклорного твору, нової форми його реалізації. Нині відбувається вплив нових елементів художності, виникає нова функція, якої набуває фольклор на сцені» [12, с. 326].

А чи не зарано розглядати буття фольклору через його сценічну ретрансляцію і популяризацію? Питання, фактично, виглядає риторичним. «Фольклористи-практики», які здійснюють польові спостереження, фахівці у сфері культурології, які піддають цілісному аналізу сучасну музичну культуру в усьому її розмаїтті чи займаються дослідженням сучасних форм самодіяльної творчості, або музикознавці академічного толку, яких цікавлять проблеми композиторського фольклоризму чи широкий загал культосвітніх працівників — усі вони бачать і засвідчують своїми працями, що фольклор, дійсно, змінює основну форму і, відповідно, середовище свого життя на «вторинне». Ним, дійсно, частіше, якщо не єдиним, стає не повсякденний побут чи навіть святкова ситуація, а спеціальний майданчик-сцена. А основними виконавцями, носіями або зберігачами фольклору залишаються сьогодні переважно сільські клубні фольклорні ансамблі. Саме з такими колективами найчастіше сьогодні працюють фольклористи-польовики. Звичайно, до сфери уваги збирачів потрапляють і окремі (сольні) співаками чи інструменталісти, ситуаційні групи, але в такому випадку записується матеріал, що має переважно пасивну форму зберігання. Підкреслимо при цьому, що для даного дослідження однаково важливим є і активний, і пасивний пісенний репертуар.

Завдяки клубно- чи сценічно-ансамблевій формі фольклорного виконавства сьогодні завершується, а подекуди й остаточно відбувся поділ селян як колективного фольклорного суб'єкта, тобто носія-автора-виконавця-слухача (що був **синкретичною** одиницею) фольклору на реальних виконавців-артистів (!) та слухачів-глядачів (сторонніх спостерігачів, власне споживачів). Між ними ще може бути автор обробки, перекладення, аранжування. Останнє поки не обов'язкове, але є майже повсюдно, і, додамо, нерідко використовується у сільській клубній самодіяльності. Таким співавтором сценічної версії фольклорного твору може бути керівник фольклорного ансамблю, навіть і тоді, коли він є одним з учасників колективу (як тут не пригадати твердження фольклористів, що фольклорний твір, виконуваний на сцені, а не в своєму природному середовищі, вже є певною обробкою). Співавтором «закритої», непрямой і, навпаки, «відкритої», свідомої, спеціальної обробки фольклору можна вважати навіть організатора чи режисера заходу (концерту, фестивалю, конкурсу тощо), учасником якого є фольклорні автентичні чи вторинні виконавці, оскільки основу заходу складає єдиний концепційний сценарій, в який уже «вписуються» учасники та ви-

конувані ними твори. Зрозуміло, що означена диференціація природна для сфери письмової культури, і «напливова», прийшла ззовні, для усної.

В означеному контексті дуже влучним стає висновок І. Земцовського: «... твір фольклору, що живе виключно “вторинним життям”, тобто не в своєму природному побутовому середовищі, а на концертній естраді, не може вже вважатися ні фольклором у його традиційному сенсі, ні, тим більше, новим фольклором <...> Цей факт характеризує сучасність, а не фольклор та його еволюцію» [9, с. 72].

Отже, з сучасністю (або як було названо вище — посттрадиційністю), а також з життям фольклору (традиційністю) в сучасній нефольклорній культурі все більш-менш зрозуміло. Аналізувати різні форми сценічної обробки фольклорних зразків — це вже не суто фольклористичне завдання. Це скоріш справа академічного музикознавства або, принаймні, музикознавчо-культурологічної сфери дослідження естрадної музики чи музики так званого «третього» пласта (В. Конен). Тим більше, що фольклорний зразок, тобто народна пісня чи інструментальна мелодія, що стає тематичною (або загально інтонаційною) основою для сучасної авторської композиції, вже змінює музичне середовище свого буття, починає жити за новими для себе законами, а тому лише частково пересікається чи дотикається до власне фольклорної, в даному випадку, автентичної мелосфери.

Тепер звернімося до фольклорної мелосфери, відштовхуючись від теорії та історії автентичного фольклору. Як відомо, аксіомою природної сутності фольклору є те, що він відзначається архаїчністю, консервативністю, приреченістю, обмеженістю [9]. Однак це не означає, що він не змінюється зовсім. Просто його зміни є дуже повільними, майже непомітними, до того ж нове частіше виявляється як наслідок переосмислення «старого відповідно до нового життя, нових уявлень, нових форм свідомості» [13, с. 29]. Тож не дивно, що фольклористи виокремлюють динаміку фольклорних процесів [8], внутрішній динамізм фольклорної традиції [9], динаміку фольклорної традиції в сучасній народнопісенній культурі [11] тощо.

Навіть кілька названих робіт свідчать про усвідомлення науковцями трансформацій, які іманентно притаманні фольклору (традиційні трансформації). Зрозуміло, що вони продовжують відбуватися і у фольклорі сучасності (тобто фольклорній мелосфері, що є складовою сучасної музичної культури). В той же час, іманентно фольклорні трансформації «зустрічаються», з зовнішніми трансформаціями, які обумовлюються і суто нефольклорною інтонаційністю, і інтонаційністю вторинного фольклору (фольклоризму). Таким чином фольклорна мелосфера сучасності сама має потенційні можливості для трансформацій, і тому «готова» до впливів ззовні.

Названі вище трансформаційні «джерела» виступають носіями різних типів інтонаційності. В їхніх стиканнях, пересіченнях, перетинаннях у фольклорному зразку або загалом у фольклорній мелосфері виявляються різного роду трансформації (як внутрішні, так і зовнішні).

Завершуючи цей теоретичний розділ, підкреслимо, що фольклорна мелосфера сьогодні включає різні стадіально-стильові складові (архаїчна, «класично»-фольклорна, церковно-фольклорна чи псальмово-кантова, популярно-масово-народна), являє різні стани (рівні) збереження, різні рушійні (ті, що сприяють трансформації, чи підштовхують до неї) чинники, навіть різні напрямки трансформації (прогресивні, регресивні чи «вперед», «назад»).

З цих позицій і буде здійснений наступний аналіз сучасних фольклорних наспівів, які ще зберігаються у своєму природному або автентичному сільському середовищі (пам'ятаючи при цьому про відносність цієї автентики).

Література

1. Асафьев Б. О народной музыке : [сборник статей и материалов] / Б. Асафьев / [сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева]. — Л. : Музыка, 1987. — 248 с.
2. Грица С. Відродження народнопісенних джерел / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 198–205.
3. Грица С. Опыт социологического исследования фольклора интегрированной среды / С. Грица // Музыкальное искусство социалистического общества. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 76–79.
4. Грица С. Предмет усної народної творчості. Напрями і методи дослідження / С. Грица // Фольклор у просторі та часі: [вибрані статті]. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 205–218.
5. Грица С. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 205–217.
6. Грица С. Фольклор і сучасний світ / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. — Київ-Тернопіль : Астон, 2002. — С. 217–226.
7. Грица С. Фольклор у промисловому середовищі (На матеріалі Чорнобильської АЕС) / С. Грица // Народньо-поетична творчість в ідейно-естетичному вихованні радянських людей. — К. : Музична Україна, 1978. — С. 142–170.
8. Грица С. Фольклорний процес у динаміці / С. Грица // Фольклор у просторі та часі: [вибрані статті]. — Тернопіль : Астон, 2000. — С. 32–40.
9. Земцовский И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) / И. Земцовский // Современность и фольклор. — М. : Музыка, 1977. — С. 28–75.

10. Земцовский И. О современном фольклоризме / И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Фольклор и фольклоризм. — Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1984. — Вып. 1. — С. 4–15.
11. Мурзина Е. Об исследовании динамики фольклорной традиции в современной народно-песенной культуре / Е. Мурзина // Музыкальное искусство социалистического общества. — К. : Музична Україна, 1982. — С. 79–81.
12. Новійчук В. Народно-професіональні зв'язки та тенденції розвитку фольклорних форм творчості / В. Новійчук // Українська художня культура : [навчальний посібник] / [ред. І. Ф. Ляшенко]. — К. : Либідь, 1996. — Гл. 17. — С. 314–332.
13. Пропп В. Специфика фольклора / В. Пропп // Пропп В. Я. Фольклор и действительность : [избранные статьи]. — М. : Наука, 1976. — С. 16–33.
14. Чистов К. Традиционные и «вторичные» формы культуры / К. Чистов // Фольклор. Текст. Традиция : [сб. статей] / К. Чистов. — М. : ОГИ, 2005. — С. 124–133.

АНОТАЦІЯ

Фольклорна мелосфера є найважливішою складовою народної музики. Для аналізу фольклорної мелосфери враховуються всі сучасні сфери побуту народної пісні. Саме діалектикою впливів на народну пісню всіх сучасних форм її буття (від автентики до «сценічної ретрансляції») і визначається системний аналіз фольклорної мелосфери.

Ключові слова: фольклорна мелосфера, народна пісня, «вторинні форми» фольклору, автентика, сценічна ретрансляція, сучасні форми буття народної пісні, системний аналіз.

АННОТАЦИЯ

Фольклорная мелосфера является самой важной составляющей народной музыки. Для анализа фольклорной мелосферы учитываются все современные сферы бытования народной песни. Именно диалектикой влияний на народную песню всех современных форм ее бытия (от автентики до «сценической ретрансляции») и определяется системный анализ фольклорной мелосферы.

Ключевые слова: фольклорная мелосфера, народная песня, «вторичные формы» фольклора, автентика, сценическая ретрансляция, современные формы бытия народной песни, системный анализ.

ANNOTATION

A folklore melosphere is the most important component of folklore music that takes its place in the modern culture of postmodernism. To analyze the folklore melosphere all modern spheres of the folklore song existence are considered. A systematic analysis of the folklore melosphere is based on dialectics of the influences all modern forms of the folklore song existence (from authentic to a retranslation on the stage) upon it.

Key words: folklore melosphere, folklore song, “secondary forms” of folklore, authentics, retranslation on a stage, modern forms of the folklore song existence, systematic analysis.

**СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ
В ДОБУ РОМАНТИЗМУ
(НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОЇ ПРЕСИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.)**

ХІХ століття не випадково називають «віком преси». У 1820–30-х роках явище друкованої періодики загалом сягнуло рівня найважливішого суспільного комунікату — мас-медіа. Цьому сприяли не лише розвиток техніки друкарства, збільшення друкарень, видавництв, та — відповідно — періодичних друкованих видань різних форм власності, скерованих до різної аудиторії, розширення їх тематичного спектру, інформаційного репертуару, форматів, але й зростання рівня загальної освіти, кількості письменного населення, а також і самого «середнього класу». Журналістика стає професією, а газета чи журнал — потужним засобом впливу на масову свідомість. Втім, історичні та культурологічні дослідження феномену преси ХІХ ст. досі залишаються *актуальними*, особливо в контекстах вузькогалузевої тематики, якій і присвячена дана публікація.

Поруч із доволі динамічними процесами в суспільному житті та науці Європи не слід забувати, що на стилістиці періодики того часу не міг не відобразитися і панівний мистецький «стиль епохи» — романтизм. Адже — і це також характеристична риса того часу — журналістикою займалася переважна більшість відомих письменників, художників та композиторів. Невипадково в історії преси цей період отримав назву «письменницької журналістики». *Метою* даної статті є на основі білатерального та білінгвального аналізу, порівняння публікацій у німецько- та польськомовних газетах Львова 1824–1848 рр. простежити впливи романтичної естетики на тексти про музику, тим самим ствердивши значення доби романтизму в культурі, що відбилося на становленні музичної журналістики загалом.

Для музичної журналістики «етап романтизму» виявився особливо плідним. У цей період фактично формуються її засади та панівні напрями. Майже кожна із країн та національних шкіл в особі романтичного генія музики дала ще й блискучого критика, а нерідко — і цілу їх плеяду. З іншого боку, до написання музичних інформацій та музично-критичних статей нерідко вдавалися відомі письменники та публіцисти. Не винятком у цих процесах стала і періодика Галичини, де розквіт романтич-

ної доби припав на друге десятиліття ХІХ ст. Невипадково Л. Кияновська відзначає: «Передумови романтизму в першу чергу сформувались у австрійському середовищі Львова і Галичини, як найбільш заангажованих у духовних віяннях, котрі охопили в той час всю Європу і лише поступово переходили в польські дворянські кола, а пізніше — і в українські <...> не лише творчість, а й преса, в першу чергу культурно-просвітницькі видання категорії романтизму відводять чільну роль» [1, с. 27]. А польська літературознавець Кристина Поклевська наголошує, що в Галичині «до культурної громади романтизм промовляв радше через музику і театр, аніж через друковане слово. Але — знаменна річ — саме театр і його репертуар ставали підставами перших публіцистичних дискусій між прихильниками класицизму та романтизму» [6, с. 109].

Хронологічними рамками періоду «письменницької журналістики» прийнято охоплювати в загальній історії преси століття (з 1750 по 1850). Та в Україні — передовсім на прикладі львівської преси — можемо спостерегти суттєву динамізацію цих процесів. Всього лише від 1776 року львівська преса (з часу появи першої не лише в місті, але й на території сучасної України загалом «*Gazette de Leopold*») пройшла «кореспондентський» етап і фактично з 1824 року еволюціонувала до рівня «письменницької журналістики».

У цей період не тільки зростає кількість друкованих періодичних видань Львова, але й роль повідомлень із сфери культури загалом та музичного життя зокрема, які в них публікуватимуть. На це передовсім вплинув небувалий злет та професіоналізація музичної культури міста та регіону, що співпали в часі із розвитком преси.

Перелік львівських видань у згаданий період збагатився німецькомовними газетами: спершу впродовж 1823 року тут накладом Йозефа (Юзефа) Шнайдера (*Schneider*) виходила газета «*[Lemberger] Miscellen zur Belehrung und Unterhaltung*». Керівником редакції був Александр Завадський (*Zawadski*), він же ж на шпальтах останнього номеру анонсує вихід газети з 1824 року під новою назвою: «*Mnemosyne. Galizische Abendblatt für gebildete Leser*» (1824—1840). Згодом Й. Шнайдер був причетним до ще одного «культурологічного» друкованого проекту — «*Galicia. Zeitschrift zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, der Kunst, der Industrie und des Lebens*» (1840—1841), докладний аналіз якого буде поданий нижче. В той період Львів збагатився також першим журналом «паризьких мод» (польською мовою) «*Dziennik Mód Paryskich*» (1840—1848) та дайджестом-двотижневиком — «*Lwowianin*» («Львів'янин», 1835—1842).

Показово, що всі згадані видання були неполітичного спрямування. «Офіційна» ж преса в згаданий період не еволюціонувала — ці функції продовжувала виконувати виключно заснована 1811 року

«*Gazeta Lwowska*» (а також її німецькомовна «сестра-близнючка» «*Lemberger Zeitung*»). Порівняння інформації про музику в «*Gazeta Lwowska*» та додатку до неї «*Rozmaitości*» (виходив з 1817), а також у двох німецькомовних газетах дозволяє не лише визначити інформаційні та жанрові пріоритети музичної журналістики т. зв. «доберезневого»¹ періоду, але й зробити висновки про впливи естетики романтичної епохи на публіцистичні тексти про музику.

Так, у неполітичній німецькомовній газеті «*Mnemosyne*» публікації на музичну тематику займають одне з провідних місць. Це й елементи постійних рубрик, і масштабні розгорнені статті, і численні повідомлення, анонси, репертуарні плани. Дві перших — найбільш об'ємні і численні групи публікацій — стосуються музичного театру і концертного життя. Тут можна виділити своєрідну «інформативно-рекламну» частину: анонси, оголошення, повідомлення (в тому числі й коментовані), репертуарні плани; а також аналітично-інформативний блок: рецензії, репортажі, театральні огляди, згруповані у рубриках «*Theater*» («Театр»), «*Musikalischer und theatralischer Wegweiser*» («Музичний та театральний путівник»), «*Theater-Anzeige*» («Театральні оголошення»). До речі, в останню рубрику анонсів дописували здебільшого самі учасники німецької трупі у Львові. Натомість розгорнені рецензії на концертні та музично-театральні події зазвичай друкували в рубриці «*Aus dem Gebiete der Tonkunst*» («Зі сфери музичного мистецтва»). Третю групу публікацій про музику умовно можна окреслити як хронологічно-інформативну, це своєрідний «музичний календар»: біографічні довідки про відомих музикантів, некрологи, новини з усіх куточків Європи, замітки про гастролі вітчизняних або добре відомих у Львові виконавців. Вони з'являлися під більш загальними рубриками «*Zeitung für gesellige Leben*» («Газета для світського життя», що також можна потрактувати як «Новини світського життя»), «*Theaternachrichten*» («Новини театру», здебільшого, вказувалося, із якого міста), «*Wissenschaftliche und Kunstnachrichten*» («Новини науки та мистецтва»). Четвертий підрозділ складають статті, присвячені загальним питанням історії музики, виконавству, фольклору.

Завдяки повноті і докладності інформації, поданої в газеті «*Mnemosyne*», можна зробити певні висновки щодо інтенсивності й художніх здобутків музичного життя Львова, а навіть хронологічно послідовно відтворити практично повну картину культурного життя того часу. Водночас стилістика багатьох публікацій, насиченість епі-

¹ Як «доберезневий» у німецькій та австрійській історіографії прийнято означувати період від Віденського конгресу (1815) до революції в березні 1848 року. В мистецтві йому відповідає стиль бідермайер.

татами, сміливими порівняннями, а часто й відступами, що лише опосередковано стосуються основної теми, дають підстави стверджувати, що видання було передовсім породженням романтичної епохи, та навіть більше — його локальним маніфестом, «трибуною».

Якщо «*Mnemosyne*» послідовно повідомляла про майже кожен із музичних подій, то в популярному польськомовному додатку «*Rozmaitości*» ця інформація мала більш спорадичний характер. З 1823 року рубрики, котрі стосувалися театральних та музичних подій, в «*Rozmaitości*» потрохи зникають. Порівнюючи публікації із сфери культури, та, зокрема, музики в «*Rozmaitości*» і «*Mnemosyne*», можна стверджувати, що додаток починає виконувати виключно інформативну роль, а більш розгорнені матеріали — здебільшого аналогічної тематики — опубліковані в «*Mnemosyne*». Наприклад, у 1824 році інформації зі світу культури обмежені в «*Rozmaitości*» останньою сторінкою під рубрикою публікацій дрібним шрифтом «Новини світського життя» («*Wiadomości dla towarzyskiego pożycia*»). Висвітлення музичних подій у «*Rozmaitości*» мають нерегулярний характер, втім більшість героїв публікацій залишаються спільними для обидвох порівнюваних видань — і в цьому, знову ж таки, проявляється суто романтична тенденція до «створення кумира» з числа митців. Зрештою, особистості, котрі тоді панували музичним Львовом — скрипаль-віртуоз, суперник Паганіні та організатор музичного життя Кароль Ліпінський чи засновник першого музичного товариства у Львові Франц Ксавер (молодший син Вольфганга Амадея Моцарта) — на те заслугоували.

Натомість, у висвітленні подій музичного театру два згаданих видання виконують радше взаємодоповнюючу роль. Якщо «*Mnemosyne*» концентрується на оперних постановках німецької трупи (а в аналізованій рік до репертуару входили, зокрема, «Дон Джованні» В. А. Моцарта, «Севільський цирульник», «Семіраміда», «Танкред» Дж. Россіні, «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера, «Сніг» Д. Ф. О. Обера), то «*Rozmaitości*» концентруються виключно на постановках польського театру, де основним музичним компонентом були т. зв. «комедіо-опери», якими традиційно завершували спектакль.

Американська дослідниця музичної культури Галичини періоду австрійського панування Йоланта Пенкач (*Pełkacz*) не зовсім слушно стверджує, що регулярні театральні рецензії в самій «*Gazeta Lwowska*» з'явилися лише з 1830-х років, натомість раніше більш поширеними були анонси та відгуки на концерти [5, с. 30]. Мабуть, авторка має на увазі передовсім той факт, що стала «театральна» рубрика й справді виникає в «*Gazeta Lwowska*» лише в 1830 році, проте це не надто суттєво вплинуло на кількість інших публікацій із музичної сфери, обсяг яких тривалий час залишався мізерним. Концерти в згаданій рубриці

не анонсували: мабуть, через відсутність особливої видовищності, а також — чи не в першу чергу — через суху, «офіційну», виключно інформативну спрямованість самого видання, на сторінках якого тривалий час бракувало місця романтичним інтермеццо.

Помітно активізувалося музичне життя із затвердженням статуту Галицького товариства приятелів музики (Галицького музичного товариства) під орудою Йоганна (Яна) Рукгабера (*Ruckhaber*). Завдяки «*Mnemosyne*» вдалося встановити реальні дати діяльності Товариства, що почало функціонувати набагато раніше від моменту прийняття офіційного статуту (14 серпня 1838 року), фактично вже з 1836 року. Підшивка «*Mnemosyne*» за 1836 рік містить 128 музикалій, із них значне місце займають анонси та рецензії на концерти («музичні справи») Товариства. «*Gazeta Lwowska*» публікує повідомлення про утворення Музичного товариства лише в 1839 році.

В тому ж таки 1839 році «*Mnemosyne*» редагує Юзеф Едлер фон Меґгоффер (*Mehoffer*), а наступного року сам робить спробу заснувати ще одне німецькомовне видання схожого спрямування. Газета «*Galicia. Zeitschrift zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, der Kunst, der Industrie und des Lebens*» почала виходити в друкарні Піллерів у липні 1840 року — спершу два, а потім три рази на тиждень і протривала ще цілий наступний, 1841 рік (коли, нагадаємо, вже припинила існування «*Mnemosyne*»).

Стилістично «*Galicia*» багато в чому нагадувала «*Mnemosyne*», проте була орієнтована на ширший спектр інформації, що включав більше розважальних моментів, а відтак не передбачав надмірної докладності та регулярності рецензування. Для порівняння: вже у № 2 нової газети під рубрикою «*Theater*» виходить стаття, яку можна вважати певною мірою декларацією про наміри. Водночас, вона чудово ілюструє тогочасний «романтичний» стиль дописувачів: «*Доречно, що вже на початку нашого видання ми не гаючи часу звертаємо свою увагу на найпрекрасніші із мистецтв, на драму й оперу. Із задоволенням висловлюємо тут почесне свідчення, що наша опера оновилася настільки блискуче, що супроти цього всі багатозначні і часто не вельми доброзичливі натяки стосовно нового керівництва, які тут намагалися поширити, і що пан Ебель (Ebell), котрий разом із паном Фрішем (Frisch) перейняв нову дирекцію нашої сцени разом із справою ангажементу нових акторів для драматичного театру та опери, з таким блискучим успіхом проявив себе справжнім знавцем в цій важкій місії, так само як і директор, що у щонайприскіпливішому виборі [акторів], не зупиняється перед жодними жертвами, що його об'єднання із відомим своєю сумлінністю та запалом паном Фрішем змушує нас сподіватися лише на найкращі наслідки для нашої сцени*». Далі анонімний автор у тому ж «кучерявому» стилі характеризує солістів львівської оперної трупи (німецької) та основний репертуар.

В центрі концертних анонсів та рецензій у даний період безперечно опиняється Галицьке Музичне Товариство, поступово витіснюючи за інформаційною популярністю навіть бали та редути — незмінну культурну хроніку тих часів. Концертам ГМТ здебільшого присвячена в газеті «*Galicja*» рубрика «*Musik und Kunst*», проте інформації здебільшого зводяться до анонсів «музичних вправ», як називали свої виступи учасники ГМТ. Свого роду винятком може служити лише останнє, більш розгорнене повідомлення. Проте воно є дуже важливим не лише в контексті даного дослідження, але й історії львівської журналістики загалом. На основі Бібліографії Естрайхера можемо стверджувати, що автором цієї рецензії, сигнованої псевдонімом *J. F. v. P.*, є *J. F. Päumann* [2], а отже не хто інший як Йоганн Фрайгерр фон Пойман (1821–1886) — відомий згодом у Австрії драматург, бібліофіл і «перший професійний бібліотекар» [4, с. 198]. Під псевдонімом Ганс Макс він у 1860-х роках став відомим як автор комедій та лібретто до комедійних опер (зокрема, Франц Зуппе написав за його п'єсою оперету «Франц Шуберт»), а також перекладів польських п'єс, зокрема Коженювського та праць про Адама Міцкевича, що також свідчить на користь польських впливів у ранні роки, які Пойманн отримав саме у Львові.

Діяльності Пойманна присвячена окрема стаття Кароля Естрайхера, згідно з якою походив літератор із німецької родини, що, за словами Естрайхера, «зачепилася» на галицькому ґрунті [3, с. 2–3]. Його батько Алойзій був апеляційним радником, старший брат Антоній — літератором, дописував до відомого свого часу альманаха «*Pielgrzym Lwowski*». Ян здобув освіту у Львові, певний час був тут урядовцем, потім переїхав до Кракова, де продовжив студії. Естрайхер у згаданій статті також вказує на те, що першими відомим друкованими текстами Поймана були рецензії в «*Galicja*» (в т. ч. музичні), сигновані Н. М. (Ганс Макс) або *J. F. v. P.* [3, с. 3]. Проте польський дослідник згадує лише 1841 рік, а атрибутовану мною статтю 1840 року не вказує. Згодом Пойманн переїхав до столиці Австрії, де працював у Міністерстві освіти та в бібліотеці. У 1876–1881 роках був директором Австрійської бібліотеки Парламенту (нині — Національна бібліотека) у Відні.

Важливо, що на початках своєї діяльності у Львові Пойманн багато працює саме як театральний та музичний рецензент. Про стиль та уподобання майбутнього драматурга може свідчити й нижче наведена рецензія:

«Приваблена чудовим задоволенням, що його саме було запропоновано, численна і добірна публіка заповнила зал. Її більшу частину становив вінок прекрасних дам, котрі пішли назустріч чарівним звукам, не зважаючи навіть на завивання пронизливого північного вітру.»

І сьогодні ніжний, доречно зібраний букет пахнув так, як тільки можуть пахнути свіжні пуп'янки між розквітлих розкішних квітів, і тому його слід було назвати чудовим.

Сповнена могутності і почуттів Симфонія Бетховена (b) /найімовірніше Четверта, Сі-бемоль мажор. — Л. М./, перша частина якої спершу наблизилася до нас і спричинила передчуття сповненого задоволень вечора. Не те щоб я хотів недооцінити відповідне до духу самого твору (охопити який і досі видається мені неможливим, нехай це навіть і стане причиною подальших закидів) виконання чи вагався висловити вповні заслужену похвалу; проте я ґрунтову свою оцінку на всезагальних аплодисментах, котрі виявились не просто шарудінням, а дуже помітними. Найбільше завдячували ці оплески великій кількості дам, але насправді виявились заслуженими; адже зазвичай при таких okazях жінки бережуть свої ніжні ручки, лише їх прекрасні, правдиві й веломовні очі виявлять стільки відчуття і ентузіазму для мистецтва, які не може замінити жоден шквал аплодисментів!

Знову ж ефектно, ніжно й делікатно, немов струмок із його майже непомітними звивинами, спливала душею арієтта “La Tomba” Джов. Тадоліні [Giov. Tadolini]. Виконання, навіть якщо не завжди сильним і відповідним голосом (у чому, ймовірно, був винен холод), продемонструвало багато певності й музики. Тому не зважаючи ні на що, відчуваємо себе облещеними особою виконавця і зичимо Товариству того щастя, прийняти такого цілеспрямованого і діяльного члена.

Вище здійнялися оплески після наступних творів. Ми почули Псалом Фелікса Мендельсона-Бартольді у виконанні вихованців Товариства /йдеться про школу співу при ГМТ. — Л. М./. Не лише невинні дитячі голоси і піднесений завдяки відповідному вбранню зовнішній вигляд, особливо дівчатко, але також ціла посвята й глибоке почуття, так виразно передане, подарувало нам свято цієї видатної і водночас достойної композиції; і навіть коли з глибокої релігійної задуми вирвав нас на декілька хвилин сильний об'ємний бас, то лише для того, аби ми стали більш сприйнятливими до соло і дуету. І хоч холод намагався заглушити юні голоси, гаряча сила у їх гортанях переконливо перемогла заздрісного ворога.

З такою ж мистецькою довершеністю і тонким відчуттям, як і вступна симфонія, була виконана Увертюра до “Сну в літню ніч” Шекспіра — також твір Фелікса Мендельсона-Бартольді, що завершила концерт, і публіка із задоволеними, радісними серцями залишила зал, благословенний справжньою любов'ю і подивом до мистецтва <...>» [Galicia, № 76, 29 грудня].

Текст дев'ятнадцятилітнього рецензента є водночас свідченням (нехай і не дуже вмілим) характерного стилю місця та епохи. Увага до деталей оточення (кількість і контингент присутніх, зал, навіть погода) наближає статтю до світської хроніки. Водночас, майже не вказані виконавці — на

противагу більшості інформаційних повідомлень в інших газетах, а критика їх подана в більш ніж завуальованій формі. При цьому самим спостерігачем підкреслена його некомпетентність у певних мистецьких питаннях (зокрема, при аналізі Симфонії Бетховена), яку він намагається компенсувати епітетатми та, загалом, доволі жвавим р е п о р т а ж е м із місця події.

Підсумовуючи, можна ствердити, що коли в перших львівських періодичних виданнях (1776–1824) інформації на музичні теми мають нерегулярний характер (етап «кореспондентської журналістики»), музичне життя міста фактично не знаходить відображення на шпальтах періодики, хоча навіть окремі спорадичні згадки є дуже цінними, то вже після 1824 року можна говорити про окремі *прояви критичного аналізу в межах музичної журналістики*. Хоч, як свідчить лєвова частка наведених вище прикладів, навіть в умовних «рецензіях» на концерти та театральні вистави найбільш суттєвою є репортажна складова, що, знову ж таки, дає підстави класифікувати ці тексти передовсім як жанри інформаційної журналістики.

Іншою суттєвою рисою статей про музику в аналізованій періоді є поетизація описів у дусі панівного на той час стилю романтизм (тут доречно ще раз пригадати, що найупливовішим на той час музичним рецензентом Європи є поет Людвіг Рельштаб!), увага до зовнішніх обставин виконання або деталей не мериторичного характеру. В центрі більш чи менш фахового аналізу стоїть передовсім вокальна техніка (коли йдеться про оперні постановки або вокальні номери в концертах), натомість участь оркестру або й навіть солістів-віртуозів описана здебільшого загальними схвальними фразами, суперлятивами, в кращому випадку — поетичними метафорами.

Після 1824 року кількість та репертуар інформацій на музичні теми в львівських періодичних виданнях зростає, подекуди навіть набуваючи регулярності. Це стосується передовсім анонсів театральних вистав та концертів, котрі отримують окрему рубрику. Натомість, ще не є релевантною вимога відгуків на ці події, які можуть з'являтися і з суттєвим запізненням або не з'являтися взагалі, а можуть навпаки — бути розгорненого, рефлексивного характеру чи мати риси репортажу. До 1848 року у львівській музичній журналістиці переважають інформаційні жанри.

Література

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : Навчальний посібник / Любов Кияновська. — Чернівці : Книга-XXI, 2007. — 620 с.
2. Estreicher K. Hasło «Galicia» / Karol Estreicher. Bibliografia Polska XIX stulecia. — Wyd. II. [pod red. K. Estreichera jun.]. — T. VIII. — Kraków : PWN, 1975. — S. 31.
3. Estreicher K. Jan baron Päumann / Karol Estreicher // Czas. — № 231. — Krakow, 1886. — S. 2–3.

4. Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich / Von Wilma Buchinger, Helmut W. Lang, Konstanze Mittendorfer, Österreichische Nationalbibliothek, Karen Kloth. — Hildesheim : Olms-Weidmann, 1994.
5. Pełkacz J. T. Music in the culture of Polish Galicia, 1772—1914 / Jolanta Pełkacz. — Rochester : University of Rochester Press, 2002. — 252 p.
6. Poklewska K. Galicja romantyczna (1816—1840)/ Krystyna Poklewska. — Warszawa : PIW, 1976. — 309 s.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуті основні етапи становлення музичної журналістики в Україні першої половини ХІХ століття на прикладі польсько- та німецькомовної преси Львова (газети «*Gazeta Lwowska*», «*Rozmaitosci*», «*Mnemosyne*», «*Galicia*»), підкреслений вплив пануючого стилю епохи — романтизму — на вибір жанру, стилістики й тематичних пріоритетів публіцистичних текстів про музику.

Ключові слова: музична журналістика, епоха романтизму, львівська преса.

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены основные этапы становления музыкальной журналистики в Украине первой половины XIX века на примере польско- и немецкоязычной прессы Львова (газеты «*Gazeta Lwowska*», «*Rozmaitosci*», «*Mnemosyne*», «*Galicia*»), подчеркнута влияние господствующего стиля эпохи — романтизма — на выбор жанра, стилистики и тематических приоритетов публицистических текстов о музыке.

Ключевые слова: музыкальная журналистика, эпоха романтизма, львовская пресса.

ANNOTATION

This article summarizes the primary stages of music journalism formation by example of Lviv polish and german newspapers 1824—1848 («*Gazeta Lwowska*», «*Rozmaitosci*», «*Mnemosyne*», «*Galicia*»), that featured discussions of music-related topics. The article concluded that Romantic era and its style was one the most influential for a music publicism also.

Key words: musical journalism, epoch of romanticism, Lvov press.

УДК 78.03+785.7

М. О. Ткачик

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА
ТВОРЧІСТЬ ЙОГАННА РУКГАБЕРА**

Серед австрійських музикантів, які в першій половині ХІХ ст. відіграли важливу роль в музичному житті Львова, особливе місце належить Йоганесу Рукгаберу (1799–1876), композитору, піаністу, педагогу, диригенту, а загалом — одному з найбільш активних діячів музично-ми-

© М. О. Ткачик, 2009

стецького життя краю. Без перебільшення, його роль у заснуванні багатьох важливих для міста інституцій була основоположною. Варто звернутись до свідчень вчених: «На початку 30-х років (від 1834 року доволі регулярно проводячи репетиції) неофіційно (без затвердженого статуту) існувало й діяло, організовуючи час від часу камерні та симфонічні концерти “Товариство друзів музики” (“*Verein der Musikfreunde*”). Одночасно продовжувалися спроби затвердження найвищими органами влади постійно змінюваних параграфів статуту, щоб об’єднання музикантів та любителів могло уконституюватися. Згадане Товариство, яке у 1836 р. налічувало вже понад 100 аматорів, під керівництвом вельми заслуженого для музичної культури Львова композитора і піаніста Й. (Я.) Рукгабера протягом 1834—1838 років неодноразово виступало перед львів’янами з різноманітними концертами симфонічної та вокальної музики» [4, с. 38]. Згадане товариство стало фундаментом для заснування консерваторії в 1853 р., першим директором якої теж став Й. Рукгабер: «До 1857 року справами консерваторії опікується її перший директор Й. Рукгабер та згодом заступник Т. Гордон» [5, с. 15].

Життєвий і творчий шлях композитора також знайшов своє докладне висвітлення в літературі. Зокрема В. Токарчук [6] подає загальний огляд біографії та творчості митця, а Л. Кияновська [3] висвітлює втілення принципів ранньоромантичного стилю у спрямованості на регіональні галицькі засади музичного життя і естетичні пріоритети. Загалом же визначна роль та незвична біографія австрійського митця закономірно привернули увагу багатьох дослідників, особливо в незалежній Україні, коли заповнювались численні білі плями її духовної історії. Громадсько-просвітницька діяльність та характеристика індивідуального композиторського стилю в різних аспектах розглядалась Л. Мазепою, В. Токарчуком, Л. Кияновською, Т. Старух, Г. Блажкевич, Н. Кашкадамовою, І. Антонюк, О. Осадцою та ін.

Проте в багатоманітній спадщині Й. Рукгабера залишилися деякі сфери, недостатньо висвітлені в науковій літературі. Серед них важливо залишається його камерно-інструментальна ансамблева творчість, хоча вона є не тільки доволі об’ємною, але й художньо вартісною та показовою з точки зору ранньоромантичного стилю. Ці міркування й обумовили актуальність даної статті та сформували її основну мету: в контексті загальних естетико-стильових тенденції першої половини ХІХ ст., художньо-мистецького життя Львова та індивідуального стилю самого композитора розглянути його камерно-інструментальну спадщину і на прикладі окремих вибраних творів простежити характерні риси його письма.

Спираючись на згадані праці, варто коротко висвітлити біографію та творчий шлях Й. Рукгабера, зазначаючи його заслуги для галицької музичної культури.

Ян (Йоганес) Рукгабер народився у Відні в родині французьких емігрантів-аристократів, котрі емігрували з Батьківщини в пошуках порятунку після Великої Французької революції. Його справжнє ім'я — Жан де Монтальбо, проте, коли в 1809 р. батьки померли, то усиновив його вихователь, австрієць Йозеф Рукгабер, який і дав йому своє прізвище. Йозеф Рукгабер подбав про найкращу музичну освіту для вихованця і скерував навчатись до Йоганна Непомука Гуммеля (1778–1837).

Оскільки стиль Рукгабера сформувався під великим впливом Гуммеля, варто присвятити його вчителю кілька слів. Йоганн Непомук Гуммель — австрійський композитор, піаніст і педагог словацького походження. Народжений у столиці Словаччини, а в той час — провінції Австрійської імперії, Братиславі (тоді місто називалось на німецький манер Пресбург), він ще в дитячому віці, в 1785 р. переїжджає до столиці — Відня і там завдяки своїм здібностям і наполегливості отримує щонайкращу музичну освіту, навчаючись у Вольфганга Амадея Моцарта фортепіано і композиції, у Йоганна Альбрехтсбергера — контрапункту та у Антоніо Сальєрі — композиції.

Його творче життя було напрочуд активним, пов'язаним з багатьма знаковими фігурами і культурними осередками ранньоромантичної доби. Спочатку він приходить на посаду придворного віскапельмейстера князя Міклоша Естеразі в Айзенштадт, в маєток, де тридцять років прослужив Йозеф Гайдн. У 1818 р. на короткий час переїжджає до великого німецького міста Штутгарта, теж на посаду капелмейстера, а від 1819 до кінця життя отримує посаду місцевого капелмейстера в одному з важливих культурних центрів Німеччини, Веймарі, проживаючи там в один час із геніальним німецьким поетом Й. В. Гете і підтримуючи з ним дружні стосунки.

Попри основну службу при дворі й численні обов'язки, з цим пов'язані, Гуммель дуже активно концертував як піаніст, з успіхом виступав на всіх основних сценах Європи — від Англії до Росії, найбільше виконував твори В. А. Моцарта та власні. В 1822 р. — найімовірніше на запрошення свого колишнього учня Франца Ксавера Моцарта, що вже майже п'ятнадцять років перебував в столиці Галичини — виступав також із клавірабандом у Львові, про що залишились згадки в пресі¹.

Й. Рукгабер навчався не лише у Відні, а продовжив згодом музичну освіту в Парижі, проте, очевидно, приватно, бо в Паризькій консерваторії не мали права навчатись учні-іноземці. Ще будучи за кордоном на навчання, почав приїжджати до Львова як концертуючий музикант, зокрема в двадцятих роках ХІХ сторіччя виступав у Львові як соліст і як піаніст в ансамблі із славетним польським скрипалем Каролем Ліпінським. Цей

¹ Подається за книгою: [8].

факт видається особливо важливим у світлі обраної теми, оскільки дозволяє висунути гіпотезу, що саме практична діяльність не лише соліста-піаніста, але й ансамбліста спонукала Рукгабера звернутись до камерно-інструментальних жанрів. Концертні виступи музиканта в цей період були вельми успішними і отримали позитивну оцінку в пресі [4, с. 40].

Від 1826 року Рукгабер постійно оселився у Львові, і розгорнув найширшу культурно-просвітницьку діяльність. Найважливішою справою його життя, як вже згадувалось, було заснування «Галицького товариства приятелів музики» («*Der Galizische Verein der Musikfreunden*»), що почало свою роботу ще в 1834 р., але було офіційно зареєстроване в 1838 р. і яке відомий музикант очолював від початку. Рукгабер став його першим директором; під його проводом товариство не лише розгорнуло надзвичайно інтенсивну концертну діяльність, але й спричинилося до заснування музичної школи, до просвітительської роботи в краї. Найбільший розквіт діяльності товариства припадає на 1842–1848 роки, оскільки в цей час керівництво товариства і насамперед сам Рукгабер намагаються запросити до Львова з виступами найвидатніших музикантів Європи. Наприклад, з ініціативи «Галицького товариства приятелів музики» до Львова в 1847 році був запрошений Ференц Ліст, котрий настільки вподобав собі місто та його меломанів, що провів тут цілий місяць. Сам Рукгабер виступав з концертами в багатьох європейських містах, зокрема у Парижі, в середині сорокових років, де особисто познайомився з Фридеріком Шопеном. Останні роки життя Рукгабер — частково через хворобу, частково через певні конфлікти з новим керівництвом «Товариства приятелів музики» — відійшов від суспільних справ і присвятився композиторській та педагогічній діяльності.

В культурно-просвітницькій діяльності митця виділимо найважливіші сфери виконавства та творчості, а спеціально підкреслимо саме ті лінії, які найбільше перетинаються з інтересом композитора до камерно-інструментальної музики.

Як вказує Л. Кияновська: «Культурно-просвітницька діяльність, і творчість Рукгабера повністю вкладається у русло раннього романтизму в тому ключі, в якому ми трактуємо його відносно до галицької культури. Сама ідея культурно-просвітницьких товариств окресленого мистецького спрямування (чи літературно-поетичного, чи малярського, чи музичного) цілком належить до знаків тієї епохи. Вона продовжує традицію мистецьких салонів, але на значно більш демократичних засадах — хоча і сам аристократ, Рукгабер не ставить нарижним каменем діяльності товариства суспільне становище його учасників, а значно більшу увагу приділяє талантові і музичному професіоналізмові. Крім того, важлива роль відводиться новим формам концертного жит-

тя, «синтетичним», тобто, об'єднуючим поетичну декламацію, танець, музику, заходам. Часто ці серії концертів мають певні об'єднуючі програмні задуми, наскрізну оригінальну ідею» [3, с. 44].

Творча спадщина Й. Рукгабера доволі об'ємна і багата, більшість із наявних нотодруків та рукописів зберігається в бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка [1] та відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Національної академії наук України (цит за: [7, с. 48–49]). Частина була описана Іриною Антонюк (бібліотека Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка) та Ольгою Осадцею (відділ мистецтв Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України), тож на цій документальній підставі можна зробити висновки про творчий доробок композитора.

Звісно, враховуючи те, що Рукгабер був віртуоз-піаніст, який активно концертував та бував часто запрошений у польські аристократичні салони Львова, зокрема в родини Потоцьких, Ржевуських, Сапіг, Яблоновських, Баворовських та інших знаних меломанів, закономірною є перевага фортепіанної музики в його спадщині, притому найбільшу частину складають т. зв. «твори на випадок»: мазурки, полонези, марші, пісні без слів², романси, попури на теми популярних опер чи пісень (в тому числі фортепіанні транскрипції мазурок Шопена), програмні п'єси. В числі останніх звертає на себе увагу характерний регіональний колорит, завдяки чому автор, очевидно, бажав передати своєрідність традицій і природи тієї землі, на якій йому довелося перебувати більшу частину свого життя, а також інших сусідніх земель, що привабили його яскравістю і оригінальністю музичних традицій. Це, зокрема ранні Варіації на руську³ тему ор.12. (*Variationes sur une theme russe*), більш зрілі твори — Сувенір з Карпат: алегоричні та національні думки, ор. 74 (*Souvenir des Karpates: Pensees Allegoriques et nationales*) та Сувенір з краю Молдови: сюїта вальсів для фортепіано в чотири руки ор. 85 (*Souvenir des Bords de la Moldova: Suite de Valses: Piano a 4 mains*).

Крім того, Рукгабер немовби намагався презентувати своїм слухачам всі можливі образно-тематичні сфери та інструментальні склади, приваблюючи зверненням до «модних» на той час тем і форм музикування. Так, велику

² Останній жанр переважає в пізньому періоді творчості, оскільки був створений за жанровою моделлю славетних фортепіанних мініатюр Фелікса Мендельсона, а як відомо, перший зшит «Пісень без слів» з'явився в 1820 р., останній, шостий — лише в 1845 р., отже, шість «Пісень без слів» ор. 88 Рукгабера, ймовірно за все, виникли в кінці 40-х — на початку 50-х років XIX ст.

³ «Русинами» називали в Галичині українців до 1868 р., відповідно і їх культура та традиції називались «руськими».

увагу він приділяє фортепіанним ансамблям у чотири руки, і навіть у вісім рук (для цього складу була написана в'язанка на вибрані польські теми // *Melange sur differents themes polonais: Piano a 8 mains*), звертається до пісенного жанру, обираючи для своїх творів сентиментальні німецькі тексти не надто високого гатунку. У Львові виконувались свого часу оркестрові твори композитора, зокрема марші для духового оркестру, кілька опусів призначено і для хору, серед яких кантата на вірші Ф. Шварца «З Богом для Вітчизни», що за життя належала чи не до найвідоміших зразків його музики.

В числі композицій Йоганна Рукгабера бачимо непоодинокі камерно-інструментальні твори. Серед них у відділі мистецтв ЛНБ імені В. Стефаніка є в наявності:

— фортепіанний квінтет ор. 37, що належить до раннього періоду (1815);

— струнний квартет, який виник в останні роки життя (1864);

— два дуети для скрипки і фортепіано, ор. 34 та ор. 41, що також датуються раннім періодом;

— варіації для скрипки і фортепіано;

— дует для флейти з фортепіано;

— дует для кларнета з фортепіано;

— дует для гітари з фортепіано.

В бібліотеці ЛНМА імені М. В. Лисенка з камерних творів Й. Рукгабера зберігаються Дивертисмент соль мінор для скрипки і фортепіано (*Divertissement g-moll, op. 41: pour Violino mit Pianoforte*; рукописна копія голосів) та деякі інші твори.

В рамках стислої статті немає можливості докладно проаналізувати весь обсяг камерних творів композитора, тому варто зупинитись на одному, вельми характерному прикладі, що яскраво репрезентує не лише природу авторського мислення, але й естетико-художні пріоритети, котрі панували в середовищі галицьких музикантів-аматорів та нечисленних професіоналів у першій половині XIX ст.

Дует ор. 34 для скрипки і фортепіано присвячений Леопольду фон Захер-Мазоху (батькові славнозвісного австрійського письменника і філософа), головному поліцмейстеру Львова і відомому в місті музиканту-аматору. Судячи з того, що Рукгабер прибув до Львова в 1826 р., а в 1836 р. Захер-Мазох виїхав до Відня, то дует написаний наприкінці 20-х — на початку 30-х років, тобто в період найбільшого піднесення романтизму. І ця романтична домінанта виразно проступає в стилістиці дуету. Ймовірно можна припустити, що на виразові засоби твору мало вплив спільне концертування Рукгабера та Кароля Ліпінського, оскільки вельми складна, багато орнаментована партія скрипки вказує на те, що вона писалася для високопрофесійного скрипаля, серйозного, добре підготованого ви-

конавця, який не тільки вільно володіє віртуозними прийомами скрипкової гри, але й потребує ефектних композицій для сценічних виступів.

Дует включає в себе дві великі частини: дивертисмент та тему з варіаціями. Перша частина, дивертисмент, уявляє собою своєрідну розгорнуту прелюдію до основної другої частини. Він витриманий в багатому орнаментованому імпровізаційному характері, типовому для віртуозно-блискучої манери ранньоромантичної доби. Особлива увага приділяється фактурі, що відзначається винятковою ефектністю, насичена пасажами, арпеджіо, проведення мелодії багато оздоблене трелями, форшлагами, мордентами. Основна образно-емоційна лінія частини підносить патетично-афектовану сферу почуттів.

Багатоманітними є і жанрово-стильові джерела дивертисменту: вільний, схвильований тон музики, притаманний цій частині, ритмічна свобода та перемінність акцентів, поєднана з блискучими віртуозними прийомами, змушує згадати ранньоромантичні фантазії Ф. Шуберта та К. Вебера, а розкішна плинна мелодія в доволі широкому діапазоні, безперечно, вказує на спорідненість з тогочасною італійською манерою *bel canto*. Згадаємо, що подібна об'ємна і вибаглива мелодична лінія, що й вказує на «белькантовість», притаманна багатьом інструментальним мелодіям, в першу чергу — концертів, фантазій та інших творів, призначених для віртуозного виконання. Адже мета і вокалістів, і інструменталістів-віртуозів була спільною: якомога ефектніше розкрити майстерність, показати щонайбагатші можливості голосу чи інструмента. Тому такий тип мелодики зустрічаємо в багатьох тогочасних митців: Н. Паганіні, К. Ліпінського, Ф. Калькбреннера, Й. Н. Гуммеля, та навіть у молодого Ф. Шопена в його фортепіанних концертах.

Разом з тим, в дивертисменті проступають і деякі оригінальніші прикмети, що дозволяють виділити його серед маси поверхово-ефектних та пустих за змістом композицій. Ця своєрідність пов'язана із застосуванням фольклорних елементів, окремі характерні ритмічні звороти споріднюють тематизм цієї частини з мазурковою танцювальністю, що ще раз підтверджує припущення про його тісні зв'язки з польськими музикантами та родинами польських меломанів-аристократів, в салонах яких музикант постійно виступав. Відтак стає зрозумілим та закономірним його інтерес до польського фольклору та застосування його в своїй музиці відповідно до вимог часу, тобто в суб'єктивній формі, коли характерні мазуркові звороти відповідно пристосовуються до віртуозної манери автора.

Натомість друга частина являє собою вже зразок характерних варіацій (а не просто класичних фактурних), що в той час ще не було явищем настільки поширеним, а найбільше розповсюдилось, починаючи з таких знакових варіаційних циклів, як «Симфонічні етюди у формі варіацій» Р. Шумана чи «Серйозні варіації» Ф. Мендельсона-Бартольді.

Сувора, стримана тема позначена рисами «лицарської романтики» і почасти нагадує тему з *Klavierstück* для фортепіано з оркестром К. М. фон-Вебера. На початку строгий акордовий виклад хорального типу поступово стає активнішим та наприкінці орнаментується граціозними тріолями.

Варіації ж представляють тему дуже вільно, видозмінюючи її — особливо під кінець — майже до невпізнанності та залишаючи лише основні опорні пункти. Прикметно, що сам композитор лише в перших трьох варіаціях вказує їх номери, потім же виставляє лише зміну темпів, жанрові вказівки (наприклад, *alla Marcia*) або просто репрезентуючи зміну епізоду.

Взагалі можна виділити три основних способи трансформації теми: фактурно-інтонаційний, коли тема не тільки розцвічується і орнаментується, але й подається в зміненому варіанті; жанровий, коли основна мелодична лінія накладається на різні жанрові стереотипи (наприклад, марш чи полонез) та тональний, коли варіації проводяться в контрастних тональностях, що в класичних варіаціях не допускається. У дуеті Рукгабера при основній тональності варіацій соль мінор маємо її тональну видозміну не лише в паралельному мажорі Соль мажор, але й в далекій тональності Мі мажор, що свідчить вже про перевагу типово романтичного тонального мислення композитора.

У порівнянні з першою частиною, дивертисментом, варіації більш стримані за типом викладу, тобто не настільки блискуче-віртуозні, натомість вони являють собою зразок доволі вишуканої мотивно-тематичної роботи. Складність їх виконання полягає не стільки в опануванні розмаїтими прийомами віртуозної техніки, а в забезпеченні цілісності форми, продуманості драматургічних етапів розвитку, показу контрастів між окремими варіаціями-«образками».

Отже, камерно-інструментальна творчість Йоганна Рукгабера відобразила характерні тенденції ранньоромантичної музики, а водночас виявилась цілком типовим явищем для так званих «провінційних» осередків культури, які, чутливо орієнтуючись на досягнення й інновації найбільших європейських центрів, переймали новітні засоби композиторської техніки, істотно оновлювали жанрову палітру, намагались адаптувати фольклорні традиції краю, пристосовуючи типові народнопісенні чи танцювальні елементи до загальноприйнятої стильової системи, згідно до вимог часу.

Література

1. Антонюк І. Вибрані музикалії з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / І. Антонюк. — Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. — 148 с.
2. Волошук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Ю. Волошук. — К., 1999. — 19 с.

3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : [навчальний посібник] / Л. Кияновська. — Чернівці : Книга—XXI, 2007. — 424 с.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : Т. I: Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст.— до 1939 р.) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. — Львів : Сполом, 2003. — 288 с.
5. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. — Львів : Сполом, 2003. — 352 с.
6. Токарчук В. Забуте ім'я (про Й. Рукгабера) / В. Токарчук // Музика. — 1996. — № 2. — С. 25.
7. Osadca Olga. Privatarhiv «Johann (Jan) Ruckgaber» Wissenschaftliche Stefanyk-Bibliothek der Akademie der Wissenschaft Ukraine // Musik-Sammlungen — Speicher interkultureller Prozesse. Internationaler Kongress. — Bonn: Musikwissenschaftliches Seminar an der Universität Bonn, 2005. — S. 48–50.
8. Thomas K. Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister (1778–1837). — Weimar : Rat der Stadt, 1987. — 96 s.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена яскравому явищу галицької, зокрема львівської музичної культури першої половини XIX ст. — камерно-інструментальній творчості австрійського композитора, піаніста та педагога Йоганна Рукгабера, який був засновником Товариства друзів музики та першим директором консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. Його камерні твори для різних складів являють собою типовий зразок ранньоромантичної концертної музики. Як приклад аналізується Дует ор. 34.

Ключові слова: львівська музична культура першої половини XIX ст., Йоганн Рукгабер, камерно-інструментальна творчість,

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена заметному явлению галицийской, в частности львовской музыкальной культуры первой половины XIX в. — камерно-инструментальному творчеству австрийского композитора, пианиста и педагога Иоганна Рукгабера, который был основателем Общества друзей музыки и первым директором консерватории Галицийского музыкального общества во Львове. Его камерные произведения для различных исполнительских составов являют собой типичный образец ранне-романтической концертной музыки. Как пример анализируется Дуэт ор. 34.

Ключевые слова: львовская музыкальная культура первой половины XIX в., Иоганн Рукгабер, камерно-инструментальное творчество.

ANNOTATION

The article is devoted the noticeable phenomenon of Galitsia's musical culture, in particular Lvov of the first halves of XIX c. — camera-instrumental creation of the Austrian composer, pianist and teacher Iogann Rukgaber, which was the founder of Society of music friends and first directors of conservatory of Galitsiyskogo musical society in Lvov. His chamber works for different performance compositions show by itself the typical standard of early-romantic concerto music. As an example is analysed Duet of op. 34.

Key words: Lvov musical culture of the first halves of XIX c., Iogann Rukgaber, camera-instrumental creation.

**АНТИЧНА «ХРОМА» ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ
«ХРОМАТИЗМ»
(ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОНЯТЬ)**

*«Чуєш пісні хроматичні,
які мелодійний виводить тенор? —
Ці ж пісні потаємні
нам з давніх давен проспівали
Вустами, що не знають облуд,
многославні Сивіли».*

Цей фрагмент поетичного тексту з *«Prophetiae Sibyllarum»* О. Лассо, наведений на сторінках фундаментального дослідження Й. Хоминського «Історія гармонії та контрапункту» [15, с. 310] може бути чи не найкращим запрошенням залучитись до вивчення музичних явищ, що обіймаються поняттями «хроматика», «хроматизм», і чіє родове коріння сягає часів Давньої Еллади, звідки й ведуть своє походження ці терміни¹.

Історія еволюції найвідоміших ладових систем, що складала базу євроцентристські орієнтованого музичного мислення, демонструє в їх «стадіях росту» невинну періодичність коливань між полюсами діатонічного та хроматичного стану, досягнення одного з котрих незмінно ставало «поштовхом» зміни напрямку в русі до протилежного, утворюючи своєрідну спіраль, що розгортається в звуковому часопросторі. Цей дуже складний, примхливо-повільний багатомісячний процес виявляє тенденцію до поступового «перетікання» одного явища в інше, їх діалектичної взаємодії, що призводить до якісного оновлення структури кожного з них.

Такий «еволюційний ритм» як відлуння народжував відповідні хвилі підйомів та спадів гострих дискусій, що точилися навколо цих двох понять та, особливо, відповідних явищ творчої музичної практики. Дивовижно, наскільки під час близькими за агресивністю тону та безапеляційною категоричністю висновків виявлялись тексти наукових трактатів та офіційних державних постанов, що належать різним культурним епохам і країнам!

¹ Про етимологічні зв'язки термінів див.: [13, с. 87–90; 11, с. 135].

Так, у фрагменті з декрету спартанських ефорів читаємо: «Оскільки Тимофій Мілетський, який прибув до нашої держави, нехтує стародавньою музикою і, граючи, змінює семиструнну кіфару (та) вводить багатозвуччя, він псує слух молоді багатострунністю та найпустішим, низьким та складним мелосом. Замість простих та усталених (гармоній) він одягає музу згідно з хроматикою, а не з енгармонікою, створюючи прикраси мелоса» [2, с. 208].

Знаний представник пізнього італійського відродження, композитор, естетик та науковець Дж. Царліно, засуджуючи надмірне захоплення хроматизмом, посилався на те, що «композиції в хроматичному та енгармонічному родах не можуть приносити насолоду, бо “почуттям подобається симетрична пропорційність”» [8, с. 42], а один з розділів своїх «*De institutioni harmoniche*» він називає «Думки жадливіх хроматистів».

Нової дискусійної гостроти питання взаємодії діатоніки і хроматики набувають в музичній науці і практиці ХХ століття. При цьому для музикознавства актуальними стають завдання поглибленого змістовного аналізу обох понять з метою їх більш чіткого розмежування та визначення. Ці проблеми певною мірою віддзеркалюють загальний стан сучасного наукового апарату музикознавства, який за думкою багатьох вчених потребує всебічної та нагальної «ревізії» з метою його узгодження з актуальними проблемами новітньої творчої практики. Саме в ній передусім і вбачаються першопричини термінологічної кризи, що виникла. Стрімко розвиваючись у руслі новаційних тенденцій, сучасна музична мова все яскравіше виявляла рух у напрямку значного поширення «хроматичних полів» свого неосяжного звукового простору, далеко порушуючи межі темперованої системи. Численні різноспрямовані експерименти, котрі мали на меті оновлення традиційних і відкриття нових мовних ресурсів, породили багато питань, відповідь на які повинна була дати наука.

Радикальне зростання звукового обсягу класичних ладів, де звичайним стає оперування всією хроматичною й ультрахроматичною (Г. Каттар) шкалою, чвертьгонове та глісандуюче заповнення простору між далеко розведеними «краями» звукової системи, призводять до потреби нового осмислення змісту понять «діатоніка» і «хроматика» і поновлює дискусії з приводу уточнення меж означених явищ. Саме тут виявилися численні суперечності та розбіжності не тільки в тлумаченні цих понять, але й в оцінках ступеня їх актуальності для сучасної науки.

Так, Ю. Холопов в монографії «Современные черты гармонии Прокофьева» визначає: «Співвідношення діатоніки та хроматики є однією з найкапітальніших проблем ладотонального мислення» [12, с. 231]. Близької точки зору дотримується І. Котляревський, який

підкреслює, що є «цілий ряд явищ, для дослідження яких чіткість постановки і розв'язання проблеми співвідношення діатоніки і хроматики є завданням принципового характеру» [7, с. 212]. Протилежної думки відносно значення антиномії «діатоніка» — «хроматика» дотримуються Н. Гуляницька та М. Тараканов. Останній констатує: «Якщо питання про те, що таке діатоніка зараз заплутано до межі можливого, то у зв'язку з поняттям хроматизму панує повна плутанина» [9, с. 316].

На недостатню чіткість понять діатоніки, хроматики та альтерації вказує також в «Учении о гармонии» Ю. Тюлін, підкреслюючи, що пошуки відповіді на питання про причини цієї семантичної «розмитості» набувають першорядного значення, бо це має безпосереднє відношення до основних закономірностей музичного мислення.

Порівняльний аналіз численних визначень цієї пари корелятивних понять виявляє як тотожність, так і розбіжність їх змістовної інтерпретації, і навіть випадки протилежних висновків із спільних вихідних критеріїв розмежування діатоніки і хроматики. Достатньо показовими в цьому відношенні можуть бути наступні фрагменти із вищезгаданої монографії Ю. Холопова та статті Ю. Кац «О принципах классификации диатоники и хроматики»:

— «Критерій відмінності хроматичного тонального мислення від діатонічного — самостійність і принципова рівноправність подвійних шаблів» [12, с. 236];

— «... лад буде діатонічним (основним), якщо всі його шаблі виявляються самостійними у виборі інтервалу і напрямку інтонаційного кроку в бінарних сполученнях (тобто, будуть наділені відкритим сполученням у тексті); лад буде хроматичним (похідним), якщо хоча б один з його шаблів буде обмеженим у виборі інтонаційного кроку найменшим ходом по тяжінню» [6, с. 86].

Протилежність виявляється й в характеристиках обох систем з точки зору їх «замкнутості» або «відкритості». Так, якщо Ю. Холопов у своєму підручнику «Гармония. Теоретический курс» підкреслює якості «замкнутості», котрі на його погляд притаманні хроматиці як інтервальному роду, то С. Григор'єв, навпаки, вбачає в ній ознаки принципово відкритої системи.

Певну непослідовність позицій можна визначити навіть в одного й того ж автора. Так, у вже згаданому підручнику Ю. Холопова читаємо: «Хроматика в сучасному сенсі логічно передбачає наявність залученої до неї діатоніки разом із притаманною діатоніці двокомпонентністю (тобто, наявністю двох будівних інтервалів — квінти і терції — та похідної від цього двохшаровості структури)» [11, с. 135]. Але далі, характеризуючи так звану «автономну» (або «натуральну») хроматику,

автор наголошує на її незалежності від діатоніки мотивованості та підкреслює її «чистий» різновид [11, с. 144]².

Цей ряд можна продовжувати ще досить довго, але й наведених прикладів достатньо, щоб зрозуміти всю ступінь складності численних питань, пов'язаних з визначенням критеріїв розмежування діатоніки та хроматики, особливо відносно явищ сучасної музичної мови.

У зв'язку з цим досить слушною уявляється спроба звернутись до більш детального дослідження *історії становлення та поступового змістовного наповнення самого поняття про хроматику*, взятої від часів перших згадок цього терміна до сьогодення. Можливо це дасть змогу не тільки чіткіше уявити фактори, стимулюючі тенденції хроматизації на різних етапах розвитку музично-ладового мислення, але й зрозуміти причини, з яких у теорії музики склалися такі загальноприйняті тези як: *субординаційна підпорядкованість діатоніки й хроматики, похідна природа останньої, особлива роль півтону і його значення як важливішої ознаки структурних відмінностей двох систем*.

Принцип історизму вже давно став однією з провідних, фундаментально значущих методологічних установ теоретичного музикознавства. В поєднанні з діалектичною точкою зору на характер та розвиток явищ любого порядку, він надає змогу поглянути на них як на явища динамічної природи, що проходять стадії історичного «росту» та таких еволюційних змін, які, відповідно діалектичному закону заперечення, можуть призводити до якісних перетворень, за якими попередні родові ознаки втрачають своє важливе значення.

Поширення історичного підходу до змістовного аналізу найбільш вагомих наукових понять і термінів також набуло характеру провідної тенденції сучасної теорії музики. Тому все частіше автори підручників, різноманітних довідників та наукових досліджень залучаються до питань з історії походження того чи іншого терміна.

Як відомо, поняття хроматики виникає ще за часів античності у зв'язку з характеристикою одного із родів античного тетраорду. Відомості про цей факт містяться в різних наукових виданнях. Але, за відсутністю достеменних «матеріальних» музичних пам'яток епохи, заплутаності та неясності текстів численних трактатів, що містять теоретичні

² Ця точка зору є вельми близькою до ідей, висловлених ще 1973 року в статті В. Холопової «Об одном принципе хроматики в музыке XX века» у зв'язку з дослідженнями висотної системи А. Веберна: «Основна, визначальна якість хроматики Веберна — принципова відокремленість від діатоніки, що розуміється як семишабельний «білоклавішний» звукоряд і можливі в його умовах відношення...» [14, с. 333].

описання хроматичного роду, висвітлення цього періоду в історії існування поняття зазвичай або обмежується короткою інформаційною довідкою, або ж і зовсім вилучається з кола проблемних питань. Так, Ю. Холопов зазначає: «Грецькі теоретики, що розробляли музично-теоретичну категорію інтервального роду <...> вводять поняття «хроматика», яке пізніше набуло іншого змісту. В результаті термін «хроматика» як визначення інтервального роду історично має два трактування: 1) грецька хрома і 2) (пізніший) європейський хроматизм» [11, с. 132–133]. Щоб запобігти плутанині, дослідник пропонує вважати грецьку «хрому» інтервальною системою «геміольного» типу, наголошуючи на наявності в хроматичному тетраході полуторатонного співвідношення, в якому він і вбачає найбільш специфічну ознаку цього роду.

Залишаючи поза увагою слушність та ґрунтовність цієї пропозиції (а вона, без сумніву, має рацію), підкреслимо лише, що так чи інакше, але обминати античний етап історії поняття, якому ми насамперед зобов'язані виникненням самого терміна, означало б порушити сутність історичного принципу. Більш того, зауваження Ю. Холопова лише посилює інтерес до вивчення «витоків» «хроматичних» явищ і стимулює бажання більш детального знайомства з поглядами на їх природу, що були притаманні музикантам Давньої Еллади.

Зрозуміло, в обсязі спеціальної статті не може йти мова про всебічне висвітлення окреслених питань, але аналіз окремих висловлень та зауважень, наведених у фундаментальних дослідженнях відомого знавця музичної антики Є. Герцмана, надає змогу провести певні паралелі між положеннями трактатів про гармонію античної доби та сучасної теорії.

Розпочнемо з тези про *принцип субординаційності у співвідношенні діатоники та хроматики*, бо саме в ньому Ю. Холопов вбачає одну з головних розбіжностей у природі сучасного і давньогрецького хроматизму. Позиція науковця ґрунтується на автономності існування обох родів античного тетраходу, що свідчить нібито про відсутність їхньої взаємозалежності в музичній теорії і практиці Давньої Греції³. Але знайомство з численними характеристиками основних різновидів античних тетраходів свідчить, що їх автори постійно підкреслюють тезу про історичну первинність діатоники⁴ та похідний характер хроматики і ще пізнішої енгармоніки.

³ В статті «Хроматизм» Ю. Холопов підкреслює: «У протилежність грецькому нове поняття Х. пов'язане з уявленням про 6 звуків (мелодичних шаблів) в тетраході (у греків завжди було чотири)...» [13, с. 88].

⁴ Якщо не брати до уваги старовинної енгармоніки, яка на думку Є. Герцмана була ні чим іншим, як трихордом в обсязі кварта.

Так, наприклад, в трактаті Аристоксена (IV ст. до н. е.) «Про гармонічні елементи» позначається: «Першим й найбільш давнім з них /родів тетрахорду. — *І. Б./* треба вважати діатоніку, бо природа людини осягає її першою; друга — хроматика, третя ж, найбільш витончена — енгармоніка, бо почуття при звичаються до неї із значним зусиллям і в останню чергу» [2, с. 103]. Нікомах (III ст. н. е.), коментуючи послідовність появи тетрахордів, винахід яких він пов'язував з ім'ям Піфагора, пише в «Руководстві з гармонії», що той /Піфагор. — *І. Б./*, отримавши діатонічний рід, «потім пояснив з нього хроматичний та енгармонічний рід» [2, с. 104]. Аналізуючи свідчення Птолемея (I–II ст. н. е.) з трактату «Гармоніки» в розділі «Про поділення родів і тетрахордів за Архітом», Є. Герцман приходить до висновку, що для самого Архіта точкою виміру була саме діатоніка, бо він «вираховував інтервали інших родів, відштовхуючись від висотного положення звуків у діатонічному тетрахорді» [2, с. 104].

Ставлення до діатонічного тетрахорду як до взірцевої моделі помітно і в порівняльних характеристиках родів з точки зору їх «етосу» та відповідності мірі «природного музикального почуття», де досить часто можна зустріти засуджуючі нотки стосовно нехтування благородною простою діатонічного мелоса. Так, у трактаті «Про музику» Аристіда Квінтіліана, який жив десь на межі старої та нової ери, є таке зауваження: «...більш природна діатоніка, бо вона здається співучою всім зовсім неосвіченим. Більш штучна — хроматика, бо вона співається лише для освічених. Більш вишукана — енгармоніка, бо вона придатна для засвоєння тільки обізнаним в музиці, багатьом же вона зовсім недоступна» [2, с. 104–105].

Згідно з Нікомахом рух звуків у діатонічному тетрахорді здійснюється нібито «за якоюсь природною необхідністю», а Птолемеї підкреслює, що «... діатоніка більш звична слуху, ніж енгармоніка та м'яка з хроматик, тому що вони не дуже радують розслабленим (характером) етосів» [2, с. 105]. З античних текстів стає відомим про вирок, в яких прихильники хроматики (або так званого «багатозвуччя» чи «багатострунності») засуджувались до відсічення «зайвих» струн в їхніх інструментах. Зокрема, в уривку з трактату Плутарха сповіщається, як один з ефорів «відсік сокирою дві з дев'яти струн музиканта Фрініда» [2, с. 109].

Ця низка цитат досить переконливо свідчить про те, що саме за діатонічним тетрахордом, який склав основу давньогрецької Досконалої музичної системи і який Платон назвав взірцем «еллінської гармонії», визнавалося значення не тільки передуючого в історично-часовому вимірі етапу ладового мислення, але й своєрідного «еталону», з яким порівнювались, і через зіставлення з яким описувались висотно-структурні особливості інших родів.

Слушність такого висновку підтверджує і той факт, що незважаючи на зміну висотних позицій так званих «рухливих»⁵ звуків в площині тетра хорду, за ними зберігалися назви, які мали «діатонічне» походження: «паргіпата», «ліханос», але з уточнюючими посиланнями на рід («діатонічний ліханос», «енгармонічний ліханос» тощо). Певною мірою тут виникають аналогії з визначенням основних та похідних (або діатонічних та хроматичних) елементів ладових структур більш пізньої доби, зрозуміло, враховуючи і їх специфічні відмінності. Обминаючи подібність способів пов'язувати назви звуків, що не «вміщувались» в каталог вихідних висот, з загальноприйнятими «іменами» за допомогою додавання відповідного знака альтерації, вкажемо на більш важливе з нашої точки зору уподобання. Воно стосується аналогій ладо-функціонального рівня, де новий за абсолютною висотою звук оцінюється ладоконтекстуально як варіант функціонально сталого елемента висотної структури того чи іншого типу. Цей аспект співвідношення *похідних від діатонічних варіантів однойменних щаблів* хроматичного та енгармонічного роду спеціально обговорює Є. Герцман, приходячи до висновку, що «хроматизація призвела до виявлення нових півтонових зв'язків, в результаті чого розпочався процес ладового осмислення нових звукових точок тетра хорда в їх взаємозв'язку з традиційним діатонічним комплексом» [2, с. 165].

Подібною виявляється і мотивація збереження діатонічних «імен», що наводиться в античних трактатах. Вона полягає в цілком прагматичній площині і пояснюється двома вагомими причинами. Перша пов'язана з необхідністю уникнути накопичення занадто великої кількості назв, друга, більш важлива — намаганням через збереження вихідних «імен» утримати ясне уявлення про традиційне ладо-функціональне значення звуків-щаблів та системи їхнього взаємозв'язку в площині тетра хорду, яка склалась ще в рамках діатонічного роду⁶.

⁵ Крім спеціальних найменувань, закріплених за звуками тетра хордів, (див. схеми I-а та I-б на с. 30 дослідження Є. Герцмана), всі вони підрозділялися ще на «крайні» (тобто ті, що обмежували площину тетра хорду) та «середні», що знаходилися поміж ними. Крім того, перші називались ще «незмінними» або «непорушними», бо утворювали поміж собою та з «месою» (центральним звуком Досконалої системи) незмінний інтервал піфагорійської кварта (498 ц), а «середні» — «рухливими» або «змінними», бо їх відстань від «крайніх» змінювалась залежно від роду тетра хорду.

⁶ Є. Герцман стверджує, що за думкою Арістоксена для всіх звуків встановлені особливі назви не тільки на базі інтерваліки, а в залежності від їх функціонального навантаження — дюнаміса. Якщо ж підбирати назви для кожної зміни інтервалів між «рухливими» звуками (а, точніше, для численних варіантів висотних рівнів цих звуків в різних родах), знадобиться нескінченна множина назв» [2, с. 179].

Не можна не вбачати в цьому очевидних паралелей з осмисленням хроматичних елементів на тлі діатонічного ладозвукоряду і в теоріях ладових формацій нового типу, де абсолютна висота «чужих» для системи звуків визначається за допомогою знаків альтерації (наприклад, «до-дієз», «ля-бемоль» тощо), а ладофункціональне, точніше, ладодоступне значення зберігає зв'язок з назвою діатонічного шабля (наприклад, IV підвищена, VII низька тощо).

Похідний характер тетраходів хроматичного роду частково «прочитується» з буквального змісту самого слова, що стало його «ім'ям» і одне з можливих тлумачень якого — «барвистий», «забарвлений». З одного боку, в ньому фіксується емоційна виразність звучання відповідного за ладом «мелоса», з іншого, — через порівняльний характер визначення — акцентується, що хроматичний рід виник внаслідок своєрідного «оздоблення» діатоніки новими інтонаціями, серед яких значно посилена роль півтона та полуторатона (нагадаємо у зв'язку з цим особливості сприйняття мелодичних зворотів за участю збільшеної секунди та прилеглих до неї двох півтонів як своєрідних «орієнталізмів», що пробуджують асоціації з чуттєвим ліризмом чарівного і таємничого Сходу).

Окремо зауважимо, що виникаюча в межах хроматичного тетраходу можливість рухатись по двох півтонах поспіль, набула значення однієї з важливих *структурних ознак його будови*, яка зберегла свою актуальність і в сучасних уявленнях про явища хроматичної природи (наведемо, зокрема, вебернівське формулювання хроматизму як «руху півтонами»).

Однак це «подрібнення» ладового простору, що дало підставу віднести хроматичний та енгармонічний тетраходи до розряду так званих «п'ікнонних» структур, не тільки значно оновило мелос більш витонченими в своїй виразності інтонаціями, а й призвело до більш складних та перспективних наслідків.

По-перше, на думку Є. Герцмана, хроматизація (тобто зміна висотного положення «рухливих» середніх звуків) відкривала нові можливості швидкоплинних модуляцій з однієї тональної площини в іншу, причому виникала змога переміщення ладової структури на любий інтервал. Більш того, окрім тональних модуляцій у межах одного роду (наприклад, діатонічного) поширювались і модуляції з роду в рід (наприклад із діатонічного — в хроматичний, з хроматичного — в енгармонічний тощо). При цьому важливу «організаційну» роль відігравало маніпулювання малим (лейма — 90 центів) та великим (аптома — 114 центів) півтонами. Якщо в діатонічному тетраході нижній нестійкий звук (паргіпата) тяжів до нижче розташованого устою (гіпати) завдяки виникаючої між ними леймі (інтервал тяжіння), то достатньо було змістити її на 24 центи (піфагорова кома) в висхідному напрямку, як

внаслідок збільшення півтона до розмірів апотоми (інтервал відштовхування), паргіпата отримувала висхідне тяжіння до нового звука, відсутнього в первинній структурі тетрахорду⁷.

По-друге, процес хроматизації на думку Є. Герцмана, дуже поступово та повільно призводив до ускладнення самої внутрішньої структури тетрахордів: «Музичне мислення цього /родового. — І. Б./ періоду, розпочавши еволюцію від чотиризвукового трищабельного розуміння тетрахордного простору, невпинно рухалось все глибше, крок за кроком осягаючи нові звукові точки. В процесі такого пізнання, виявлені звуки розглядались в їх зв'язках і відношеннях з традиційними діатонічними. Виявлялися внутрішньоладові тяжіння, визначалася ладова якість звуків, особливості їх взаємозв'язку тощо. Цей складний процес передбачав не тільки знайдення раніше невідомих для даної площини звуків, але й їх активну участь у «ладовому житті» <...> Активне використання хроматизмів призвело до того, що сферою півтонового тяжіння володіли вже численні звуки, а не тільки Іпата, тому півтонове тяжіння до кожного із звуків не обов'язково повинно було призводити до модуляції <...> Стало можливим співіснування старих і нових ладових елементів в одній організації» [2, с. 165–166].

У зв'язку з аналізом темперації Арістоксена Є. Герцман приходить до висновку, що «є всі підстави вважати тетрахордну організацію часів давньогрецької класики (V–IV ст. до н. е.) *шестизвуковою* п'ятищабельною, бо кожний із звуків, набувши залежну сферу, отримав можливість при сприятливих умовах виконувати тонікальну функцію в ладу». І далі: «Всі ці нові ладофункціональні тенденції третього етапу розвитку античного ладотонального мислення дозволяють іменувати його політональним» [2, с. 197–198].

Ці висновки, всупереч зауваженню Ю. Холопова про незалежність існування діатонічного та хроматичного античних тетрахордів, на наш погляд, усувають ту суттєву відмінність, яку він вбачає між давньогрецькою хромою та більш пізнім європейським хроматизмом. Стосовно останнього мова йшла про співіснування діатонічної основи та хроматичних «нашарувань», яке нібито не спостерігається в античному хроматичному роді. Наведені вище міркування Є. Герцмана вносять певні корективи в оцінку міри розбіжностей у розумінні та практичних наслідках взаємодії діатонічних та хроматичних ладових ресурсів різних епох і ще раз підкреслюють діалектику нового й старого, що поєднує наукові уявлення далеких епох спіраллю невпинного еволюційного руху.

⁷ Детальніше техніка модулювання роз'яснюється в монографії Є. Герцмана. «Античное музыкальное мышление» (§ 3 розділу II та в § 4 розділу III).

Література

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. — М. : Музыка, 1981. — 478 с.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Е. Герцман. — Л. : Музыка, 1986. — 224 с.
3. Герцман Е. Византийское музыкознание / Е. Герцман. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
4. Григорьев С. Теоретический курс гармонии / С. Григорьев. — М. : Музыка, 1981. — 478 с.
5. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
6. Кац Ю. О принципах классификации диатоники и хроматики / Ю. Кац // Вопросы теории и эстетики музыки. — М. : Музыка, 1975. — Вып. 14. — С. 78–101.
7. Котляревський І. До питання про співвідношення діатоники і хроматики / І. Котляревський // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1969. — Вип. 5. — С. 212–232.
8. Сушкова Н. Царлино и Вичентино (к вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века) / Н. Сушкова // Из истории теоретического музыкознания. — М. : МГОЛК имени П. И. Чайковского, 1990. — С. 32–45.
9. Тараканов М. Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве / М. Тараканов // Музыкальный современник. — М. : Сов. композитор, 1973. — Вып. 1. — С. 292–306.
10. Филатова Т. «Атональность» в динамике обновления тональной системы XX века: теоретические проблемы и методы исследования: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 — «Музыкальное искусство» / Т. Филатова. — К., 1990. — 213 с.
11. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1988. — 511 с.
12. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1967. — 476 с.
13. Холопов Ю. Хроматизм / Ю. Холопов // Музыкальная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 6. — С. 87–90.
14. Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. — М. : Сов. композитор, 1973. — Вып. 2. — С. 331–344.
15. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. — К. : Музична Україна, 1979. — Т. 2. — 412 с.

АНОТАЦІЯ

У статті обговорюються окремі полемічні питання сучасної теорії хроматизму. В результаті аналізу відповідних понять античної теорії автор приходить до висновку про принципову близькість поглядів на природу хроматизму, що поєднують наукові уявлення віддалених за часом епох.

Ключові слова: антична хрома, хроматизм, хроматичний тетрахорд, півтон, діатоніка, ладова функція, ладова система.

АННОТАЦИЯ

В статье обсуждаются некоторые полемические вопросы современной теории хроматизма. В результате анализа соответствующих понятий античной теории, автор приходит к выводу о принципиальной близости взглядов на природу хроматизма, присущих научным теориям отдаленных эпох.

Ключевые слова: античная хрома, хроматизм, хроматический тетрахорд, полутон, диатоника, ладовая функция, ладовая система.

ANNOTATION

Some polemic questions of modern theory of chromatic scale come into question in the article. As a result of analysis of the proper concepts of ancient theory, an author comes to the conclusion about the of principle closeness of looks to nature of chromatic scale, inherent the scientific theories of remote epoches.

Key words: ancient chrome, chromatic scale, chromatic tetrachord, half-tone, diatonica, tune function, tune system.

ПЛАТОНІЗМ І КАНТІАНСТВО В РОСІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

ХІХ століття по праву вважається «золотим століттям» російської музики. Його художні результати вразили музикантів багатьох європейських країн своєю новизною й оригінальністю. При всій розмаїтості яскравих постатей помітною була і спільність окремих тенденцій їх творчих спрямувань. Розподіл на «петербурзьку» і «московську» школу, «народницький» та західно-романтичний напрямки обумовили перевагу епічного і лірико-драматичного (лірико-психологічного) жанрових шарів. Оцінюючи ці два об'єктивно існуючих типи музичного відображення дійсності в російській культурі ХІХ століття, дослідник М. Арановський дав їм наступні характеристики: «Ми-свідомість — як ідеологія колективу, звідси її укорінення в міфологічному, епічному, обрядовому, релігійному, освяченому віковими традиціями. Ми-свідомість нерухома і протидіє бігу часу. Вона обов'язково спрямована на консервацію зіставлених форм буття. Навпроти, Я-свідомість є наслідком індивідуалізації, відокремлення однієї людини як діючого обличчя історії. Тому історія для нього якщо і значуща, то лише в тій мірі, в якій має відношення до його власної долі, як у ній здійснюється здатність проектувати майбутнє. Тому, що відняте май-

бутне, і є катастрофа долі. Цінність життя вимірюється мірою вимог, пропонованих їй особистістю. Чим повніша, багатогранніша особистість, тим відповідно вище її критерії, тим більше в неї шансів увійти в конфлікт зі світом, в якому вона неминуче виявиться слабкою стороною. Тим імовірніше прогнозується трагедія» [1, с. 826].

При встановленні загального погляду в музикознавстві на приналежність того чи іншого композитора до цих напрямків, залишається нез'ясованим питання їх філософського підґрунтя та дії його положень у конкретних музичних творах. Поясненню цих питань присвячена дана стаття.

Протягом ХІХ сторіччя російська наука, філософія і мистецтво здійснили входження в загальний світ культури з яскравими, а в багатьох випадках і випереджальними, по відношенню до інших країн, результатами. Чимало подій передували і були стимулом цього могутнього розкриття творчих сил. Серед найважливіших історичних віх: 1812 рік, що продемонстрував Європі доблесть і силу народного патріотичного духу, засвідчив високий авторитет держави; 1825 рік — звів про появу в Росії чесного, небайдужого до соціальних проблем покоління дворян, перших поборників волі; 1855 рік — після «похмурого тридцятиріччя» миколаївського реакційного режиму відкрив пору «розумової весни» 60-х років і епоху нового просвітництва. Характерними рисами покоління «шестидесятників», представлених різночинною інтелігенцією, стали — нестримний потяг до пізнання і внутрішнього самовдосконалення, самовідданість служіння обраній справі життя на благо батьківщині.

Період 80-х, пов'язаний з першими проявами тероризму, що почали ланцюг трагічних для Росії подій, став витоком наступних розчарувань і сумнівів, передчуттям майбутніх апокаліптичних потрясінь. І в європейському світі ХІХ століття — це час відмовлення від Бога і важкого повернення до нього. Головною діючою силою століття стає Людина, особистість сильна, здатна на вчинок, геройство, самостійність думки і навіть Одрокнення. Вдивляючись у минуле сторіччя, з боєм скаже про те М. Гумільов:

«Трагикомедией — названьем «Человек» —
Был девятнадцатый смешной и страшный век,
Век страшный потому, что в полном цвете силы
Смотрел он на небо, как смотрят в глубь могилы,
И потому смешной, что думал он найти
В недостижимое доступные пути;
Век героических надежд и совершенный ...»

(Н. Гумилев. Огненный столп. Отрывки 1920–1921 г.)

У цей час російська філософія розійдеться двома напрямками — західництва і слов'янофільства — у виборі європейського шляху розвитку з увагою до індивідуума або в пошуку можливості єднання Православ'я, держави й народу. Проте антиномії цих головних ліній відбили один з центральних суперечних пунктів і європейської філософської думки, що протиставляє концепції Канта і Платона. Розуміння особистості, як самодостатньої й абсолютної цінності, або особистості, як органічної частини роду, — стало сутністю напруженого протистояння в російському філолофсько-культурному феномені XIX сторіччя.

П. Флоренський, який найбільш глибоко обґрунтував як основну для російської філософії, «ідею роду», назвав Платона її родоначальником (Флоренський П. Смысл идеализма, 1913). Розвиваючи платонівську теорію, він затверджував: «Життєва задача всякого — пізнати будову і форму свого роду, його задачу, закон його росту <...> пізнати своє місце в роді і власну свою задачу, не індивідуальну свою, поставлену собі, а свою як члена роду, як органа вищого цілого. Тільки при цьому родовому самопізнанні можливе свідоме ставлення до життя свого народу і до історії людства <...>» [3, с. 121]. Найважливішою стороною філософії Платона був зв'язок з його ідеалізмом і його міфологією, а головною ідеєю — боротьба проти всякого психологізму і суб'єктивізму. За словами О. Лосева: «Платон проповідував ідеал сильної, але обов'язково простої людини, в якій душевні здібності не диференційовані настільки, що протистоять одна одній, і не настільки ізольовані від зовнішнього світу, щоб протистояти йому егоїстично <...>. Гармонія людської особистості, людського суспільства і всієї природи, що оточує людину — от постійний ідеал Платона» [6, с. 58]. Очевидно, що філософ і себе відчував у єдності і гармонії зі світом навколишнім, тому що «завжди був охоплений захватом перед реальністю, <...> натхненно співував астрономію, і небосхил був для нього найвищою красою дійсності. Коли Платон побажав окреслити предмет своєї естетики, він назвав його не більш, не менш як любов'ю. Платон вважав, що тільки любов до прекрасного відкриває очі на це прекрасне, і що тільки розуміння знання як любові, є знання справжнє» [6, с. 60].

«Філософія волі» І. Канта представляла інший погляд на свободу особи, що трактувалася філософом як самодостатня, одинична, що має й абсолютну цінність. На думку І. Канта, саме людина — «**є мета сама собою**, тобто ніколи ніким (навіть Богом) не може бути використаною тільки як засіб» [2, с. 465]. «Саме **людство** в нашому обличчі повинне бути для нас **святим**, тому що **є суб'єктом морального закону**, тобто, те, заради чого й у згоді з чим щось узагалі може бути названо святим» [2, с. 466]. Як підкреслив М. Бердяєв, «Кант бере життерозуміння Платона і змінює всі плюси на всі мінуси і всі мінуси на плюси у всіх положеннях платонізму: так виникає кантіанство» [3, с. 121].

Наближення до антиномічно протиставлених у XIX столітті філософських ліній **платонізму** і **кантіанства** виявляється вже на початку становлення російської музичної класики, де позначилося чітке розмежування двох напрямків — епічного та лірико-психологічного чи лірико-драматичного.

Першим твором, який виявив протилежність думок відомих музичних критиків О. Серова та В. Стасова, була опера М. Глінки «Руслан і Людмила». Відмова від визнання епічного жанру на користь драматичного на оперній сцені, що вийшла від «полум'яного вагнеріанца» О. Серова, була принаймні відмовою від можливості художньої реалізації концепції родового самопізнання. Чітке відокремлення об'єктивно-ліричної (платонічної) і суб'єктивно-ліричної (кантіанської) лінії виявилось далі при зіставленні опер М. Глінки та О. Даргомижського, а з кінця 60-х років — у двох типах російського симфонізму — лірико-епічному і драматичному.

Об'єктивний епічний тон у значній мірі буде властивим оперному і симфонічному стилю О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, а далі О. Глазунова, А. Лядова. У той же час ліричний і драматичний тип оперних та симфонічних творів втілюється почасти у М. Балакірева, А. Рубінштейна, пізніше, більш цілеспрямовано, у творчості П. Чайковського.

Епічний тип музичної поетики стане більш показовим і визначальним для російської музичної класики, як і лінія платонізму для російської філософії XIX століття. Уже в оперній творчості М. Глінки знайдено історично виправдана музична форма вираження колективного почуття, спільності всенародного горя і радості, співпереживання через ораторіальність, що має джерела в стародавніх слов'янських обрядах та хоровій духовній музиці. Насамперед це були алузії літургії, без елементів якої не можна було б передати дійсно святу пам'ять про героя. Уже в першій опері М. Глінки «Життя за царя» епос виявився на рівні високої трагедійності і глибокого філософського узагальнення. Використання традицій церковного співу допомогло композитору відобразити єдність високих почуттів усіх людей, які живуть одним духовним началом. Цей зміст наблизив М. Глінку до справжньої соборності як вишого ступеню творчості.

Тонке використання обрядових календарних моментів, за якими вгадуються образи передодня весни і весілля, створили в опері «Життя за царя» метафоричне розуміння образів майбутнього звільнення російської землі. В оперу увійшла не тільки інтонаційність, але й поетика ліричної проголошеної пісні, що виявилось на рівні боріння двох контрастних емоційних начал — символіки щастя, відзначеного весняними і передвесільними мотивами, та протилежного емоційного полюсу — горя, розлуки і смерті із супутніми їм образами зимової холоднечі, заметілі [8]. Глибоке проникнення у світ народної поетики й інтонаційно-жанрової семантики дозволило ком-

позитору і далі широко використовувати можливості фольклору. В опері «Руслан і Людмила» є і билінні речитації, і весільні величання, і язичницькі заклинання, використання так званого «глінкинського гексахорду» з опорою на «літній звукоряд» волочебних пісень — пісень «чоловічої дружини», що в народному житті відзначають прихід весни, а в дії опери створюють дух багатирства та сонячної позитивної енергії. Все це працює на підкреслення оптимістичної, життєстверджуючої концепції, характерної для народного світосприйняття та жанрів російського героїчного епосу.

Ідеї **платонізму** знайшли продовження та розвиток в 60-ті роки. Хвиля пильної уваги до російської історії, фольклору й особливо **епічної** традиції обумовила два нових моменти: глибокий науковий підхід до історичного минулого і переконаність у реальній користі подібного роду знань. Друга половина сторіччя була відзначена появою цілого ряду суспільств археологічного, історичного і філологічного профілю, завданням яких стає виявлення історико-культурних пам'яток стародавності. Проводиться перепис архівно-документальних, літературних та іконописних цінностей, ведеться робота зі збирання й публікації фольклорних матеріалів. У полемічних працях вчених поступово складається єдина точка зору на самотутню природу російського епосу, жанрів давньоруської літератури.

Великий вплив на розвиток науки про культуру Стародавньої Русі мала діяльність професора Ф. І. Буслаєва. Саме йому належить першість визначення однієї з головних особливостей російського середньовічного мистецтва — **цілісності**, що має місце в синтезі словесного й образотворчого начал. Ця концепція знайшла безпосереднє відображення в драматургії епічної опери О. Бородіна «Князь Ігор», геніальній інтерпретації пам'ятника «золотого століття» давньоруської літератури «Слова о полку Ігоревім».

В опері «Князь Ігор» позначилося свідоме слідування автора драматургічним прийомам глінкинських (історико-героїчної й епічної) оперних концепцій. Разом з тим, новий рівень знання про епос, забезпечив привнесення в драматургію «Князя Ігоря» нових унікальних національно-самотутніх рис, зокрема запозичених із прийомів давньоруського літературного епічного оповідання. Науковий склад мислення і творча інтуїція дозволили О. Бородіну узагальнити і застосувати в оперній драматургії деякі з них: «етикет» давньої літератури по відношенню до образу Князя, принцип «цілісності зображення» і прийоми метонімії, особливий засіб передачі часу, символіку повторності, троїчності і різноспрямованості жесторитмів, емоційне значення давньоруських жанрів Плачу та Слави. Літописець зобов'язаний був висвітлювати Князя лише в офіційних положеннях. Звідси в сюжетних моментах опери присутні лише традиційні для літопису епізоди: Князь на чолі війська; Князь (в опері — Княгиня) радиться з боя-

рами; Князя радісно зустрічає народ. Показова в плані спорідненості з ідеями Платона і наступна літописна особливість: «Князі в літописі не знають щиросердечних переживань, того, що ми могли б назвати щиросердечним розвитком <....>. Літописець оцінює не психологію князя, а його поведження, політичне в першу чергу» [5, с. 59]. Так переживання Ігоря в оперній дії пов'язані насамперед з усвідомленням їм своєї провини перед Руссю, свого «сорому». Ідеальні характери Давньої Русі, втілені в операх М. Глінки і О. Бородіна, покликані були показати свою «античність» — зразки і приклади зі своєї історії, розказані мовою своєї поезики [8; 9].

Яскравим прикладом художньої реалізації ідей **платонізму** в російській музиці є й оперна естетика М. Римського-Корсакова. Протягом багатьох років натхненний народною поезією композитор зберігав у своїй творчості риси міфологічної свідомості й народної поезики. Його оперні сюжети перейняли відбитий у народних обрядах пантеїзм як цілісне світорозуміння, засноване на поклонінні красі природи і народної поезії. «Платон — безумовний проповідник услякої гармонії: в середині людини, в суспільстві й у космосі», — так пише про філософа О. Лосев [6, с. 58]. «Найбільшим співаком всесвітнього почуття, космічної емоції» назве М. Римського-Корсакова його сучасник, російський філософ І. Лапшин [4, с. 3].

Ще в 1890 році, починаючи свою роботу над «Естетикою музичного мистецтва», М. Римський-Корсаков написав: «Змістом твору мистецтва служить життя людського духу і природи в її позитивних і негативних проявах, виражена в їхніх взаємних відносинах» [7, с. 64]. В оперних концепціях М. Римського-Корсакова людина і його духовний світ — це частина світобудови, частина природи з неминучістю чергування дня і ночі, темряви і світла, смерті і життя в символах зими й літа, осені й весни. Художній світ опер М. Римського-Корсакова має чимало просторово-часових вимірів: світ «горній» — і «дольній» (вертикаль), світла і темряви (горизонталь), реальний (зримий) і невидимий чи фантастичний (ілюзорний). Але все це підлегло найважливішій драматургічній антитезі його опер — «Своє» — «Чуже» (інше).

Музичний пейзаж у творах М. Римського-Корсакова поєднує світ побуту і фантастики, матеріальний і духовний. Пейзаж Римського-Корсакова включає і картинну зримість, і романтичну поетичність, і символічний зміст. Простір душі людини розширюється до нескінченості природи, асоціюється з картинами лісу, неба, моря. Унікальна здатність композитора до кольорових відчуттів звуків і тональностей створює дивні по барвистій гамі пейзажі. У цьому зв'язку в сюжетах опер М. Римського-Корсакова виділяється тема подорожі. Вона може бути рухом у просторі — по морю, суші, повітрю. Подорож може бути реальною і уявною, у сні, і навіть містичною. Еволюція оперної творчості митця відзначила все, що створило тенденцію до натхнення пейзажів і сюжетів, надання їм алого-

ричного глибинного змісту. Знайшли продовження в операх М. Римського-Корсакова і мріяння Платона про ідеальну державу. Це — Берендеево царство, що живе за законами природи («Снігуронька»), нескорений тиранією Псков («Псковитянка»), метафоричний образ «царства іншого» — ідеального, райського — Лядяник («Казка про царя Салтана»), «град видимий» Новгород («Садко») і «невидимий» («Сказання про невидимий град Китеж та діву Февронію»). Через усі оперні твори композитора, як і в роботах Платона, проходить тема Краси.

Подібно Платонові, М. Римський-Корсаков в уявляє своє філософствування у міфотворчості. Глибина занурення композитора в поетичний світ народної фантазії настільки міцна, що не тільки образний зміст, породжений архетипами міфології, але й всі прийоми та засоби викладення матеріалу в його оперних творах підпорядковані системі фольклору. Так виникають створені їм, унікальні в оперному світі жанри — опера-казка, опера-літопис, билиця-колядка, опера-билина, опера-сказання. В кожній з них, подібно «Діалогам» Платона, присутні парні образи, через протиставлення яких народжується мудре міркування про зміст життя і краси, взаємозв'язок людини з природою, законами гармонії і моральності.

Від опер О. Даргомижського, родоначальника лірико-психологічної жанрової лінії, народжується в російській музиці напрямок, близький до **кантіанства**. В його операх виникає типова для І. Канта проблема внутрішнього конфлікту людини та її особистої трагедії. Безумовно, яскравішим проявом цієї теми стануть образи опер П. Чайковського 80-х і 90-х років. Трагедійний аспект, зумовлений конфліктом самосвідомості героя з зовнішнім світом, завершується загибеллю героя. Зосередження на глибокому психоаналізі, процесуальній стороні розвитку внутрішніх колізій викликає відповідні прийоми жанру психологічної опери-драми. Це — переважна роль камерних сцен, аріозно-речитативна форма вокальних висловлень, фонові роль хору в протилежність значущості камерних сцен, важлива функція оркестру (по суті виконуючого роль психологічного підтексту опери), опора на романсовий (здатний до передачі тонких емоційних нюансів) склад мелодики, тенденція наскрізного розвитку дії й обов'язкова симфонізація опери. Слід зазначити, що й в деяких операх М. Римського-Корсакова роль психологізму, як характерної ознаки романтичної творчості, також помітна («Моцарт і Сальєрі», «Царева наречена»).

В сценічних творах П. Чайковського виявляється чітка закономірність щодо характеру розвитку драматургічного конфлікту. Якщо зміст стосується казкової теми — щастя героїв досягне, і фінал витриманий як його апофеоз («Сплячка красуня», «Лускунчик», «Юланта»). Життя людини, що трактується як реальність, завжди пов'язане з трагедією боротьби за щастя. Творчість композитора висуває антитезу чудових, неповторно щасливих для

Людини моментів життя і катастрофи ілюзій в складних обставинах буття. Розбиваються мрії і надії, Смерть вторгається в Життя. Це фатальне протиріччя лежить в основі змісту драматичних творів великого майстра.

Живою й органічною паралеллю психологічних опер П. Чайковського є його останні симфонії і програмні симфонічні твори. В них поступово вибудовуються константні начала, що складають триаду драматичної концепції: образ бентежної, прагнучої до щастя людини, образ ідеального втілення її романтичних прагнень (світ лірики, гармонії, любові) і образ долі, як трагічного приречення земного існування. Приклад подібної взаємодії сил, що поєднуються в драматичному конфлікті, типовий для давньогрецької античної трагедії, відроджений у драматургії У. Шекспіра, можливо через його драматичні твори, потрапив в романтичне століття. Показова подібність триади, представлені образами Отелло, Дездемони і Яго («людини з чорного світу», за висловленням О. Блока, що чинить хаос у душі Отелло), з образами Германа, Лізи і Графині, чия таємниця позбавляє спокою душу героя.

У протиставленні **епічного** типу симфонізму, що веде свій початок від жанрового симфонізму М. Глінки, через творчість раннього П. Чайковського, а далі — О. Бородіна, М. Балакірева, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, і **драматичного**, започаткованого в музиці М. Глінки до трагедій Н. Кукольника та В. Шекспіра у М. Балакірева, і в повній мірі виявленого в творчості П. Чайковського 80—90-х років — рельєфно виявляються яскраві розходження характеристик. Так, для **епічного** симфонізму, що в образному плані відповідає теорії Платона, типовими є узагальнені характеристики (за І. Соллертинським, «образи лірики цілого народу»), що відтворюються при опорі на інтонаційно-ритмічні і жанрові формули народної музики, з контрастним типом зіставлення образів та оповідальним характером розвитку. Помітну роль в цьому грають образи національної героїки, епізоди злиття щиросердного відчуття краси та гармонії рідної природи, єдиний рівень динаміки і неконфліктне зіставлення тем.

Характеризуючи протилежний — **драматичний** тип симфонізму, вкажемо на аналогію його ідеям кантіанства, у якому, у порівнянні з платонізмом, за висловом М. Бердяєва, «всі плюси необхідно змінити на мінуси». В результаті ми одержимо дійову конфліктну драматургію з протиставленням тематичних утворень і чітким, підкресленим тембровою характерністю, розмежуванням образних сфер, перевагою схвильованого, сповідально широкого, лірично-монологічного тону, відзначеного тонкістю динамічного нюансування. Зростає роль фінальних частин симфоній, як підсумку напруженої динамічної боротьби, підсилюється роль монотематизму, на зміну барвистості приходить конкретика певної музичної символіки. В результаті формується арсенал виразових засобів, що розкрива-

ють драму Життя як споконвічну проблему людської Душі, відкрити Аристотелем, а Кантом пов'язану з проблемою несвободи Людини.

Три фінали останніх симфоній П. Чайковського — три філософських міркування та можливі відповіді на задану тему. Так, у фіналі Четвертої лише виявляється проблема неможливості об'єднання душі самотньої людини з загальним народним святом. У П'ятій, від самого першого мотиву маршу виникає «примара» — образ французької революції, що мабуть дає натяк на можливу реальність неї і для Росії. У середніх частинах авторським словом накреслені шляхи уникнення від трагедії — «Кинутися в обійми Бога???» чи «забутися в спогадах?». Але Фінал пророче прогнозує тотальність революційного ходу Росії — так в мажорному варіанті монотемі чутно вимальовується мотив згодом звісною революційною пісні «Вийшли ми всі із народу...»

Кантіанська концепція цінності людської ідеї превалує і в останній Шостій симфонії П. Чайковського. «Крапка ставиться» не на переможному ході Життя, об'єктивно байдужого до долі окремої Людини (Марш у закінченні III частини), а на прощанні зі світом неповторної та самотньої людської душі.

Слід зазначити, що кінець XIX століття в російській музиці охарактеризувався несподіваним зближенням двох раніше протиставлених жанрів — епічного і драматичного. Народжуються твори **епіко-драматичні**, до яких можна віднести задум III симфонії О. Бородіна (із драматичною третьою частиною варіацій на тему знаменного старообрядницького розспіву, близького, за словами композитора, до *Dies irae*), епічні оперні драми М. Мусоргського, «Сказання» М. Римського-Корсакова, епіко-драматичний напрямок Другої і Третьої симфоній С. Рахманінова. Так поєднуються задалегідь позначені О. Пушкіним для трагедії теми «долі людської» та «долі народної». Наприкінці XIX століття, як здається, це зближення відбулося у передчутті прийдешніх трагедійних подій, а тому необхідності відродження духовних основ православної віри та зіставлення пошуків особистого морального начала із соборністю й історичною пам'яттю Русі. Таким був особливий шлях розвитку в Росії ідей платонізму і кантіанства, що дав помітні художні результати у паралельно діючих жанрових спрямуваннях симфонічного та оперного музичного мистецтва.

XX сторіччя визначить нові риси розбіжності чи наближення цих двох філософських позицій на природу життя людини в Світі. Так, на прикладі еволюції творчості О. Скрибіна можливо побачити доведену до апогею ідею кантіанської волі, самовизначення і розвитку особистості. В протилежності до цього, пануванням краси, гармонії та об'єктивності існуючого природного оточення (як свідoctва концепції неоплатонізму) відзначаються твори О. Глазунова. Ці і багато інших музичних концепцій, продовжать одвічний суперечливий діалог філософської думки.

Література

1. Арановский М. Расколота целостность / М. Арановский // Русская музыка и XX век: [сб. статей / ред.-сост. М. Арановский]. — М. : Гос. инст. искусствознания, 1998. — С. 826–841.
2. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант // И. Кант. В 6-ти т. соч.: — М. : Мысль, 1965. — Т. 4, ч. 1. — 544 с.
3. Кравец С. Пленник свободы / С. Кравец // Литературная учеба. Март-апрель, 1990. — Кн. II. — С. 119–123.
4. Лапшин И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова / И. Лапшин // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 3–9.
5. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси / Д. Лихачев. — М. : Наука, 1970. — 178 с.
6. Лосев А. Жизненный и творческий путь Платона / А. Лосев // Платон. Собр. соч. в 4 т. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1. — С. 3–63.
7. Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка / Н. Римский-Корсаков // Н. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. — М. : Музыка, 1963. — Т. 2. — 280 с.
8. Стасюк С. От эпоса древности — к эпосу русской оперы (К проблеме драматургии опер М. И. Глинки) / С. Стасюк // Русская опера XIX века. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1991. — Вып. 122. — С. 28–54.
9. Стасюк С. «Слово о полку Игореве» и опера А. П. Бородина «Князь Игорь» (К вопросу об освоении древнерусских эпических традиций) / С. Стасюк // Русская опера XIX века. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1991. — Вып. 122. — С. 55–73.

АНОТАЦІЯ

У статті простежений зв'язок ідей платонізму й кантіанства, характерних для філософської думки Росії XIX сторіччя, з епічним і драматичним напрямками російської симфонічної і оперної музики цього часу.

Ключові слова: кантіанство, платонізм, епічне, драматичне, драматургія, симфонізм.

АННОТАЦИЯ

В статье прослежена связь идей платонизма и кантианства, характерных для философской мысли России XIX столетия, с эпическим и драматическим направлениями русской симфонической и оперной музыки этого времени.

Ключевые слова: кантианство, платонизм, эпическое, драматическое, драматургия, симфонизм.

ANNOTATION

This article investigates the relationship of ideas of Platonism and Kantianism, are characteristic of philosophical thinking in Russia nineteenth century, the epic and dramatic directions of Russian symphonic and operatic music of that time.

Key words: Kantianism, Platonism, epic, drama, dramaturgy, symphony.

**ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ АНДРІЯ РАЧИНСЬКОГО:
ТЕКСТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Друга половина XVIII століття була надзвичайно плідним періодом у розвитку української духовної музики. У цей час з'явилася плеяда блискучих композиторів, які реформували вітчизняну духовну музику, вивели її на рівень високих європейських досягнень, залишили яскраву творчу спадщину.

Незважаючи на величезний обсяг дослідницької роботи, проведеної науковцями України та Росії, у вивченні духовної музики другої половини XVIII століття залишається досить багато «білих плям». Досі не знайдена значна кількість духовних концертів А. Рачинського та М. Березовського, існує плутанина у визначенні авторства ряду творів, невстановлені деякі важливі біографічні деталі, що стосуються життя й творчості видатних митців. З'ясування всіх відомостей потребує проведення ретельних пошукових досліджень у музичних та історичних архівах, що знаходяться як на території України, так і за межами нашої держави (в Росії, країнах Західної та Центральної Європи).

У даній статті увагу зосереджено на проблемах дослідження творчої спадщини Андрія Рачинського (бл. 1729—бл. 1800), одного із засновників нового стилю в українській духовній музиці. Його творчий шлях розпочався у Львові, де він здобув освіту і працював на посаді диригента єпископської капели. Протягом 1753—1763 років А. Рачинський був придворним капелмейстером глухівської капели гетьмана Кирила Розумовського, а з 1763 року переїхав до Новгород-Сіверського, де займався набором півчих до петербурзької Придворної капели. Свої духовні концерти А. Рачинський писав у Глухові, де вони виконувалися капелою К. Розумовського (а можливо, звучали і в глухівських церквах). Сучасники А. Рачинського, виховані на традиціях партесного співу, були вражені гармонійністю та мелодичною красою духовних творів митця, написаних у новому стилі [3, с. 124—125].

Творчість А. Рачинського дала поштовх для розвитку нового стилю у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, інших композиторів другої половини XVIII століття. Відомо, що А. Ведель співав соло в концерті А. Рачинського «Возлюблю тя, Господи» (ноти цього концерту не знайдені), а між концертами «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського і М. Березовського, написаними на вибрані рядки тексту 70-го псалма, існують безсумнівні спадкоємні зв'язки.

На сьогоднішній день концерт «Не отвержи мене во время старости» є єдиним збереженим і знайденим твором А. Рачинського. Його відкриття відбулося у 90-х роках ХХ століття завдяки пошуковій роботі дослідника М. Юрченка, який займався розшуками невідомих духовних концертів М. Березовського. Партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського знаходилися в тих самих рукописах, що й партії знайденого і з часом опублікованого М. Юрченком концерту «Бог ста в сонні Богів» М. Березовського (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, ф. 1, од. зб. 5589, 5591, 5592) [5, с. 21]. Концерт «Не отвержи» А. Рачинського досліджували у своїх наукових працях українські вчені Л. Корній [3], Т. Гусарчук [2], І. Гамова [1].

Проведений дослідниками аналіз концерту цілком підтвердив його стилістичну новизну і безсумнівну належність до перехідної епохи в розвитку української духовної музики ХVІІІ століття. У творі, написаному у 50–60-ті роки ХVІІІ століття, яскраво виявлені ознаки нового стилю: індивідуалізація тематизму, збільшення ролі соліруючих побудов, опора на функціонально-гармонічну ладову основу, використання тричастинної циклічної форми з фінальною фугою тощо.

Незважаючи на увагу до концерту «Не отвержи» А. Рачинського з боку дослідників, деякі питання, пов'язані з вивченням даного твору, досі залишаються нез'ясованими і потребують обов'язкового уточнення. Перша проблема пов'язана з тим, що в київських рукописах, де був знайдений даний концерт, зберігся неповний комплект хорових партій. З чотирьох співацьких голосів (сопрано–альт–тенор–бас) бракує партії тенора. Тому перед дослідниками постає необхідність відновлення втраченої партії шляхом її реконструкції або розшуку в інших музичних рукописах.

Ще одне питання, яке потребує обов'язкового уточнення, стосується встановлення виконавського складу, для якого був призначений концерт «Не отвержи» А. Рачинського. Це питання, на перший погляд, не є актуальним, адже збережені партії однозначно вказують на чотириголосий мішаний хор. Цей виконавський склад стабілізувався саме в хорових концертах другої половини ХVІІІ століття, і А. Рачинський, як один із засновників нового стилю церковної музики, звернувся саме до нього, відмовившись від багатохорності партесного співу. Проте, вже на стадії попереднього ознайомлення зі збереженими в київських рукописах партіями стало зрозуміло, що кількість голосів у концерті «Не отвержи» могла бути іншою.

Обидва питання потребували проведення пошукової роботи в рукописних архівах, опрацювання великої кількості музичних рукописів з духовними концертами другої половини ХVІІІ століття, серед яких ми сподівалися знайти партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Ознайомлення з рукописами показало, що в них домінує анонімний спосіб фіксації творів, тому ми розпочали пошук анонімних копій

співацьких партій концерту, порівнюючи їх із вже відомими партіями з київських рукописів. Подібна робота є дуже копіткою і далеко не завжди увінчується позитивним результатом, але нам пощастило...

Розшуки були розпочаті в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ознайомлення з рукописними пам'ятками, в яких були знайдені партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського, показало, що вони входять до складу комплексу голосових книг (поголосників), який складається з дев'яти рукописних одиниць (ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 5587–5595) і містить значну кількість партесних піснеспівів і хорових концертів¹. Кожна голосова книга комплексу включає співацькі партії, призначені для певного голосу: перший, другий і третій дискант (сопрано), перший альт, перший і третій тенор, перший, другий і третій бас. Збережені партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського знаходяться в трьох голосових книгах: *друге сопрано* — од. зб. 5591, арк. 82 зв.—84 зв., *перший альт* — од. зб. 5589, арк. 1–2 зв., *перший бас* — од. зб. 5592, арк. 46–48 зв. Авторство А. Рачинського зазначене на початку альтової партії (од. зб. 5589, арк. 1). Втрачена тенорова партія знаходилась у поголоснику з партіями першого тенора (од. зб. 5588)².

Наші спроби розшукати аркуші з відсутньою партією тенора серед інших рукописних пам'яток, що зберігаються в Інституті рукопису НБУВ, не увінчалися успіхом. Напевно, ці аркуші були випадково вилучені зі своєї голосової книги і вже ніколи не повернулися до неї, а з часом вони розділили долю старих, непотрібних речей, які втратили свою цінність (тобто їх знищили). Водночас, саме в ІР НБУВ, серед розрізаних аркушів, що залишилися після опрацювання партесних рукописів, сталась інша не менш важлива знахідка: був виявлений фрагмент басової партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського, зафіксований київською квадратною нотацією (детальніше про цю знахідку йтиметься далі).

Розташування сопранової партії в поголоснику з партіями другого дисканта (сопрано) навело нас на думку про можливість існування в даному концерті партії першого сопрано. Вказівка на *друге сопрано* стосовно концерту «Не отвержи» зустрілась і в самому рукописі — це запис «*soprano 2^{do}*» (тобто «*soprano secondo*»), зроблений на початку сопранової партії (од. зб. 5591, арк. 82 зв.). Аналіз музичного матеріалу партії підтверджував подібні припущення, оскільки показав незначну ступінь індивідуалізації музично-

¹ Комплект походить з бібліотеки Михайлівського Золотоверхого монастиря (м. Київ).

² У даному рукописі немає початкових аркушів, на яких була зафіксована тенорова партія концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Рукопис починається з середини тенорової партії хорового концерту «Готово сердце мое» невідомого автора, який в інших голосових книгах комплексу йде після концертів «Не отвержи» А. Рачинського та «Бог ста в сонмі богів» М. Березовського.

го матеріалу, особливо в сольно-ансамблевих розділах, де вона скоріше нагадувала нижню терцову втору, ніж самостійну мелодичну лінію.

Аналіз фрагмента басової партії, знайденого нами серед рукописів київської партесної колекції ІР НБУВ (ф. 312, од. зб. 123/119—2с, арк.16—17), та порівняння його з басовою партією, збереженою в голосових книгах київського комплексу, дозволили припустити існування перших і других партій у басовому голосі. Між обома басовими партіями спостерігаються як спільні риси, так і деякі суттєві відмінності. Знайдена партія, запис якої зроблений київською квадратною нотацією, є фрагментом фінальної частини концерту (фуги). Вона точно повторює всі проведення теми фуги, але відзначається «запізнюванням» матеріалу в інтермедійній побудові. Зміщення тритактової мелодичної ланки на один такт, з поступовим її пересуванням у висхідному напрямку в обох голосах, є ознакою канонічної секвенції другого розряду, яка в даному випадку утворюється між двома басовими партіями.

1

Б 1
И - шу - ши - е ла я мис И - шу - ши - е ла я

Б 2
И - шу - ши - е ла я мис И - шу - ши - е

мис ла об - ле - кут - ся ла об - ле - кут - ся

ла я мис ла об - ле - кут - ся ла

Канонічна секвенція першого і другого розряду, як фактор динамізації викладення і спосіб поживлення руху, досить часто використовувалася в інтермедійних розділах інструментальних і хорових фуг. А. Рачинський також вводить цей поліфонічний прийом у фінальну фугу свого концерту «Не отвержи», розподіляючи ланку секвенції між двома басовими голосами. Отже, знайдений фрагмент, безсумнівно, є частиною партії не першого, а другого баса.

Висунуті припущення щодо існування перших і других партій у хорових голосах концерту «Не отвержи» А. Рачинського були підтверджені наступними знахідками в рукописному відділі Центрального музею музичної культури ім. М. І. Глінки (Москва, Росія), серед пам'яток фонду культової музики (ф. 283).

Спочатку в одному з поголосників з партіями духовних концертів другої половини XVIII століття вдалося виявити анонімну басову партію даного концерту (ф. 283, од. зб. 507, № 14, арк. 50 зв.—53). У цілому вона відповідала

партії першого баса з голосової книги кийвського комплекту (І–5592), за виключенням епізоду з другої частини, в якому бере участь тільки соліруючий бас. Партія з московського рукопису надає дещо інший варіант цього розгорнутого соло, в якому вступ теми починається майже на два такти пізніше, а сама тема розташована на терцію нижче. Суміщення обох варіантів утворює цілком логічну побудову, яку розпочинає один соліст, далі до нього приєднується другий соліст, в результаті чого між двома басовими голосами відбувається рух паралельними терціями, на зразок «стрічкового» двоголосся.

2

бо - ге - та - ви - сь е - го

бо - ге - та - ви - сь е - го

Далі, спираючись на відомості з каталогу А. В. Лебедевої-Ємеліної «Російська духовна музика епохи класицизму» [4], ми ознайомилися з двома рукописами, в яких, за даними автора каталогу, містились басова та альтова партії анонімного концерту «Не отвержи»: бас — ф. 283, од. зб. 861, № 12; альт — ф. 283, од. зб. 882, № 27. Аналіз партій показав, що вони є голосами концерту «Не отвержи» А. Рачинського. Їх порівняння з партіями кийвських поголосників виявило деякі суттєві розходження, зокрема — відсутність сольних побудов, розташування музичного матеріалу на іншому звуковисотному рівні (терцові та секстові втори в альтових партіях, октавні подвоєння в басових голосах), використання різних акордових тонів в епізодах акордово-гармонічного складу. Тобто, за характером музичного матеріалу, дві альтові партії з кийвських та московських рукописів, так само як і дві басові, співвідносяться між собою за принципом об'єднання першого і другого голосів восьмиголосого хорового складу.

Наведемо ансамблевий фрагмент з першої частини концерту. Хорова партитура, складена на основі кийвських рукописів, надає двоголосий варіант цього фрагмента, в якому виразно розспівана тема альтового голосу протиставляється витриманій лінії баса.

3а

Во вре - мя ста - рос - ти

Во вре - мя ста - рос - ти

Урахування варіанта альтової партії з московського рукопису утворює зовсім інший вигляд ансамблевої побудови, в якій легко розпізнається кантова фактура.

36

А

Во вре-мя ста

рос - ти

Б

Во вре-мя ста - рос - ти

рос - ти

У рукописному зібранні ЦММК ім. М. І. Глінки ми виявили ще один рукопис з альтовою партією концерту «Не отвержи» А. Рачинського (ф. 283, од. зб. 172, арк. 68–70 зв., № 27, анонім). Ця партія співпадає з альтовою партією київського рукопису (І–5589) і є партією першого альтя, що зазначене і в самій рукописній пам'ятці.

Незважаючи на знахідки, у комплекті хорових голосів концерту «Не отвержи» А. Рачинського, як і раніше, бракувало партії тенора. Пошуки в Інституті рукопису НБУВ не дали позитивних результатів, проте в ЦММК ім. М. І. Глінки були знайдені одразу дві партії тенора. Одна знаходилася в голосовій книзі з партіями другого тенора збірника хорових концертів другої половини XVIII століття (ф. 283, од. зб. 884, № 27, арк. 70–72 зв., анонім), інша — серед розрізнених аркушів, що залишилися від нотолінійних рукописів (ф. 283, од. зб. 1038, арк. 40–40 зв., анонім). Їх порівняльний аналіз показав, що партії містять споріднений, але не ідентичний музичний матеріал і співвідносяться між собою як перший і другий голоси. Обидві партії виявилися неповними: в голосовій книзі з партією другого тенора між арк. 70 і 71 втрачений один аркуш, де знаходилися останні такти першої частини і початок другої частини. Від партії першого тенора залишився тільки останній аркуш, на якому зафіксована третя, фінальна частина концерту (фуга)³.

У ЦММК ім. М. І. Глінки також вдалося розшукати залишки партії першого сопрано, існування якої було тільки припущене, але не підтвержене. Нею виявився запис інципітного фрагмента сопранової партії восьмиголо-

³ З усіх московських рукописів, у яких були знайдені партії концерту «Не отвержи» А. Рачинського, три рукописні пам'ятки є поголосниками одного комплексу. Це рукописи з партіями першого, другого альтя і другого тенора (ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 172, од. зб. 882, од. зб. 884) Вони є однотипними за змістом, походженням, оздобленням. У кожному з них партія концерту «Не отвержи» А. Рачинського розташована під порядковим номером 27. Інші голосові книги комплексу не знайдені.

сого (!) концерту «Не отвержи», наведений серед творів Д. Бортнянського в «Каталозі півчої ноти» — описі приватної колекції хорових концертів невідомого власника кінця XVIII століття (ф. 283, од. зб. 25, № 23).

Суміщення фрагмента з «Каталогу», з початковими тактами партії сопрано київського рукопису (I–5591) показало відповідність між обома партіями за принципом об'єднання першого і другого голосу, на підставі спільності мелодичного рельєфу, тотожності ритміки та характеру співвідношення голосів за принципом терцової втори, з поступовим підключенням другого голосу.

4

Не от-вер-жи, не от-вер-жи, не от-вер-жи ме-не, не от-вер-жи ме-не

Не виникає сумнівів, що наведений в «Каталозі» ініціпіт є початком партії першого сопрано концерту «Не отвержи» А. Рачинського, а авторство Д. Бортнянського зазначене укладачем «Каталогу» помилково. Серед духовних творів Д. Бортнянського немає концерту з подібною назвою.

Зіставивши обидві сопранові партії з партією баса, ми отримали принципово інший характер об'єднання голосів у початковій побудові концерту. Замість монологу басового соло, до якого підключається менш виразний сопрановий голос (приклад 5а), перед нами постає контрапунктичне поєднання двох співацьких партій — сопрано і баса, абсолютно рівноцінних за виразністю музичного тематизму, перша з яких доповнена терцовим підголоском (приклад 5б).

5а

Не от-вер-жи ме-не, не от-вер-жи ме-не

5б

Не от-вер-жи, не от-вер-жи, не от-вер-жи ме-не

Отже, проведена робота по розшуку рукописних матеріалів з партіями духовного концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Ра-

чинського дозволила зробити наступні висновки:

— духовний концерт «Не отвержи» А. Рачинського був написаний для восьмиголосого хору, що підтверджується знахідками всіх восьми співацьких партій (як у повному вигляді, так і фрагментів);

— партії концерту знаходяться в рукописах, розосереджених між архівами України та Росії;

— в київських пам'ятках (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського) збереглися партії першого альту, першого баса і другого сопрано, а також фрагменти партії другого баса, запис якого зроблений київською квадратною нотацією;

— в московських рукописах (Центральний музей музичної культури ім. М. І. Глінки) знаходяться партії першого і другого альту, першого і другого тенора, першого і другого баса;

— переважна більшість партій має анонімну форму фіксації;

— початковий фрагмент партії першого сопрано наводиться в «Каталозі півчої ноти».

Таким чином, пошуки в рукописних архівах бібліотек, які знаходяться на території різних держав, допомогли знайти докази того, що концерт «Не отвержи» А. Рачинського був написаний для восьмиголосого хору. Про це свідчать як відомості з «Каталогу півчої ноти», що прямо вказують на восьмиголосий склад, так і знайдені нами партії, сукупність яких демонструє чітку диференціацію на перші й другі голоси:

Перше сопрано — «Каталог півчої ноти», № 23 (є тільки початкові 2,5 такти).

Друге сопрано — ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 5591, арк. 82 зв.—84 зв.

Перший альт — збереглися дві копії:

1) НБУВ, ф. 1, од. зб. 5589, арк. 1–2 зв.;

2) ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 172, № 27, арк. 68–70 зв.

Другий альт — ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 882, № 27, арк. 69–71 зв.

Перший тенор — ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 1038, арк. 40–40 зв. (фрагмент).

Другий тенор — ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 884, № 27, арк. 70–72 зв.

Перший бас — збереглися дві копії:

1) НБУВ, ф. 1, од. зб. 5592, арк. 46–48 зв.;

2) ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 509, № 14, арк. 50 зв.—53.

Другий бас — збереглися дві копії:

1) НБУВ, ф. 312, шифр 123/119с, од. зб. 2, арк. 16–17 (фрагмент, київська квадратна нотація);

2) ЦММК ім. М. І. Глінки, ф. 283, од. зб. 861, № 12.

Література

1. Гамова І. Хорова поліфонія М. Березовського в контексті західноєвропейської традиції / І. Гамова // Мистецькі обрії 2001–2002. Альманах : [зб. наук. пр.]. — К. : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2003. — Вип. 4–5. — С. 175–182.
2. Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах / Т. В. Гусарчук // Збірник наукових праць молодих вчених та аспірантів. — К. : Інститут української археографії НАН України, 1997. — Т. 2. — С. 123–159.
3. Корній Л. Історія української музики: Друга половина XVIII ст. — Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. — Ч. 2. — 387 с.
4. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений / А. В. Лебедева-Емелина. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.
5. Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського / М. Юрченко // Музика. — 1995. — № 5. — С. 18–21.

АНОТАЦІЯ

У статті порушуються питання, пов'язані з дослідженням творчості Андрія Рачинського — одного із засновників нового стилю в українській духовній музиці другої половини XVIII століття. Аналізується хоровий концерт «Не отвержи» А. Рачинського, узагальнюються результати текстологічних досліджень музичних рукописів, проведених автором з метою пошуку співацьких партій даного концерту.

Ключові слова: А. Рачинський, духовний концерт, музичні рукописи, співацькі партії.

АННОТАЦИЯ

В статье затронуты вопросы, связанные с исследованием творчества Андрея Рачинского — одного из основателей нового стиля в украинской духовной музыке второй половины XVIII века. Анализируется хоровой концерт «Не отвержи» А. Рачинского, обобщаются результаты текстологических исследований музыкальных рукописей, проведенных автором с целью поиска певческих партий данного концерта.

Ключевые слова: А. Рачинский, духовный концерт, музыкальные рукописи, певческие партии.

ANNOTATION

In the article the matters under discussion, related to a study of the creation of the heritage of Andrey Rachinskiy — one of the founders of new style in the Ukrainian spiritual music of the second-half XVIII of century. Is analyzed choral concert «Ne otverzhi» A. Rachinskiy, are generalized the results of textological studies of the musical manuscripts, carried out by the author for the purpose of the search for the vocal parties of this concert.

Key words: A. Rachinskiy, spiritual concert, musical manuscripts, choral parties.

**О БЫТОВАНИИ РОСПЕВОВ В РУКОПИСЯХ
ПЕВЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ВОСКРЕСЕНСКОГО
НОВО-ИЕРУСАЛИМСКОГО МОНАСТЫРЯ**

Коллекция певческих рукописей Ново-Иерусалимского монастыря (ГИМ, Син. певч. собр.¹) представляет значительный интерес с точки зрения бытования различных видов роспевов, встречающихся как в крюковых, так и в нотолинейных памятниках. В крюковых Обиходах среди указаний на «ин роспев», «ин перевод», «знаменной», «пут», предпосланных отдельным песнопениям или циклам песнопений, встречаются:

— отдельные указания на *монастырские варианты роспева*: «троецкое» (Син. певч., № 1357, л. 11 об.), «новый перевод так ныне поют в Чюдове» (Син. певч., № 1357, л. 18 об.), «путь монастырский» (Син. певч., № 1361, л. 288), «монастырский перевод» (Син. певч., № 1382, л. 110), «пут соловецкого монастыря» (Син. певч., № 1382, л. 226, 228), «тихфинский» (Син. певч., № 1382, л. 213), «кирилловской» (Син. певч., № 1382, л. 214);

— песнопения *демественного роспева*, с ремаркой «демество»: псалом 136 «На реках Вавилонских» (Син. певч., № 1365, л. 414), светилен Пасхи «Плотию уснув» (Син. певч., № 1382, л. 226 об.), хвалитные псалмы «Всякое дыхание» (Син. певч., № 1382, л. 144);

— *авторские переводы*: ремарку «перевод Крестьянинову» имеет Херувимская песнь в Великую субботу «Да молчит всяка плот» (Син. певч., № 1357, л. 23); другое указание «творение Иоаннуса Русина» предпослано славнику на «Господи возвах» в неделю о расслабленном «Взыде Иисус во Иерусалим» (Син. певч., № 1368, л. 56).

Другой, не менее интересный пласт с точки зрения наличия много-роспевности, в коллекции Ново-Иерусалимского монастыря представляют южнорусские Ирмологионы, содержание которых составляют песнопения практически всех известных в древнерусской культуре типов

¹ В статье используются следующие сокращения: ГИМ — Государственный Исторический Музей (Москва), Син. певч. — Синодальное певческое собрание рукописей ГИМ.

певческих книг². Из известных по среднерусской крюковой традиции указаний в Ирмологионах найдено только один раз указание «преводне», основной же массив указаний отражает местную, южнорусскую певческую культуру. Здесь мы находим ремарки, определяющие роспевы как «супрасльский», «жировицкий», «берсенеvский», «острожское», «могилевское», «Каменца Подольского» — ими распеты Херувимская песнь, задостойник литургии Василия Великого «О Тебе радуется», 1-й антифон 1-й кафизмы «Блажен муж». Встречаются также новые для Руси того времени указания на роспевы «болгарский», «киевский», «греческий». Ими распеты большое количество разнообразных песнопений, это свидетельствует о том, что вышеперечисленные роспевы являются существенным компонентом южнорусской традиции пения. Болгарским, киевским, греческим роспевами изложены песнопения Обихода простого и постного, стихиры двенадцатых праздников и отдельным святым, а также специфические гласовые подборки песнопений, включающие в себя: в субботу вечера на великой вечерни — догматик, на стиховне богородичен; в неделю утра — «Бог Господь», тропари на «Бог Господь», седальны³ по кафизмам с богородичными, степенны антифоны, прокимны, ирмосы по гласу подборки; на литургии — блаженны.

Многороспевность, свойственная ново-иерусалимским Обиходам и Ирмологионам, подтверждает наличие богатой певческой традиции в монастыре, изучение которой определяет содержание нашей работы. В данной статье мы ограничиваемся анализом светильна Пасхи «Плотию уснув»⁴, представленного в источниках одиннадцатью списками. Все рас-

² Из пяти Ирмологионов певческой коллекции Ново-Иерусалимского монастыря две рукописи (Син. певч., №№ 1381, 1368) были привезены из Белоруссии при непосредственном участии патриарха Никона и пожертвованы обители из его личной коллекции. Три других Ирмологиона (Син. певч., №№ 1379, 1378, 1380) написаны в стенах монастыря выходцами из южнорусских земель, сознательно культивировавшими новую для Московской Руси певческую культуру.

³ В крюковой традиции седальны никогда не распевались.

⁴ Светилен или по-гречески эксапостиларий Пасхи звучит на пасхальной заутрене по девятой песни канона. В тексте песнопения основное внимание сосредоточено на прославлении воскресшего Христа — Спасителя мира от тления (смерти). Этому посвящены два раздела текста из трех: первый повествует об ушении Господа как человека, следующий фрагмент рассказывает о воскресении Христа на третий день и о погребении смерти. Завершающий раздел — прославление Христовой Пасхи. Местоположение светильна в службе (кульминация всего пасхального канона), догматическая содержательность текста, принадлежность светильна к жанру гимна — всё это сообщает ему особенно важное значение в чинопоследовании пасхального богослужения.

смастриваемые варианты светильна являются монодийными и записаны киевской квадратной нотацией, кроме списка Син. певч., № 1365 (л. 389), изложенного знаменной нотацией. Из одиннадцати версий песнопения только четыре имеют указание на тот или иной распев: рукописи Син. певч., №№ 1368 (л. 346 об.), 1380 (л. 246 об.) содержат ремарку «могилевское», Син. певч., № 1379 (л. 312 об.) — «болгарское», Син. певч., № 1378 (л. 66) — «напелу грецкого». Довольно легко устанавливается тип распева в списках Син. певч., №№ 1368, 1380, которые можно определить как болгарские, в силу их почти полного сходства с упомянутым списком Син. певч., № 1379, имеющим ремарку «болгарское».

Остальные списки, используемые при анализе, не имеют ссылок, определяющих тип распева. Часть из них оказалось возможным отнести к тому или иному распеву путем сравнения с аналогичными текстами в других певческих собраниях и с рукописями, где они атрибутированы. Распевы из певческих книг Син. певч., №№ 1365, 1376, несмотря на отсутствие указаний, мы относим к путевому распеву. Необходимо отметить, что записи светильна в названных выше рукописях аналогичны. Атрибутировать данные списки как путевые помогают особенности их записи и стилистики, например, в записи названных песнопений встречается знак «Э», что указывает на путевой или демественный распев. Определить, к какому из этих распевов относятся списки Син. певч., №№ 1365, 1376 помогает выявление в рукописи Син. певч., № 1361 списка с ремаркой «путь», распев которых совпадает с анализируемыми списками коллекции.

Еще две версии распева светильна рукописей Син. певч., №№ 1379, 1380 пока не удалось достоверно идентифицировать, их стилистика близка знаменному распеву, однако ряд характерных особенностей позволяет предположить южнорусскую версию последнего.

Перейдем к рассмотрению и сравнительному анализу списков пасхального светильна «Плотию уснув». Песнопение *путевого* распева представлено в двух списках: Син. певч., № 1365, л. 359 (посл. четв. XVII в.) — в записи крюковой нотацией и Син. певч., № 1376, л. 122–122 об. (3-я четв. XVII в.) — квадратной киевской нотацией в альтовом ключе.

Певческая ткань светильна складывается в результате комбинаторики трех мелодических строк. Условно с помощью букв обозначим их А, В, С, тогда схема светильна будет выглядеть следующим образом: А В С А С₁ А С₁. Таким образом, форма может быть определена как тирадная.

Первая мелодическая строка А самая протяженная, её суммарное звучание составляет шестнадцать половинных долей. Она охватывает диапазон большой сексты $c^1 - a^1$ и распадается на два сегмента: поступенно восходящий от c^1 к вершине a^1 и нисходящий «уступами» (опевания длинных нот) к концевой опоре d^1 . Здесь происходит смена опорного тона с c^1 на d^1 .

1. Светилен Пасхи путевого роспева
(ГИМ, Син. певч. собр., № 1365, л. 359)

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех строк нот. Каждая строка имеет свои текстовые подстрочки и структурные обозначения:

- Строка 1: Пад - ги - ю об - сибѣхъ на - ко мертъхъ ца - рю и гос - по - ди, (структурные обозначения: А, В)
- Строка 2: три - дне-векъ вос - кресавъ е - си, а - да ма вос - двинъ ѿ - тли (структурные обозначения: С, А)
- Строка 3: и об - пражд - никъ смертъ: (структурное обозначение: С1)
- Строка 4: на - сха не - тавъ нѣ - ш - ни ра - сша - се - нѣ - е. (структурные обозначения: А, С1)

Строка В самая краткая по звучанию: восемь половинных долей, также складывается из двух сегментов разнонаправленного движения в объеме чистой кварты: поступенного движения вверх, затем — вниз. По мелодическому рельефу представляет замкнутую волну с одним опорным тоном c^1 .

Мелодия третьей строки С состоит из трех сегментов: первый представляет собой поступенное движение вниз от начального опорного тона c^1 , второй — возврат к исходному звуку, образуя вогнутую волну, третий сегмент начинается ходом на малую терцию, и мелодия, дважды опевая звук a , плавно уходит к нижнему тону g . Общий мелодический контур строки С вырисовывается как нисходящая волна в объеме чистой кварты. Эта строка как и первая А имеет два опорных тона c^1 и g .

Звуковую организацию списков путевого роспева можно определить как нецентрированный лад.

Тип мелодики строк светильна разный. При начальном изложении строка А относится к невматическому типу роспева с элементами мелизматике, при повторном — к мелизматическому типу с элементами невматики, а в заключении — к мелизматическому типу роспева. Усиление мелизматического начала в строке А обусловлено тем, что в результате сокращения слогов текста мелодия насыщается внутрислоговой роспев-

ностью, отчего меняется первоначальное соотношение текста и напева. Подобное явление происходит и с третьей мелодической строкой С.

Если в первом изложении она имеет невматический тип роспева, то во втором и третьем — невматический с элементами мелизматики.

Вторая строка В стоит особняком. Она лаконична и встречается лишь однажды, в ней использован силлабический тип с элементом невматики. Силлабический тип в путевом роспеве встречается довольно редко.

Мелизматический тип ткани обуславливает главенство мелодического начала в путевом роспеве, а также значительную продолжительность звучания светильна. Длительность звучания слова и слога в путевом роспеве значительно превосходит длительность звучания аналогичных слов и слогов в других рассматриваемых роспевах светильна. Продолжительность звучания путевого списка светильна составляет восемьдесят семь половинных долей. Среди всех анализируемых списков — этот самый протяженный.

Ритмика путевого роспева складывается из сочетания половинных и четвертных долей, последних здесь почти вдвое больше, что в общем не характерно для этого роспева, где основной ритмической единицей является половинная доля. Употребление синкопированных длительностей в путевом роспеве светильна свойственно стилистике «пути» в целом.

Могилевский роспев светильна в певческой коллекции Ново-Иерусалимского монастыря представлен двумя памятниками в записи киевской квадратной нотацией: Син. певч., № 1368, л. 346 об. (1652 г.) — в сопрановом ключе и Син. певч., № 1380, л. 246 об. (нач. XVIII в.) — в альтовом ключе. Роспевы светильна обеих рукописей идентичны.

С помощью буквенного обозначения строк его форму можно изобразить следующим образом: А В С А С А С. Совокупность и последовательность мелодических строк в списках с ремаркой «могилевское», аналогична ранее рассмотренным спискам путевого роспева. Наблюдается сходство и ладовой, и мелодической организации песнопений (совпадение мелодических контуров в строках, диапазон звучания, внутреннее сегментирование строк). Различия заключаются только в преобладании невматического типа мелодики.

Ритмическая организация двух роспевов практически идентична, за исключением синкопы «четверть, половина, четверть», которая встречается только в «пути».

Обобщая сделанные наблюдения и опираясь на исторический факт зарождения путевого роспева в конце XV века, можно предположить, что могилевский роспев, ранние списки которого датируются серединой XVII века, возник на основе путного роспева и является его южнорусской редакцией, в которой отчетливо прослеживаются связи с древнерусской традицией пения.

2. Светилен Пасхи могилевского роспева
(ГИМ, Син. певч. собр., № 1380, л. 246 об.)

Пла - ті - ю оу - снуєч. а - ко мертвѣ царь и гос - подь
А В

три - дне - кно воскресъ. ѿ а - да - ма воз - динъ ѿ тли.
С А

ѿ оу - праз - ни - кно смерть.
С

на - - - сха не - траѣ - ні - ѡ ми - рѣ спа - се - ні - є.
А С

Болгарский роспев светильна обнаружен в коллекции в трех списках. Указание, определяющее тип роспева, содержится в рукописи Син. певч., № 1379, л. 312 об. (1689 г.). Списки других памятников — Син. певч., № 1368, л. 346 об. и № 1380, л. 246 об. — отнесены к данному роспеву в силу тождественности их записей списку Син. певч., № 1779.

Болгарский роспев светильна излагается в рукописях киевской квадратной нотацией и в тех же ключах, что и могилевский роспев: в списках Син. певч., №№ 1379, 1380 — в альтовом ключе, Син. певч., № 1368 — в сопрановом.

Структура светильна болгарского роспева складывается из трех мелодических строк, каждая из которых повторяется, образуя тирадную форму $А В А_1 С В С_1$. При повторении мелодические строки А и С варьируются, разрастаясь за счет внутрислоговых роспевов. Строка В при повторе проходит в неизменном виде.

При сопоставлении болгарских списков с путевыми обнаруживается сходство в структурном членении певческого текста: каждая синтагма словесного ряда отмечена новой певческой строкой, которые затем комбинируются. Отличие касается второй строфы текста «тридневно воскресл еси, Адама воздвиг от тли», состоящей из двух синтагм, но объединенных в болгарском роспеве одной мелодической строкой $А_1$, в отличие от путевого.

3. Светилен Пасхи «болгар [ского]» роспева
(ГИМ, Син. певч. собр., № 1379, л. 312 об.)

Музыкальный фрагмент с четырьмя строками нот и текстом:

Пло - ти ю - одъ съзвѣтъ на кв мергѣтъ ца - рю и гос - по - ди
А В

три - дне - кно вое - врегѣтъ е - си а - да - ма козѣ - вѣтъ ѿ - ти
А1

и одъ празѣ - нѣтъ смѣтъ
С

на - сѣа не - тѣтъ - нѣ - а ли - рѣ еѣ - се - нѣ - е.
В С1

С точки зрения диапазона путевые и болгарские списки достаточно близки. Диапазон болгарского роспева — чистая октава, диапазон путевого — большая септима. Анализ структуры напева болгарского светильна выявляет, что мелодическая направленность волн и их сегментирование различается от путевого списка. Если в путевом роспеве она большей частью восходящая и организована поступенным движением, то в болгарском роспеве преобладает нисходящее скачкообразное движение.

В певческой строке А болгарского светильна движение начинается с поступенного нисходящего сегмента, затем следует восходящий, в котором встречаются два хода на малую терцию. В строке А один опорный тон e^1 . Вторая певческая строка В имеет контур замкнутой волны с одним опорным тоном e^1 и распадается на два сегмента. Первый — поступенно восходящий от e^1 к a^1 , второй сегмент начинается скачком вниз на чистую кварту и последующим ходом на малую терцию вверх. Третья строка С представляет собой нисходящую волну единого строения. Начинается строка С с того же звуковысотного уровня e^1 , что и две другие мелодические строки и имеет два опорных тона e^1 и a .

Таким образом, при общности диапазонов болгарского и путевого роспевов светильна прослеживается очевидная разница в звуковысотном отношении: строки болгарских списков начинаются выше на большую терцию, чем строки путевых.

При том, что оба распева относятся к нецентрированному ладу, в болгарском явно прослеживается преобладание тона e^1 , организовывающего весь напев; начальные и конечные опоры выделяются длинным звуком. Ритмика болгарского распева светильна менее разнообразна, в частности в ней отсутствуют синкопированные длительности, присущие путевой стилистике. Болгарский распев тяготеет к симметричности, квадратности, это свидетельствует о его более позднем происхождении.

Тип распева может быть определен как силлабо-невматический, с эпизодическим использованием мелизматики. Преобладают крупные длительности (половинные и целые), четверти используются редко, в силу этого мелодика менее подвижна и менее гибкая, нет опеваний, этот распев возможно предполагает гармонизацию.

Обратимся теперь к списку светильна рукописи Син. певч., № 1378, л. 66—66 об. (посл. четв. XVII в.), имеющего указание «напелу *гречского*».

Греческий распев излагается квадратной киевской нотацией в теноровом ключе, с захватом звука c^2 в кульминации, что сразу выделяет его в звуковысотном плане как наиболее ярко и высоко звучащий.

Структура греческого распева светильна также как путевого и болгарского распевов базируется на трех мелодических строках, однако их последовательность в песнопении другая: А В А В₁ А С С₁ — тирадная форма.

Первая мелодическая строка вращается в узком диапазоне большой терции, обрисовывая поступенным движением контур восходящей мелодической волны от f^1 к a^1 . Строка В разворачивается в объеме чистой квинты, представляет собой волну из двух сегментов: первый из которых слагается из восходящего движения от первого опорного тона f^1 к мелодической вершине a^1 , а второй сегмент — из поступенного движения вниз ко второму опорному тону d^1 . Если первые две мелодические строки А и В начинаются с одинакового звуковысотного уровня f^1 , то третья строка С — с мелодической вершины песнопения c^2 , много раз опевая опорный тон a^1 , в результате чего складывается общий контур вогнутой волны.

При сопоставлении диапазона мелодических строк греческого распева с путевым и болгарским обнаруживается отличие в первой и третьей строках в сторону сужения диапазона. Если строка А в путевом и болгарском распевах охватывает диапазон сексты, то в греческом она ограничена объемом терции, сужение диапазона наблюдается и в строке С, в путевом и болгарском списках указываемая строка распевается в объеме квинты (путевой), квинты (болгарский), то в греческом — в объеме терции.

Отличие греческого распева прослеживается и в мелодическом рисунке волн, которые здесь не сегментируются, а представляют однонаправленное движение. Если в путевом распеве преобладает поступенное движение, то в греческом, также как и в болгарском часто встречается скачкообразное движение.

4. Светилен Пасхи «напелу грецкого»
(ГИМ, Син. певч. собр., № 1378, л. 66–66 об.)

Пло - ти - ю оу - ижесть та - комереть, ца - рю и гос - по - ди

А В

три - дне вен кос - кресла е - си а - да - ма кос - дши ѿ - чаш

А В1

оу - прада - нивь смерть

А

нас - да не - чаъ - и - а ми - ра сна - се - не - е.

С С1

Еще один параметр по которому греческий распев отличается от списков путевого и болгарского светильна — это ладовая организация. Распев светильна с ремаркой «напелу грецкого» может быть отнесен к центрированному ладу, здесь ощущается ясная ладовая основа с опорой на IV ступень, тяготение к тонико-доминантовым вертикалям.

Ритмика греческого распева светильна довольно проста, она складывается из преобладания половинных длительностей с использованием целых долей в концах строк. Как исключение встречается один раз пунктирный ритм «половинная с точкой и четверть», четвертные длительности практически не используются. Также как и в болгарском распеве ритмика «напелу грецкого» тяготеет к квадратности, чем существенно отличается от ритмики путевого распева.

Тип распева светильна «напелу грецкого» отличается однородностью и может быть определен как силлабический с единичным использованием мелизматики в конце песнопения: только в предпоследнем слоге. В сравнении с путевым и болгарским греческий распев наиболее прост. Силлабический тип напева обуславливает краткость греческого списка, время его звучания почти в два раза меньше времени звучания списков путевого и болгарского распевов светильна Пасхи.

Остановимся ещё на двух памятниках Ново-Иерусалимской коллекции, где изложен светилен Пасхи, распев которого не атрибутиро-

ван. Это Син. певч., № 1379, л. 312 (1689 г.) и Син. певч., № 1380, л. 246–246 об. (нач. XVIII в.). Оба песнопения тождественны, их запись выполнена киевской квадратной нотацией в альтовом ключе.

Композиция роспева складывается из четырех мелодических строк: А В С А₁ В₁ D — тирадная форма. Последовательность строк А В С А сходна с путевыми и могилевскими списками. Заключительная певческая строка D, вобравшая в себя целую строфу богослужебного текста, стоит особняком. Только в одном из рассматриваемых нами списков в заключении появляется новый мелодический материал: в греческом роспеве — строка С. По количеству певческих строк — эти списки «неизвестного» роспева самые насыщенные.

Интересно отметить регистровое звучание исследуемого роспева светильна Пасхи, в данной коллекции он самый низкий. Общий диапазон охватывает интервал малой септимы, подобный диапазон имеют путевой и могилевский роспевы; диапазоны мелодических строк А В С сходны с болгарским, строка D — в объеме большой сексты.

В мелодике неизвестного нам роспева преобладает плавное поступенное движение, с множеством опеваний, единожды встречается скачок с заполнением, что разительно отличает его от других роспевов.

Ладовая организация близка «напелу грецкого» — это центрированный лад с осязательными опорами. Общность с греческим роспевом просматривается и в довольно подвижном темпе исполнения: общее количество половинной пульсации — 67 половинных долей, в греческом — 56 (в путевом — 87, в болгарском — 75). Подвижность и текучесть этому напеву сообщает удивительно органичное чередование половинных и четвертных длительностей, где основной ритмической единицей является четвертная доля. По типу роспева анализируемый список отличается от всех предыдущих, здесь доминирует мелизматика.

Думается, что перед нами еще один вариант южнорусского роспева светильна, атрибуция которого пока не может быть осуществлена, в силу малого количества списков.

Итак, мы рассмотрели все имеющиеся в коллекции образцы светильна Пасхи, в результате чего удалось выявить пять стилистически разных мелодических редакций этого песнопения. В списках путевого и могилевского роспевов прослеживается тесная связь с древнерусской традицией пения, что проявляется в развитой мелодике, разнообразном ритмическом рисунке, отсутствии ладовых тяготений, отсутствии периодичности, симметрии. Остальные списки коллекции можно считать монодийными лишь формально, в силу того, что они одноголосные, ибо в них нет свойственных монодии гибкости и текучести, разнообразия ритмических структур.

5. Светилен Пасхи, роспев не атрибутирован
(ГИМ, Син. певч. собр., № 1380, л. 246–246 об.)

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves нотной записи в G-мажоре. Под нотами приведены русские слова, разделенные на фразы, обозначенные буквами A, B, C, A1, B1, D.

Пло - чѣ ю оу снѣжкѣ м - ко мертвѣ царь и гос - подѣ
A B

три - мѣ - вѣть вос - кресѣ е - си а - да - ма воз - двнѣтъ ѿ тлѣ
C A1

и оу - прахѣ - ннѣ е - си смѣрть
B1

па - сха не - тлѣ - ннѣ - а ми - рѣ сна - се - ннѣ - е.
D

Эти списки более поздние по времени появления в Ново-Иерусалимском монастыре, их легко гармонизовать, так как ясны ладовые опоры.

Наличие в рукописях Ново-Иерусалимской коллекции разнообразных редакций роспевов одного богослужебного текста свидетельствует о высоком уровне развития певческой культуры, особенностью которой являлось культивирование южнорусских вариантов роспевов.

Литература

1. Богомолова М. В. Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. В. Богомолова. — М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1983. — 19 с.
2. Бурилина Е. Образно-смысловые связи слова и музыки в древнерусских песнопениях / Е. Бурилина // Музыкальная культура Средневековья : [сб. научных трудов]. — М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1991. — Вып. 2. — С. 119–122.
3. Вознесенский И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви: Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение) / И. Вознесенский. — Киев, 1888. — Вып. 1. — 119 с.
4. Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви / И. А. Гарднер. — Сергиев Посад: МДА, 1998. — Т. I–II. — 638 с.

5. Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Д. Разумовского» / Ученые записки Научного центра русской церковной музыки им. Протоиерея Дм. Разумовского / [сост. и отв. ред. И. Лозовая]. — М. : Композитор, 2000. — Вып. 1, кн. 1–2. — 672 с.
6. Ларина М. Г. Песнопения болгарского роспева из южнорусских Ирмологионов середины XVII–XVIII вв. (собрание НИОР РГБ). Дипломная работа / М. Г. Ларина. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — 142 с.
7. Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика. Материалы международных научных конференций 1991–94 гг. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. — 285 с.
8. Серегина Н. С. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного роспева / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Советский композитор, 1975. — Вып. 14. — С. 65–76.
9. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси / Г. А. Пожидаева. — М. : Знак, 2007. — 876 с.
10. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве / Н. В. Рамазанова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 453 с.
11. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. — Л. : Музыка, 1971. — 669 с.
12. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкальной формы древнерусской монодии / Ю. Н. Холопов // Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1993. — Сб. 4. — С. 58–69.
13. Храмцова Т. К. К истории музыкально-поэтического текста канона Пасхи / Т. К. Храмцова // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). — СПб. : Ut, 2002. — С. 222–260.

АНОТАЦІЯ

У статті здійснений порівняльний аналіз декількох варіантів монодійних наспівів Світільна Пасхи, які знаходяться в колекції крюкових та нотолінійних рукописів Ново-Єрусалимського монастиря.

Ключові слова: церковно-співачька традиція Ново-Єрусалимського монастиря, багатонаспівність, путьовий, могилевський, болгарський, грецький наспіви.

АННОТАЦИЯ

В статье осуществлен сравнительный анализ различных вариантов монодийных роспевов Светильна Пасхи, содержащихся в коллекции крюковых и нотолінійных певческих рукописей Ново-Иерусалимского монастыря.

Ключевые слова: церковно-певческая традиция Ново-Иерусалимского монастыря, многороспевность, путьовой, могилевский, болгарский, греческий роспевы.

ANNOTATION

In the article is realized comparative analysis of melodic versions of one Easter church singing, which are contained in the collection of the manuscripts of New-Jerusalem monastery.

Key words: church-singing tradition of New-Jerusalem monastery, Mogilev, Bulgarian, Greek chants.

**САКРАЛЬНАЯ МУЗЫКА АРВО ПЯРТА
ДЛЯ ХОРА А'САРЕЛЛА: СТИЛЕВЫЕ ОБЕРТОНЫ ТВОРЧЕСТВА**

«Арво Пярт пишет красиво, но не красотой пышного барокко, а скупой красотой старинных русских икон или средневекового готического искусства. В его лице мы — едва ли не впервые в послебаховскую эпоху — встречаем композитора, чье творчество религиозно мотивировано и чей музыкальный язык укоренен в церковной традиции».

Протоиерей Всеволод Чаплин

Начиная с последней трети ушедшего века в музыкальном искусстве отчетливо обозначился поворот к сфере творчества, связанной с текстовыми источниками религиозного происхождения. Их влияние на музыкальную лексику отзывается вполне прогнозируемыми ретроспекциями: стилевые векторы резко устремляются вспять, к прочным, исторически укорененным языковым и жанровым моделям, а голос автора органично погружается внутрь избранного сакрального слоя, дистанцированного столетиями. На смену глобальной эстетизации авангарда приходит заново обретенная ясность и гармония духовности — в музыке простой по языку, но открытой неизмеримым сакральным глубинам.

Как ни парадоксально, подобные стилевые явления оказываются в эпицентре самых современных художественных исканий. Они вливаются в общую эстетическую платформу *in retro*, при этом не отождествляясь с ней целиком. Путь создания новых сакральных опусов, направленный на восстановление преемственности с каноническими жанрами, отслаивается от аналогичных апелляций к сферам светской музыки средневекового, ренессансного, барочного, классического или романтического искусства. Но при этом он пролегает в русле общей для XX столетия тенденции тотального синтеза, присущей эстетике поставангарда рубежа последних веков. «Постлюдийное состояние культуры» (М. Катунян) располагает к *договариванию традиций* и стилей прошлого, к их диалогу, усиливает в музыке эмоциональные тоны медитативности и рефлексии.

Сложившаяся культурно-историческая ситуация позволяет без особого преувеличения говорить о *религиозном ренессансе* в искусстве, «которого меньше всего ожидали, но который отвечал чаяниям и композиторов, и публики» [1, с. 12]. Сфера сакральной музыки, составляющая значительную долю жанрового фонда современной эпохи, послужила мощным фактором обновления художественных интересов композиторов последних лет. Их искания в пределах «территории сакрального» затрагивают самые разные уровни организации целого: от языкового арсенала и христианской символики до воссоздания структурно-жанровых архетипов.

Музыку на сакральные темы, библейские сюжеты или литургические тексты в наши дни пишут многие: С. Беринский, В. Гаврилин, С. Губайдулина, Э. Денисов, Л. Дычко, В. Каминский, В. Мартынов, С. Сидельников, Е. Станкович, А. Шнитке и другие. Их сочинения либо прямо принадлежат культовому, каноническому обиходу (по меньшей мере, направлены на это), либо адаптируют духовные тексты к условиям светского преподнесения.

Среди авторов, опирающихся на сакрально-каноническую платформу, наибольшей известностью в мире пользуется Арво Пярт. Его творчество пронизано истинной верой, имеет глубоко религиозную основу, неразрывно связанную с богослужебным канонам. В данной области это один из самых значительных и наиболее исполняемых композиторов современности, признанный автор духовных произведений. Его музыка звучит во многих католических соборах, православных храмах и концертных залах мира. Она вбирает в себя элементы католических, православных, англиканских и лютеранских канонов¹. Некоторые сочинения имеют строгий канонический облик и могут звучать в храме как составная часть службы: «Берлинская месса», «Страсти по Иоанну», «*Stabat mater*», «*Magnificat*», «*Nuns dimittis*», «Канон покаянен». Идеи духовности, нравственности питают практически все жанры, являясь своего рода семиотическим ядром творчества, однако в хоровых произведениях последних десятилетий они кульминируют в унисон с религиозным сознанием автора. Поэтому он все чаще обращается к музыке для хора *a'capella*, родственной традициям храмового пения.

Невзирая на всемирную известность композитора, его сочинения в России и Украине остаются практически малоизученными, равно как

¹ В 2005 году композитору был вручен орден преподобного Сергия Радонежского (II степени) за весомый вклад в дело православного свидетельства на Западе.

и нечасто исполняемыми². Дефицит аналитического внимания к хоровой музыке Арво Пярта в музыкознании совершенно очевиден. Разумеется, наука серьезно укрепила позиции музыкальной литургики как области исследований, долгое время остававшейся вне сферы активности, и сейчас она эффективно взаимодействует с теорией жанров и стилей. Это усиливает актуальность избранной темы, направленной на изучение стилевых аспектов музыки Пярта в их проекции на сакральные сочинения для хора *a'capella*: «Канон покаянен» (1997), «*Magnificat*» (1989), «*Nuns dimittis*» (2001).

Творчество Арво Пярта в стилевом отношении неоднородно, что дает повод для многолетних и небезосновательных дискуссий в связи с терминологической идентификацией композиторского стиля. Возникшая ситуация не уникальна. Она касается любого современного художника, проходящего через несколько этапов творческого роста. Динамика этого процесса зачастую эстетически мотивирована. Эстетическим ядром, к которому направлены все художественные интересы Пярта, является совокупность трех важнейших составляющих: философской, нравственной и религиозной. Поэтому творчество композитора нередко сравнивают с «музыкальной хроникой нашего времени, написанной рукой зоркого летописца, ищущего разрешения вечных человеческих проблем» [11, с. 220].

В ходе эволюции стиль композитора значительно преобразался, откликаясь на самые разнообразные языковые инновации и даже в какой-то мере «задавая им тон». Оставим в стороне исчерпывающую характеристику всего стилевого богатства музыки Пярта (как актуальную для исследований монографического ранга) и сосредоточимся на важнейших аспектах стиля, значимых в хоровой музыке. Для установления контекстуальных связей с другими сочинениями композитора, выявления факторов оппонирования или, наоборот, преемственности с более ранними стилевыми исканиями, необходимо сопоставление *индивидуально-стилевой программы* с отражаемой ею совокупностью *общестилевых платформ*.

Начнем с главного — *индивидуально-стилевой программы*. Своего рода «эмблемой» музыки Пярта, хранящей на протяжении многих лет приметы узнаваемости авторского почерка, является довольно устойчивая звуковая генерация. Композитор предложил для ее обозначения латинское название-метафору *tintinnabuli* (дословно — «колокольчики»), используя

² «Арво Пярт известен сегодня во многих странах мира, его произведения с большим вниманием воспринимаются в разных христианских конфессиях и издаются большими тиражами. Россия в этом плане осталась *tabula rasa*», — заявил на пресс конференции, посвящённой 70-ти летнему юбилею композитора, протоиерей Всеволод Чаплин.

заглавие одного из собственных сочинений: «Я работаю с простым материалом с трезвучием, с одной тональностью, — признавался композитор, — три звука трезвучия подобны колокольчикам, поэтому я и называю этот стиль “тинтиннабули”» [12, с. 2]. Формирование индивидуально-стилевой программы подготавливалось на протяжении почти десятилетия, названного исследователями периодом «творческого молчания» (1968–1976). Всё это время Пярт тщательно изучал старинную музыку: раннее многоголосие, григорианское пение, полифонию строгого письма, музыку старинных полифонистов (Жоскена, Обрехта, Окегема и других). Особенно увлекал и захватывал композитора григорианский хорал: «Соприкосновение с ним было подобно вспышке молнии <...> Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трех нот» [9, с. 18]. Радикальный стилистический перелом произошел в середине 1970-х. Его предвестниками стали небольшие пьесы, резко отличавшиеся от всего, написанного ранее, и созданные композитором в уже совершенно новой манере: фортепианная миниатюра «К Алине», два псалма «На реках Вавилона» и «*De profundis*», «*Fratres*», «*Samma*» (латинский символ веры). По воспоминаниям известного латвийского дирижера Саульса Сандецкиса, на первых концертах, открывших слушателю новый стиль *tintinnabuli*, «музыка Пярта произвела впечатление взрыва, но не агрессивного, а как бы взорвалась бомба нежности, бомба необыкновенной теплоты, красоты, медитативности — и никакого внешнего артистизма, никакого пафоса» [12, с. 7]. Под названием *tintinnabuli* Пярт подразумевал часто встречающиеся ходы по звукам трезвучия, словно имитирующие перезвон, и впоследствии афористически охарактеризовал свой стилиевой поворот как «бегство в добровольную бедность». Первые же произведения, созданные в этом стиле («*Arbos*», «*Tabula rasa*»), принесли мастеру мировую известность.

Для Арво Пярта добровольное самоограничение аскетично звучащим пространством имеет глубокие духовные основания — стремление понизить драматический тонус экспрессии, отдалиться от субъективно окрашенных, чувственно выражаемых, сиюминутно преходящих «суетных» эмоций. На уровне языковом — это сознательный отказ от радикальных поисков, обращение к простейшим звуковым элементам (трезвучиям, движениям по тонам диатонического звукоряда, модальным элементам) как элементарным средствам воплощения утраченной эстетики благозвучия. Гармоническая основа его стиля — чистая диатоника, модальные лады; мелодическое движение — по гамме или трезвучию; ритмика, по своим пропорциям напоминающая средневековую модальную; полифонические приёмы — в духе строгого стиля (имитация и канон, инверсия и увеличения). В области тембра Пярт предпочитает забытые звучания

старинных инструментов, изготовленных мастерами вручную, и «даже тембр препарированного почти по-кейджевски фортепиано звучит в его концерте “*Tabula rasa*” словно покрытый исторической пылью» [2, с. 2].

Значением наделяется не только каждый звук, но и пауза. «Я открыл, что достаточно *одной хорошо сыгранной ноты*. <...> Чем проще прием, тем сильнее его действие», — подчёркивал Арво Пярт [5, с. 8]. Отсюда — красноречивые паузы, которых с годами становится всё больше и длятся они всё дольше. «Пауза, — утверждает композитор в одном из интервью, — это не какой-нибудь формальный приём или эффект. За паузой стоит вечность. Это тот хлеб насущный, который нам нужен, чтобы остановиться, чтобы размышлять, чтобы оценить наше слово сказанное. Или слово, которое будет сказано. Которое может не надо говорить. Это тоже пауза. Пауза — это концентрация всех сил, в идеальном смысле это ядро мудрости» [6, с. 6].

Нынешний стиль композитора точно определяет С. Савенко: «Это действительно до крайности аскетическое письмо, где звучат лишь семь нот диатонической гаммы (никаких хроматизмов), причем только двумя способами: либо шаг за шагом (поступенно вверх или вниз), либо по звукам трезвучия в разных комбинациях. Больше ничего. Пярт словно очищает музыку от наслоений исторической эволюции, возвращаясь к ее истокам» [9, с. 18].

Итак, свой индивидуальный стиль Пярт обрёл, отказавшись от языковых новаций. Это — не открыто манифестируемая форма языкового протеста, а естественное следствие глубокого постижения религиозного опыта. Однако даже если не брать во внимание гораздо более ранние поиски, предпринимаемые композитором в молодые годы, на заре творчества, данная стилевая форма музыкального высказывания может признаваться родственной целому вееру художественных течений. Уточним: родственной либо эстетически, либо технологически, но не совпадающей ни с одним из них полностью. Какие же это течения и в чем заключаются их *общестилевые платформы*? Здесь имеет смысл очертить ряд существующих в музыковедении позиций относительно стиля Пярта.

Позиция первая — трактовка творчества композитора в русле **музыкального авангарда**. Ее основания справедливы и технологически доказательны. Пярт, начавший в 1960-е годы как композитор-авангардист, вопреки официозу писал в серийной технике, свободной додекафонии, алеаторике, сонористике, и тем самым примкнул к плеяде музыкантов, чье творчество признано теперь мировым достоянием (А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина). Еще в студенческие годы он создал первое в Эстонии додекафонное сочинение — «Некролог» для большого симфонического оркестра. Затем последовало освоение других техник вплоть до тотального сериализма. Гораздо позже, оставив весь этот технический арсенал в прошлом, Пярт сохранил отдельные приемы рабо-

ты со звуком, главным образом полифонические (модальный сериализм), почерпнутые в рамках методов авангардного мышления.

Позиция вторая — трактовка стиля композитора в русле **музыкального постмодерна**. Последний оппонирует авангардной установке на новизну — идеей глобального синтеза, диффузией стилей, смешением художественных языков, слитых в некий метафорический образ уходящего тысячелетия. Музыковеды находят место пяртовскому творчеству среди явлений разной природы. Аскетизм *tintinnabuli* в первую очередь вызывает ассоциации с *минимализмом*. Их роднит лимитирование и редуцирование материала до простейших ячеек-первоэлементов (отдельный звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка, поворот к статической тональности, диатоническим малоступенным звукорядам, фигурам-паттернам). Первобытная энергия примитивного повтора, безотказно действующего на слушателя, лежит в основе репетитивной техники. Она создает движение по кругу, вращение, пребывание, дление, что в психо-эмоциональном ключе вводит в состояние рефлексии, сосредоточенности, созерцания, медитации, транса. Эффект, производимый такой музыкой, неслучаен: минимализм возник в самом радикальном авангардном крыле американской культуры на фундаменте восточной философии, мировоззрения неевропейской традиции.

Однако отметим, что художественная цель у Пярта иная, нежели у минималистов, «он не стремится физиологически воздействовать на слушателя, ввергнуть его в состояние своего рода транса. Бодрствование духа остается для него непреложной ценностью. Кроме того, Пярту чужда временная неопределенность минималистического опуса, чающего превратиться в звуковой поток. У Пярта напротив строга кристалличность формы, в большинстве случаев подчиненная слову» [10, с. 19].

По сути минимализм — главным образом *метод*, а не *стиль*, поэтому сам термин в приложении к конкретному сочинению может быть оспорен его автором. Арво Пярт категорически протестовал против отождествления своей музыки с искусством *minimal art*. Однако, к примеру, Е. Гецелова настаивает на обратном: «Несмотря на то, что сам автор постоянно отрешивается от музыкального минимализма и отрицает свою причастность к нему («Разве я минималист? Право, эта техника меня не увлекает»), думается, не стоит пренебрегать этим термином по отношению к творчеству Пярта. Религиозная наполненность его сочинений, превалирование медленных темпов, почти исключительное господство минорного лада, а также другие черты, выделяющие автора на фоне представителей этой школы, вовсе не отрицают всех связей и параллелей с минимализмом, но лишь подчеркивают самобытность стиля *tintinnabuli* <...> Заметим, кстати, что и в музыке прошлого нет конкретного аналога пяртовскому стилю — что-то он взял из метризованного органа, что-то из бурдонирования, но ничто не дублировал напрямую» [3, с. 147].

Применительно к музыке Пярта минимализм можно рассматривать, вслед за В. Медушевским, как «антропологический принцип формообразования, как технику оформления духовной жизни в звуках. Усмиряя прыгающее внимание, он останавливает привычный для нас лихорадочный бег сознания. <...> Минимализм двулик. Его корни — в молитве и заклинании. В молитве кающийся человек жаждет очищения, преображения, богоуподобления, дабы сподобиться теснейшей жизни с Богом. В заклинании — хочет не меняться, а менять всё вокруг» [7, с. 109]. Если по отношению к Пярту и следует говорить о минимализме, то только лишь в первом из его антропологических «лик».

Среди терминологических идентификаций пяртовской стилистики близко по смыслу лежит еще одно понятие, часто смешиваемое с минимализмом и особенно активно применяемое к музыке композитора — «*новая простота*». В отличие от минимализма, это понятие подразумевает *эстетику*, а не *метод*, хотя порой творчество ряда композиторов устраняет это различие. «Новая простота» как понятие эстетическое, по мнению М. Катунян, вошло в терминологический обиход «с середины 1970-х годов в связи с музыкой нового этапа, после второго авангарда, не получившей ещё названия <...> и развивавшейся в среде андеграунда как искусство неофициальное» [4, с. 486]. Эстетика «новой простоты» одновременно оказалась близкой совершенно разным композиторам. Ее излучения исходят со страниц тихой лирики В. Сильвестрова, от романтоготических строгих длений музыки А. Пярта, проникают в электронные композиции Э. Артемьева или минималистические опусы В. Мартынова.

Для Пярта — это не поворот вспять, не просто музыка «*in retro*», а воплощение новейшими техниками «*minimal art*», их строгим рационализмом — глубины душевных движений, состояний возвышенного покоя, просветленного созерцания, статики. Эстетика «новой простоты» породила бесчисленные стилевые аллюзии, где равно актуальными сразу оказались все историко-культурные срезы, музыкальные языки и диалекты минувшего, теперь зазвучавшие с оттенком ностальгии.

Особое место среди поставангардных музыкальных технологий, напрямую связываемых с творчеством Арво Пярта, принадлежит *полистилистике*. Пярта считают одним из первых композиторов, освоивших этот метод в «Коллаже на тему *BACH*» для струнных, гобоя, клавирина и фортепиано (1964), Концерте для виолончели с оркестром *Pro et contra* (1966), Второй симфонии (1966), Credo для фортепиано, хора и оркестра (1972). Кстати напомним, что Виолончельный концерт Пярта стал для А. Шнитке (автора термина полистилистика) манифестом нового художественного принципа, на его примере были выведены особенности метода работы с материалом.

Пярт в полной мере овладел всем арсеналом полистилистических методов и приемов (цитата, квазицитата, стилизация, аллюзия). Его первые пробы демонстрируют *коллажную*, а начиная с Третьей симфонии — *симбиотическую* разновидности полистилистики. «Внимание к цитатному «отпечатку» памяти культуры» [4, с. 432] в музыке Пярта скользит по всем без исключения историческим эпохам. Но в последние годы и вероятно в связи с творческим акцентом на сакральной музыке, в его произведениях преобладают жанровые и стилевые аллюзии. В симбиотических условиях такая полистилистика «перестает быть “поли” и тяготеет к новой моностилистике, так как контраст и даже дифференциация стилей становятся порой малоразличимыми» [9, с. 18].

Рассмотрим важнейшие стилевые аспекты музыки Пярта на примере трех сочинений для хора *a'capella*, созданных на канонические тексты и принадлежащих сфере «*новой сакральности*». Уже сам факт причастности композитора к религиозным канонам католицизма и православия (в собственной духовной жизни и в творчестве) поясняет многое. Главным образом — взаимодействие в музыке знаковых интонационных комплексов, генетически заложенных в разных культурно-исторических слоях. В их соседстве, а точнее — симбиотическом сплаве в одном сочинении есть момент *обращенности к генезису*, «исторической памяти» жанров, иногда даже нескольких сразу — прежде, в историческом прошлом лишенных прямых контактов. В сакральной музыке Пярта генерируются подобные «стилевые обертоны» разной генетической природы, и что характерно — они органично сосуществуют, контактируют как между собой, так и с авторским стилем *tintinnabuli*. Это характерно и для *литургической*, и для *паралитургической*, духовно-концертной сакральной музыки композитора.

Остановимся на некоторых ключевых аспектах. Все три произведения для хора *a'capella* («Канон покаянен», «*Magnificat*», «*Nuns dimittis*») можно отнести к *паралитургической традиции*. Здесь уместна более тонкая дифференциация: если «Канон покаянен» и «*Magnificat*» принадлежат к *храмовой* паралитургической традиции, спаянной с христианским ритуалом богослужения, его православным или католическим уставом, следовательно — и с системой узаконенных им музыкальных жанров, то «*Nuns dimittis*» представляет *духовно-концертный пласт* паралитургической традиции. Поэтому хотя ни одно из этих сочинений не написано исключительно для храмового звучания, первые два исполняются во время богослужения или в концертной обстановке, в то время как третье предназначено только лишь для сценического воплощения. В совокупности же они входят в разряд опусов, занимающих устойчивую позицию среди духовно-концертных произведений на литургический текст, композиционно-структурные и языковые параметры которых не всегда строго соответствуют рамкам кульгово-хра-

мовой принадлежности, но сохраняют семантику духовного жанра, его внешнюю структуру, без прикладной храмовой атрибутики³.

Литургическими словесными первоисточниками для трех сочинений стали следующие тексты. В основе монументально-соборного циклического «Канона» лежит полный текст «Канона покаянного ко Господу нашему Иисусу Христу», приписываемый гимнотворцу Андрею Критскому, однако сличение оригиналов указывает на его принадлежность к частной форме молитвослова, читаемого не во время богослужения в церкви, а в домашнем приготовлении к таинству Святого Причастия. В соответствии с текстом, а также согласно православной церковной традиции, «Канон покаянен» Пярта разрастается до крупного по масштабу циклического произведения статического характера, со сложной и строгой словесно-музыкальной формой, состоящей из ряда песнопений — ирмосов и тропарей (тем самым композитор максимально приближает свое произведение к структурно-жанровой модели сакрального архетипа). Каноническим первоисточником «Магнификата» послужили стихи 46–55 главы Первого Евангелия от Луки, принадлежащие к католическому официю и распетые целиком. Обращаясь к одному из самых ранних католических жанров, Пярт использует традиции песнопений разных типов, где доминируют псалмы и кантики. В текстовой основе — Кантик Святой Девы Марии, распетый в духе литургического речитатива, с соблюдением композиционных норм строчно-попевочной формы. Она лишена динамической устремленности развития и воплощает неподвижность музыкального времени. Словесный исток «*Nuns dimittis*» — стихи 29–32 главы Второго Евангелия от Луки, гимн праведного старца Симеона, одно из наиболее ранних песнопений Иерусалима (католический аналог православному «Ныне отпускаеши»). В данном случае музыкально-композиционный регламент трехчастности не совпадает со строчными параметрами, наследуемыми жанровым инвариантом из гимнографического текста, а сближаются с формообразованием в музыке светской традиции.

В сочинениях, обращенных к музыкально-историческому генезису различных религиозных конфессий, формируются общие *ситуативные модусы христианской церковной музыки* (или «акты фидеистической коммуникации», пользуясь терминологией О. Клокун), а проще говоря — формы богообщения: модус покаяния — Канон покаянен, модус величания — *Magnificat*, модус мольбы и славления — *Nuns dimittis*.

Система художественных средств, воплощающих «память» об архетипе сакральных жанров, выстраивается в музыке Пярта в сложном симбиозе стилевых «обертон»». Наиболее общий ее вид можно представить как

³ Приведенная характеристика соответствует третьей позиции в классификации Л. Рязанцевой [8].

взаимодействие *канонического* и *интрастилевого*. Первая составляющая этого взаимодействия самым естественным образом исходит из жанрового генезиса, вторая выводит к индивидуально-стилевым граням творчества. Учитывая известную многослойность музыкального стиля Арво Пярта, это взаимодействие расширяется далеко за пределы собственно сакральной музыки и захватывает целый пласт художественного мышления эпохи.

В каждом из сакральных сочинений Пярта очевидна пронизанность авторского стиля *tintinnabuli* элементами языкового наследования, впрочем, без прямого цитирования: в «Каноне покаянном» — это церковная система осмогласия (попевочная традиция православного культового пения), черты раннего средневекового католического западно-европейского многоголосия (антифоны, фобурдоны, органумы, мелодико-ритмические формулы григорианского хорала), барочные риторические фигуры и хоровые традиции партесного пения; в Магнификате — это литургический речитатив, техника «нота против ноты» из средневекового дисканта и кондукта, приемы псалмодии, несимметричная времяизмерительность, модально-линейная гармония; в «*Nuns dimittis*» — это средневековая техника *santus firmus*, барочные риторические фигуры (*catabasis*), техника гокета, имитационная полифония, квинт-октавные остинато. Данная звуковая генерация настолько прочно врастает в индивидуальную авторскую стилистику, что не вызывает даже намека на чужеродность ее элементов. Создается очень своеобразный тип мышления, который обращен к генезису духовных жанров, но при этом он не противоречит авторской лексике: «Это и не стилизация, и не полистилистика в обычном смысле. В широком плане это одно из проявлений “мышления стилями”» [4, с. 445]. Улавливать здесь связи с минимализмом можно лишь в той его части, которая отдалается от философии восточного транса и проникает к антропологическим корням — молитве, размышлению, созерцанию.

Композитор не идет по пути реставрации старинных музыкальных икон, снимая один за другим инородные стилевые напыления. Он работает символами, знаками ушедших эпох, хранящимися и поныне церковными жанровыми моделями, чтобы достичь главного, истинного, надвременного — внутренней тишины, чистоты, красоты и познания истины. Таковы творческие и духовные ориентиры Арво Пярта. Они побуждают выходить за грани просто музыки и даже за грани сиюминутно окружающего мира, заставляют задуматься о смысле бытия, зовут к гармонии всего сущего.

Литература

1. Алфеев И. Музыка, обращенная к Богу / И. Алфеев // Русская неделя. — 2002. — № 7. — С. 12–14.

2. Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по страницам трудов профессора В. В. Медушевского) / [сост. О. А. Галкин].— М. : Православное Братство во имя Архистратига Михаила, 1999.—320 с.
3. Гецелова Е. Tintinnabuli Арво Пярта: диалог с прошлым или абстрагирование от времени? (на примере органных произведений) / Е. Гецелова // Искусство XX века: диалог эпох и поколений : [сб. статей].— Нижний Новгород : НГК им. М. И. Глинки, 1999. — Т. 2.— С. 145–155.
4. Теория современной композиции: Учебное пособие.— М. : Музыка, 2005.— 624 с.
5. Кошмина И. Русская духовная музыка. История. Стили. Жанры : Учебное пособие. — М.: Владос, 2001.— Кн. 1.— 220 с.
6. Кошмина И. Духовная музыка: мир красоты и гармонии / И. Кошмина // Искусство в школе.— М., 1991.— С. 62–70.
7. Медушевский В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции / В. Медушевский // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст : [сб. статей].— М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2004.— Вып. 47.— С. 107–113.
8. Рязанцева Л. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70 –80-х годов XX века: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Рязанцева.— М., 1994.— 17 с.
9. Савенко С. Возвышенное и смиренное Арво Пярта: штрихи к портрету / С. Савенко // Музыкальная жизнь. — 2005. — № 10. — С. 17–20.
10. Савенко С. Кредо Арво Пярта. К 60-летию композитора / С. Савенко // Музыкальная жизнь.— 1995.— № 9.— С. 18–19.
11. Соомере У. Симфонизм Арво Пярта / У. Соомере // Композиторы союзных республик : [Сб. статей].— М. : Сов. композитор, 1977.— Вып. 2.— С. 161–221.
12. Шлапис И. Арефа (Интервью с Арво Пяртом) / И. Шлапис // Рига лайс. — 2005. — № 9. — С. 2–7.

АНОТАЦІЯ

Стильові аспекти творчості Арво Пярта розглядаються в проєкції на сакральні твори для хору а'capella. Вивчається взаємодія індивідуальної стилістики з канонічними традиціями та явищами сучасної музики.

Ключові слова: сакральна музика, жанровий архетип, стильові аспекти.

АННОТАЦИЯ

Стилевые аспекты творчества Арво Пярта рассматриваются в проекции на сакральные сочинения для хора а'capella. Изучается взаимодействие индивидуальной стилистики с каноническими традициями и явлениями современной музыки.

Ключевые слова: сакральная музыка, жанровый архетип, стилевые аспекты.

ANNOTATION

The stylish aspects of Arvo Pярта's creativity are examined in a projection on the sacral works for a'capella choir. Co-operating of individual style is studied with canonical traditions and phenomena of modern music.

Key words: sacral music, genre archetype, stylish aspects.

**ИДЕЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО В ОРАТОРИИ
Й. ГАЙДНА «СОТВОРЕНИЕ МИРА»**

*«невидимое Его, вечная сила Его и Божество,
от создания мира через рассмотрение творений видимы»*

Библия, К Рим. 1 : 20

В истории западно-европейского музыкального искусства можно обнаружить множество примеров «богословия в звуке». Феномен многовариантности «музыкального прочтения» Святого Писания инициировал появление множества музыковедческих работ, поднимающих религиозно-философские, историко-теоретические, культурологические, проблемы, освещающих вопросы интерпретации и исполнительства. В подобных исследованиях вырабатывается свой собственный, постоянно обновляющийся научно-терминологический аппарат, предлагаются новые методы анализа музыкального текста.

Для сферы духовной музыки, с точки зрения анализа ее образно-семантической наполненности, важнейшей характеристикой содержания сочинений становится многозначный и универсальный термин **«трансцендентное»** в его теологическом значении. В теологии термин может характеризовать далекий и вместе с тем парадоксально близкий Божественный Идеал, мистическую непознаваемую сущность человека — его дух и душу, процессы духовного пути человека (очищение, озарение, откровение, самосовершенствование, экстаз, «разговор» и слияние с Богом), многомерность бытия (созданный Господом мир во всей полноте и неразрывной связи зримого и невидимого, однонаправленный или взаимонаправленный процесс сближения миров¹). Все эти явления, характеризующиеся единым термином, и составляют сущность самой идеи трансцендентного.

Цель настоящей статьи — выявить основные способы звукового воплощения идеи трансцендентного в оратории Йозефа Гайдна

¹ В связи с этим, термин «трансцендентное» может сопутствовать описанию синергийных участков драматургии духовных сочинений, являться ключевым в исследовательской характеристике произведений медитативно-экстатического типа.

«Сотворение мира». В подобном ракурсе знаменитая оратория еще не была рассмотрена, несмотря на то, что этому прекрасному творению посвящено немало страниц разнообразных работ (в частности, А. Диса, Г. Гринингера, А. Серова, Ю. Кремлева, Д. Шейли, Л. Аристарховой).

В аспекте избранной проблематики, важным, на наш взгляд, представляется изучение духовных воззрений композитора, его индивидуального, порой весьма оригинального видения мира. Несмотря на то, что религиозно-философские взгляды Й. Гайдна — все еще малоисследованная сфера исторического музыкознания, существуют отдельные сведения, касающиеся мировоззренческих духовных позиций композитора. Так, совершенно очевидной представляется искренняя набожность Й. Гайдна, воспитанная в нем с самого детства. Его современник А. Дис, со слов композитора, отмечает, что с детства тот был воспитан в богобоязненности, и только страстная любовь к музыке помешала ему стать священником, как мечтали родители [3, с. 15]. На следование католическим канонам христианского верования указывает Ю. Кудряшов, подчеркивая, что для композитора, даже в некоторых его инструментальных сочинениях, свойственно обращение к традиционным католическим идеям [5, с. 172]. Факты, свидетельствующие об определенном интересе Й. Гайдна к масонскому учению, содержатся в работах Ю. Кремлева, Ю. Кудряшова и др.². Соотнесение творческого процесса с Богоданностью раскрывают слова самого Й. Гайдна: «Никогда ранее я не был так благочестив, как во время работы над “Сотворением мира”, ежедневно падал я на колени и просил Бога, чтобы Он дал мне силы для счастливого выполнения этого труда» [4, с. 246] или эпизод, связанный с премьерой оратории³.

Духовная музыка в творческом наследии Й. Гайдна представлена достаточно внушительным количеством сочинений (14 месс, кантаты, ряд ораторий, среди которых «Семь слов спасителя на кресте», *Te Deum*, *Stabat mater*, *Salve regina*, *Ave regina*, Офферториум, мотет),

² Ю. Кремлев пишет, что в 1785 году Й. Гайдн, следуя примеру В. Моцарта и других своих выдающихся современников, вступил в масонский орден (в ложу «*Zur wahren Eintracht*» / «К истинному единодушию»/) [4, с. 165].

³ Когда восхищенные эффектом оркестрового «свечения» (на слова «Да будет свет!» в интродукции) зрители не смогли удержаться от аплодисментов, композитор указал рукой вверх, словно подчеркивая, что овации должны быть адресованы Господу.

однако оратория «Сотворение мира»⁴ выделяется среди них особенно ярко.

Прежде, чем обратиться к музыкальному тексту оратории, отметим интересное наблюдение Л. Аристарховой о том, что «Сотворение мира» есть первая часть задуманного Й. Гайдном макроцикла: «Сотворение мира» — «Времена года» — оратория о Страшном суде (замысел последней не осуществлен). Исследователь также отмечает: «Если “Сотворение” рисует картину *рождающегося* мира, уподобляясь по своей направленности *вектору*, то “Времена года” — это мир уже *сотворенный*, совершающий вечное движение *по кругу* (*разрядки Л. Аристарховой*)» [1, с. 15].

Три части оратории последовательно отражают сюжетику первых глав «Бытия»: первая часть — первые четыре дня творения, вторая — пятый и шестой, третья — счастливую жизнь безгрешных Адама и Евы.

В «Сотворении мира» Й. Гайдн восхищается совершенством и величием Божественного всеустройства, в высочайшей степени деликатно и трепетно освещая картины рождения безгрешного еще мира с помощью особого рода звукописи. Мы склонны называть музыкальный язык оратории именно звукописью, поскольку изобразительность в данном сочинении не развлекательна, а концепционна: все прекрасное сотворенное, зримое, наглядное соотносится с образом Бога-Творца, главной теологической трансценденцией — красота Сотворенного есть отражение красоты Мастера. Композитор словно стирает грань между зримым и незримым, свидетельствуя тем самым о совершенстве единого Божьего мира, в котором нет места грехам, боли, страданиям, скорбям и печалям. Его оратория — удивительный пример бесконфликтной картины мира, музыкального воплощения Рая, обитатели которого — и ангелы, и птицы, и звери, и насекомые, и сам человек, — отблески Божественной силы, результат Его деяний, а значит суть Он сам.

⁴ Краткая историческая справка: композитор создал свой шедевр в апреле 1798 года, в возрасте 66 лет; премьера состоялась в том же году в Вене. Можно предположить, что стимулами к сочинению оратории, помимо глубокой веры Й. Гайдна и желания создать нечто такое, что принесло бы людям радость и душевное отдохновение, было знакомство композитора с духовными вокально-симфоническими сочинениями Г. Генделя, а также тот факт, что великий классик в этом возрасте впервые посмотрел на звездное небо в телескоп. Либретто оратории написано Готфридом ван Свитеном и базируется, в свою очередь, на поэме Лидли «*The creation of the world*» (по сюжету второй части поэмы Д. Мильтона «*Paradise Lost*») и, конечно же, библейской книге «Бытие».

Какими же предстают в музыке Й. Гайдна библейские образы — основные носители идеи трансцендентного, Бог, Человек и обитатели мира незримого — ангелы и архангелы?

Первая и вторая части оратории могут быть сравнимы с единой масштабной сценой, где действуют необычные герои: ангельское небесное воинство и три архангела — Рафаил⁵, Уриил⁶ и Гавриил⁷. С введением их голосов в музыкальную ткань оратории, в слушательском восприятии постепенно фиксируются различные образные грани, характеризующие обитателей ангельского мира — величественная отстраненность и возвышенно-суровое повествование (бас, Рафаил), сияющее торжество и блеск славословия (тенор, Уриил), свидетельство чистой красоты и растворенности в ней (сопрано, Гавриил). Во второй части появляется также и человек (Адам и Ева) — и образ этот соотносится с самым прекрасным твореньем Господа.

Композитор не вводит в музыкальную ткань отдельной сольной партии, которая бы символизировала голос Господа. Однако во второй части есть несколько эпизодов, где партия Рафаила (бас), в обрамлении внезапно меняющегося оркестрового сопровождения, озвучивает библейские слова самого Бога (в речитативе № 16 со слов «*Seid fruchtbar alle*» /«Плодитесь и размножайтесь»/), становясь интонационно более низкой, эмоционально сдержанной и суровой. Подобный эффект достигается также в № 27 терцете архангелов, по сути являющемся серединой крупного заключительного построения из трех номеров (он помещен между двумя хорами ангелов «*Vollendet ist das grosse Werk*» /«Закончено великое творенье»/). Здесь в партии Рафаила повествуется о трепете и ужасе всего живого, когда Господь отворачивает свой взор: оркестровое сопровождение у группы струнных внезапно расцветается тревожными триолями шестнадцатых, а в теме баса появляются властные выразительные скачки на широкие интервалы, очерчивается достаточно широкий ее диапазон от *ces* до *F*. Мы не видим в оратории какого-либо олицетворения образа Божьего, однако

⁵ Образ архангела Рафаила часто связывают с божественным покоем, Господним сопутствием в долгой дороге, великой силой, разрушающей замыслы демонов и адских духов.

⁶ С образом архангела Уриила соотносятся представления человека о величии и мощи небесного мира — неспроста он изображается с обнаженным мечом в одной руке и пламенем в другой. Властвуя над небесными светилами, архангел Уриил является также хранителем сокровенных знаний о Господе.

⁷ Носитель радостных благовестий — архангел Гавриил (в Библии называемый ангелом) — часто сравнивается с белым лучом чистоты.

постоянно ощущаем Его присутствие — в негасимом свечении, прекрасноречивых ангельских свидетельствах, красоте явленного сотворенного мира, который и есть «невидимое Его, вечная сила Его и Божество <...>» [2, с. 199].

Итак, мир незримый, проявляющийся в оратории Гайдна благодаря звучанию ангельских голосов, отчетливо связан с миром зримым — картинами рождающейся вселенной: бушующих вод и возвышающихся горных хребтов (ария Рафаила № 6), зеленеющей цветущей земли (ария Гавриила № 8), восхождения небесных светил — Солнца, Луны, звезд (речитативы Уриила №№ 11–12), щебечущего сонма птиц (арии Гавриила № 15 и терцете архангелов № 18), великолепия мира животных и пресмыкающихся (речитатив и ария Рафаила №№ 21–22), и, наконец, появления первых мужчины и женщины (ария Уриила № 24).

В результате красота мира незримого в первых двух частях постепенно и беспрепятственно проецируется на мир видимый, при этом композитор сберегает атмосферу таинства от первого до последнего такта.

Третья часть, в смысловом отношении, отделима от первых двух: мы наблюдаем теперь не процесс творения, но наслаждаемся прелестью и совершенством сотворенного мира, радостью счастливой пары — Адама и Евы. Кроме того, заключительная часть по масштабам меньше, нежели предыдущие (I ч. — 13 номеров, II ч. — 15, III ч. — всего 6). Она представляется не только традиционной торжественной и величественной кодой, но и, в содержательном отношении, неким новым ракурсом воззрения на молодой мир: помимо дифирамбического хваления Господа, кода содержит еще один важнейший семант трансцендентного — образ **любви** (энергии, составляющей сущность Господа, исходящей от Бога, и пронизывающей собой все сотворенное). Особенно ярко это иллюстрируют два номера третьей части — два дуэта (№№ 30 и 32), разделенные речитативом Адама. *C-dur*'ный дуэт-согласие (№ 30) сравним с серенадой, благодаря мелодичности основной темы и «гитарности» оркестрового аккомпанемента. Дуэт *Es-dur* (№ 32) передает светлое и умиротворенное состояние блаженства любви: оркестровые партии уходят на второй план, становясь прозрачными, еле уловимыми, на первый же — выдвигается выразительная мелодика мужского и женского голосов, «оплетающих» друг друга ласковыми интонациями, вторящих и растворяющихся друг в друге. В данном дуэте, на наш взгляд, содержится идея человеческой любви как венца всего сотворенного.

В целом же наиболее яркие в музыкальном отношении эпизоды оратории связаны со звуковоплощением одной из Божественных ха-

рактистик — предвечным **Светом**⁸. Можно проследить некую динамику появления данного образа в оратории.

В первой части «Сотворения мира» Сияние становится неким связующим между незримым и видимым мирами — свет Божественный освещает мир людей, иницируя начало новой жизни. Ослепительное фортиссимо полнозвучного оркестрового трезвучия *C-dur* впервые появляется после мистической и приглушенной реплики хора ангелов «*Es werde Licht*» («Да будет свет!») в интродукции к первой части («*Die Vorstellung des Chaos*» /«Представление хаоса»/). После внезапно «вспыхнувшего» торжественного мажорного аккорда звучит соло тенора (Уриила), которому предшествовал в начале интродукции бас (Рафаил): сфера величественного повествования сменяется торжественным хвалением. В дальнейшем речитативы и арии Уриила будут идти в связке со славильными хорами ангелов — № 2 «*Nun schwanden vor dem heiligen Stranhle*» («Вот исчезают пред чистым сияньем»), № 10 «*Stimmt an die Saiten*» («Настройте струны»), № 13 «*Die Himmel erzdhlen die Ehre Gottes*» («Небеса проповедуют славу Божью»⁹), — увенчавшись в конце первой части самым ярким и выразительным речитативом № 12 «*In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne*» («В полном блеске восходит Солнце»). Оркестровое вступление к речитативу (15 тактов) — показательный пример высокого мастерства, базирующегося на простых средствах выразительности: поступенная восходящая и динамически крещендирующая линия (степени лада *D-dur* от *d²* до *f³*), дублированная у флейт и первых скрипок, обрастает выразительными гармониями (гобои, фаготы, валторны, трубы, струнная группа) и закрепляется на пульсирующем доминантовом трезвучии (*A-dur, tutti*). Необходимо отметить, что еще в музыкальной ткани интродукции (в звучащем пространстве которой ощутимо напряженное ожидание) намечались интонационные «предвестники» этого ослепительного восхода — кларнетовые и флейтовые «молнии» (стремительные восходящие поступенные пассажи восьмыми длительностями в объеме до двух октав).

Свет как-будто пронизывает собою всю ораторию. Только лишь в первой части, например, почти все номера (кроме, разве что, среднего раздела хора ангелов «*Nun schwanden...*», где речь идет о бегстве адских духов пред лицом Господнего величия, и взволнованной *d-moll*’ной арии Рафаила

⁸ Образы Божественного свечения не раз получали претворение в музыке композиторов доклассической поры (достаточно вспомнить некоторые страницы сочинений Генделя или прекрасные фрагменты кантат и страстей Баха).

⁹ Псалтырь, 18 : 2.

«*Rollend in schäumenden Wellen*» /«Катясь в пенящихся волнах»/) написаны в мажорных тональностях: *A-dur, C-dur, D-dur, B-dur, D-dur, C-dur*.

Тот же принцип сохранен и во второй части, ладовая характеристика которой тоже может быть отнесена в большей степени к мажорной (тут последовательно задействованы тональности: *C-dur, F-dur, A-dur, B-dur, A-dur, D-dur, C-dur, B-dur, Es-dur, B-dur*).

Картин свечения или сияния во второй части как таковых нет, однако можно обнаружить множество эпизодов, соотносящихся с этим образом. Так происходит в терцете с хором № 19 «*Der Herr ist gross*» («Велик Господь»), где на слово «*ewig*» («вовек») композитор использует динамическую вилку от *p* к *ff*, причем голоса хора и солистов «зависают» на одном звуке, дублируясь у флейт и гобоев, а у струнных динамически «разгорается» широкоохватный пассаж двойными шестнадцатыми, что ассоциируется с образом Света предвечного. Восходящие пассажи у флейт звучат в арии Рафаила «*Nun scheintin vollem Glanze der Himmel*» («Теперь сияет в полном блеске небо»), напоминая о картине восхода из первой части; и уж совсем игривое свечение мы можем обнаружить в арии Уриила № 24, где на слова «*und aus dem hellen Blicke...*» («В ясном взоре светится Дух Творца») появляются взмывающие искрящиеся пассажи флейты, символизирующие горящий взгляд юного Адама.

Все неречитативные номера третьей части наполнены образами свечения: поэтическая картина зарождающегося в розовых облаках утра (искрящиеся флейтовые пассажи в речитативе Уриила № 29) перебрасывает смысловую арку к сцене восхода из первой части (особого внимания заслуживает тональное решение данного номера — не появлявшийся ранее в оратории *E-dur* звучит здесь свежо и восторженно); два крупных хоровых эпизода (заключительный раздел дуэта № 30 и финальный хор № 34) также вызывают ассоциации с блеском небесного ангельского воинства — туттийность, фанфарные интонации, активная медь создают образ ослепительного сияния¹⁰.

Итак, гайдновская оратория «Сотворение мира», с точки зрения претворения в ней теологической идеи трансцендентного, представляется достаточно оригинальным сочинением:

— многое в ней свидетельствует о принадлежности перу глубоко верующего человека (выбор сюжета /первые главы «Ветхого завета»/,

¹⁰Интересно, что в хоровом разделе дуэта № 30 на все то же слово «*ewig*», как в № 19 из второй части, используется тот же прием «зависания» звуков и внутренней наполненности горизонтали голосами оркестра, однако эффект свечения в данном случае достигается не с помощью динамической вилки, а резкого контраста *p* и *f*, создающего эффект вспышки.

акцентуация светлых образов /Господь, Ангелы, Свет, Любовь/ и настойчивое избегание негативных), однако четкого указания на специфику вероисповедования автора мы в ней не обнаружим (идеалы иудеев, христиан и масонов выражены здесь в равной мере); следует также отметить, что в оратории явственное проявление религиозности автора не противоречит «светскости», роскошеству ее музыкального языка;

– в оратории прослеживается особый тип драматургии: векторная в первых двух частях (предполагающая, на наш взгляд, наличие мощного импульса и поступенного крещендирующего развития /по типу «снежного кома»/) с чертами медитативно-экстатической в третьей части, где ощутима идея «пребывания», счастья в его граничном проявлении; причем начальным импульсом является многосоставный семант (Господь—Свет); что обуславливает бесконфликтность драматургии;

– композиция целого подчинена утверждению главного семанта сочинения — Господь—Свет¹¹;

– звукопись музыкального языка концепционна (все сотворенное есть отражение Творца); в оратории можно наблюдать некое любование многоликостью Божьего мира, выраженной с помощью музыкальных звуков.

Подчеркнем, что теологическая идея трансцендентного, имеющая значительное количество примеров реализации в музыкальном искусстве разных времен, может быть выражена в музыкальном произведении на всех его уровнях. Становясь основной идеей произведения, она определяет его жанровый признак, влияет на сценарий драматургического развития, форму-композицию частей и целого, очерчивает «абрис» образов в их соотношении, выстраивает знаковую систему.

Литература

1. Аристархова Л. Ю. Музыкальна Вселенная Й. Гайдна: «Сотворение мира» и «Времена года» как сверхцикл / Л. Ю. Аристархова // Музыковедение. — 2006. — № 3. — С. 14–18.
2. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. — М. : Российское Библейское общество, 1994. — 1278 с.
3. Дис А. К. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом / А. К. Дис; [пер. с нем. С. Грохотов]. — М. : Классика-XXI, 2007. — 186 с., ил.

¹¹ В данном случае, чувствуется связь образного мира оратории с теологической идеей об «иерархии света», где в центре находится образ Бога, а далее, словно «оттеняя» его, следуют образы Ангелов, Святых (или священников) и людей. В связи с этим образная структура сочинения представляется «многорадиальной», где сердцевиной сферы выступает основной образ, а дополнительные «обволакивают» его как пласты или слои.

4. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн: очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 320 с., ил.
5. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. : Уч. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. — СПб. — М. — Краснодар : Планета музыки, 2006. — 425 с.

АНОТАЦІЯ

Ораторія Й. Гайдна «Створення світу» розглядається в зв'язку з відображенням теологічної ідеї трансцендентного, яка знаходить свій вихід на рівні жанру, драматургії, форми та музичної мови твору.

Ключові слова: теологічна ідея, трансцендентне, музичні образи, символи.

АННОТАЦИЯ

Оратория Й. Гайдна «Сотворение мира» рассматривается в связи с превращением теологической идеи трансцендентного, находящей свой выход на уровне жанра, драматургии, формы и музыкального языка сочинения.

Ключевые слова: теологическая идея, трансцендентное, музыкальные образы, символы.

ANNOTATION

Haydn's oratorio «Creation of the world» is examined in connection with conversion in it of theology idea transcendent, finding the output at the level of genre, dramaturgy, form and musical language.

Key words: theological idea, the transcendent, musical images, symbols.

УДК 78.08

Е. Г. Антонова

**СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ АЛГОРИТМА АНАЛИЗА**

Вопросы содержания музыки, долгое время находившиеся на периферии исследовательских интересов, в последние десятилетия активно разрабатываются, постепенно складываясь в самостоятельную отрасль музыковедческой науки. Свой вклад в формирование теории музыкального содержания внесли такие видные российские и украинские ученые как В. Медушевский, В. Холопова, М. Арановский, Ю. Кудряшов, С. Шип, Е. Чigareва, И. Барсова, Л. Шаймухаметова, А. Козаренко. В их работах поднимается широкий круг вопросов, связанных с апробированием новых методологических подходов, изучением механизмов означивания, выявлением специфики музыкально-

© Е. Г. Антонова, 2009

го знака и характеристикой компонентов, составляющих смысловое поле последнего. Однако среди огромного количества книг и статей, посвященных проблеме содержания музыки, преобладают труды концепционного характера. Значительно меньшее по объему место занимают работы, убедительно раскрывающие теоретические положения на практике, демонстрирующие конкретные методики анализа содержательной стороны музыкальных произведений. Стремлением в какой-то мере восполнить этот пробел инициировано появление данной статьи. Ее цель — выработать алгоритм аналитических операций, направленных на выявление содержания музыкального произведения.

Однако прежде чем перейти к выработке алгоритма анализа музыкального содержания, необходимо ограничить исследуемое семантическое пространство. Как известно, в современном музыковедении принято, вслед за М. Арановским [2], различать семантику интра- и экстрамузыкальную. Интрамузыкальную семантику, значения смысловых единиц которой образуются в результате взаимодействия системы музыкального языка и контекста¹, мы оставляем в стороне, сосредоточивая внимание на семантике экстрамузыкальной, связывающей духовный слой музыки с реалиями окружающего мира. В стороне остается и вопрос о «личностном смысле» (С. Шип), обусловленном индивидуальностью слушательского восприятия и входящем в формулу содержания музыкального знака [14, с. 40] наряду со значением и эстетическим впечатлением.

И, наконец, существующие в музыковедении терминологические расхождения требуют предварительного размежевания некоторых понятий, относящихся к категории содержания: денотат и коннотат, значение и смысл, знак и символ. На первый взгляд, соотношение между этими парами понятий достаточно однозначно. *Денотат* есть объект действительности, к которому отсылает нас знак, а устойчивая связь между знаком и обозначаемым им объектом формирует *значение* данного знака. *Коннотат* же — это слой содержания, порожденный контекстом — конкретно-звуковым (внутритекстовым) и культурно-историческим, и именно благодаря наличию коннотативного слоя происходит перерастание значения в *смысл*. При этом значение должно быть устойчивым, иначе знак перестанет быть таковым. Однако специфика музыкального знака заключается в его полисемантичности, и потому смысл рождается лишь в условиях конкретного художественного текста. Что же касается соотношения *знака* и *символа*, то здесь исследователи расходятся во мнениях:

¹ С. Шип называет такого рода значения грамматическим смыслом музыкального знака [14].

одни видят отличие символа от знака в его многозначности, другие считают, что художественный знак — всегда символ.

Указанные понятия необходимо соотнести с двумя другими парами понятий, выдвинутыми Л. Шаймухаметовой [12]: знаки «*ситуативные*» и «*текстовые*», т. е. сформировавшиеся в условиях определенной жизненной ситуации или в профессиональных композиторских текстах, и значения «*прямые*» и «*переносные*», т. е. сохраняющие непосредственную связь с внемузыкальными (или музыкально-бытовыми) источниками или переосмысленные в рамках художественной практики. «Ситуативные» знаки и «прямые» значения продолжают наметившийся ранее ряд понятий «денотат-значение», а «текстовые» знаки и «переносные» значения «достраиваются» к паре «коннотат-смысл». Вместе с тем, аналитическая практика оказывается не так однозначна. Скажем, что следует считать денотатом музыкальных знаков, сформировавшихся в профессиональных текстах (например, риторических фигур или известных интонационных символов *Dies irae*, «Со святыми упокой» и т. п.) или не рождается ли иногда смысл, минуя накопительный этап переноса значений из одного художественного текста в другой?

Перейдем к выработке алгоритма операций, направленных на понимание музыкального содержания.

Первым этапом следует считать сегментацию текста, т. е. выделение звуковых структур, выполняющих знаковую функцию. Ориентиром может выступать их безусловная «узнаваемость», нередко сочетающаяся со структурной обособленностью. М. Арановский называет «узнаваемые» обороты лексемами, Л. Шаймухаметова — «мигрирующими интонационными формулами», а С. Шип — «крылатыми словами». Действительно, таких «крылатых слов» европейская академическая музыка знает немало: фанфарный клич, интонация вопроса, фигура креста, пентахорд скорби, мотив *Dies irae* и т. д. Их появление в том или ином композиторском тексте вряд ли можно считать случайным, и задача музыковеда — выявить смысловую нагрузку, несомую подобными лексемами.

Однако «узнаваемые» семантические фигуры далеко не всегда выделены структурно, часто они составляют часть мелодической линии или иного тематического образования. В таких случаях рассмотрение значения и смысла обнаруженной фигуры является лишь первой ступенькой познания, за которой с необходимостью следует анализ взаимосвязей ее с другими семантическими элементами текста и, в конечном итоге, определение ее роли в формировании семантики темы и рождении музыкального образа.

Семантическую функцию могут выполнять не только интонационно-лексические структуры, но и другие элементы текста: тембр, прием

развития, фактурно-регистравая организация, жанровый или стилистический комплекс. Так, например, в первой песне из цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» («Взор его при встрече») знаковую функцию выполняет комплекс жанровых средств менуэта: трехдольный метр, темп *Larghetto*, «реверансные» окончания [12]. В Четвертой симфонии А. Брукнера тембр солирующей валторны ассоциируется с «лесной романтикой», впервые явственно обозначившейся в операх К. Вебера, а в его Седьмой симфонии двухоктавное восхождение струнных по звукам *E-dur*'ного трезвучия с выдержанным верхним h^1 символизирует устремленность к Богу и переход земной жизни в жизнь вечную [8, с. 168].

В вокальной, сценической или программной инструментальной музыке фактором идентификации смысловой структуры могут служить вербальные средства: текст, литературные заголовки, ремарки. В «Послеполуденном отдыхе фавна» К. Дебюсси тембр флейты отсылает нас к легенде о Пане и Сиринкс, в песне «Кузнец» Й. Брамса фактурная формула фортепианного аккомпанемента «рисует» главного героя за работой, а в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» риторическая фигура *catabasis* иллюстрирует фразу Пирама «Мой кончен путь, путь, путь, путь, путь».

В связи с проблемой сегментации текста встает вопрос о масштабах смысловых структур в музыке. В исследовательской литературе в качестве знака рассматриваются отдельные звуки, созвучия, мотивы, фразы, предложения или, используя лингвистическую терминологию, фонемы, морфемы, синтаксемы. Музыковеды пишут как о семантике темы, так и о содержании произведения в целом. Не вступая в дискуссию по данному вопросу, подчеркнем два положения, не вызывающих сомнения. Первое заключается в том, что определяющим фактором выделения смысловых элементов текста является не структурно-масштабный и даже не материально-звуковой, а функциональный, т. е. искомый элемент должен нести ясно выраженную содержательную (имеется в виду экстрамузыкальную) нагрузку. Второе же положение сводится к признанию того факта, что наше представление о содержании музыкального произведения расширяется и углубляется по мере роста формы, достигая относительной полноты после знакомства с произведением в целом.

Второй этап изучения музыкального содержания связан с обнаружением в смысловом поле выделенных элементов текста области устойчивых значений. Означающее знака (денотат) относится к миру реальной действительности, хотя в сознании человека эти реалии отражаются в виде идей и образов (десигнатов). Мир денотатов музыкальных знаков очень широк. Он включает материальные предметы и идеальные сущности, явления живой и неживой природы, отражает кинетический, эмоциональный и интеллектуальный опыт человека, его представления о времени и пространстве, о причинно-следственных и количественно-

качественных отношениях и т. д. Особо следует подчеркнуть, что, в силу специфики музыкального искусства, среди денотатов преобладают не физические объекты, а принадлежащие «идеальному» миру чувства, переживания, эмоциональные реакции человека.

Специфическая черта музыкального знака как разновидности знака художественного — отсутствие точного значения. М. Арановский подчеркивает, что значение музыкального знака представляет собой не *точку*, а *зону*, образуемую множеством точек, фиксирующих близкие, но все же различные объекты [2, с. 220]. С. Шип, опираясь на Ч. У. Морриса, трактует соотношение десигната и денотата в соответствии с логическими категориями класса и элемента [14, с. 53]. Эти категории он поясняет на примере слова «конь», которое, будучи знаком, относится к определенному классу — четвероногих травоядных парнокопытных млекопитающих. Вместе с тем, данный знак может указывать и на конкретный единичный объект — физический или идеальный (Росинант в «Дон-Кихоте» Сервантеса). Дополним это пояснение музыкальным примером. Восходящий хроматический ход, опирающийся на тонально неустойчивые созвучия, в опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» характеризует любовное томление главных героев (денотат). Аналогичный оборот в теме медленной части Девятой симфонии А. Брукнера ассоциируется с неким классом психических состояний безотносительно к их носителям (десигнат). Таким образом, в зону значений «знака любовного томления» входят, наряду с обобщенными представлениями о подобных состояниях человеческой психики, множество конкретных историй, в которых герои переживают такого рода эмоционально-психологические «ситуации».

Но объем значений художественного знака измеряется не только «плоскостной» координатой широты, но и глубинной координатой. Так, плач Ксении из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» выступает как символ горя, страдания не только одного человека, но и всех русских женщин, а торжественный колокольный перезвон во второй картине пролога той же оперы, по словам Е. Левашова, «содержит в себе одновременно и торжество, и страх, и самоупоение, и предчувствие величайшей ответственности» [7, с. 38]. Такая семантическая многослойность музыкального знака приближает его к категории символа.

Возвращаясь к поставленной цели — обнаружению в выделенном элементе текста области устойчивых значений — попытаемся идентифицировать этот элемент в типологической системе музыкальных знаков. В основе многочисленных классификаций, предлагаемых музыковедением, лежат самые разнообразные критерии, одно только перечисление которых займет немало места. На наш взгляд, для решаемой в рамках данной статьи задачи продуктивными являются классификации, осно-

ванные на *характере связи между знаком и денотатом* (икон, индекс, символ [9; 6] или графические, звукоподражательные, имманентно-музыкальные [5]), *семантизируемом компоненте* (звуковысотные, ритмические, тембровые, фактурные, гармонические [4]) и *источнике происхождения знаков* (звуковые сигналы, вербальная речь, пластика, музыкальный инструментарий, бытовая музыка, музыкальная риторика [12]). Последняя из названных классификаций, предложенная Л. Шаймухаметовой, вплотную подводит нас к выявлению денотата, позволяя максимально сузить область значений музыкального знака.

Дальнейшая конкретизация содержания знака должна опираться на выявление его «первичных» и «вторичных» значений, возникших в процессе многовековой миграции из текста в текст. Ведь, как справедливо подчеркивает М. Арановский, «семантика — явление определенной культуры, <...> явление историческое в самом широком смысле этого слова» [2, с. 319]. Одни знаки сохраняют свое значение на протяжении четырех столетий истории профессиональной европейской музыки, другие актуальны лишь в определенную эпоху или в масштабах творчества одного композитора [11]. Но даже имеющие многовековую историю музыкальные знаки в процессе эволюции могут утрачивать исходную семантику, их значение может обновляться или полностью переосмысливаться. Основные пути эволюции значений музыкально-риторических фигур, являющихся разновидностью музыкальных знаков, были указаны еще в середине 1980-х годов И. Барсовой [3]. О пересемантизации звуковых структур пишет и Ю. Кудряшов, связывающий данное явление с содержательно-стилевой эволюцией искусства [6].

В качестве примера постепенного расширения круга значений музыкального знака, «накопления» им все новых смысловых оттенков рассмотрим семантическую фигуру, за которой закрепилось обозначение *catabasis*². Условно в этом «круге» можно выделить три области значений. Первая из них связана с реальным предметным миром: образы движения (иллюстрация слов «уйти», «убежать», «удалиться», «сверху донизу») или изображение предметов (копье Вотана в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунгов», бесконечный список любовниц Дон-Жуана в опере В. Моцарта). Вторая — область значений, раскрывающих эмоционально-психологические состояния человека: страдание, скорбь, отчаяние, чувство унижения (в кантате № 47 Баха на словах «Кто сам себя возвышает, тот должен быть унижен»). Третья включает случаи воплощения абстрактных понятий, таких

² Изложенные ниже наблюдения содержатся в магистерской работе Т. Даниленко «Музыкальный знак: историко-контекстуальные уровни его функционирования», выполненной под руководством автора статьи (ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2005).

как смерть, или, например, нерушимость договора (в тетралогии Вагнера). При закреплении первоначальной семантики степень преобразования исходного значения риторической фигуры возрастает по мере удаления от эпохи ее возникновения. Так, произведения К. Монтеверди и И. С. Баха представляют собой примеры трактовки фигуры *catabasis* в первоначальном смысле — как изображение движения или воплощение негативных эмоций. Но уже в творчестве В. Моцарта встречаются случаи наполнения этой фигуры комическим содержанием (ария Лепорелло). В творчестве романтиков в поле значений *catabasis* включаются элементы гротеска («Шествие на казнь» Г. Берлиоза), воплощение экстатически-восторженных состояний («Отелло» Дж. Верди) или абстрактных морально-этических норм человеческого общества (нерушимость договоров, скрепленных копьем Вотана, в «Кольце нибелунга» Р. Вагнера). В музыке XX века имеет место использование нисходящего мелодического оборота как в традиционной его семантике (О. Мессиа́н), так и в пародийно-снижающей (Б. Бриттен).

Таким образом, прослеживание путей эволюции значений выявленного в анализируемом тексте музыкального знака вплоть до эпохи, к которой относится данное произведение, поможет уточнить несомную им смысловую нагрузку.

И все же окончательное понимание содержания музыкального знака возможно лишь после рассмотрения его в контексте конкретного произведения и творчества создавшего это произведение композитора. Именно на этом, *третьем, этапе* познания музыкального содержания можно говорить уже о смысле знака, о его роли в создании художественного образа и драматургии целого.

В каждом конкретном тексте музыкальный знак приобретает индивидуализированный звуковой облик. Из всего комплекса средств выразительности, задействованных в материальной форме знака, семантизируемыми являются, как правило, одно-два, все же остальные — относительно нейтральны. Однако именно эти «нейтральные» средства выступают в качестве «регуляторов» (Л. Шаймухаметова), усиливающих или, наоборот, ослабляющих исходное значение знака. Скажем, известная риторическая фигура *catabasis*, являющаяся знаком звуковысотного типа, в четвертой части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза предстает в октавно-унисонном изложении низких струнных³ в динамике *ff* в темпе *Allegretto non troppo* с элементами энергичной маршевой ритмики. Заключенная в данной фигуре семантика смерти приобретает здесь неотвратимо-агрессивный оттенок, соответствующий программному содержанию, выраженному в заголовке — «Шествие на казнь». Напротив, в первом акте оперы Дж. Верди «Отелло» любовный дуэт главных героев предва-

³ В репризе к ним присоединяются тромбоны и тубы.

рется нисходящей мелодической линией в диапазоне полутора октав в медленном темпе и динамике *pp*. Мелодия членится на трехзвучные мотивы, поддерживаемые эллиптической последовательностью гармонических созвучий. Поэтичная томность лирики и изысканная красочность звучания вуалируют исходное значение *catabasis*'а, которое присутствует здесь как легкий намек на грядущую трагедию.

Смысл музыкального знака может уточняться и путем изучения его взаимодействия — вертикального и горизонтального — с другими знаками, имеющимися в тексте. Смысловую структуру, возникающую на пересечении значений двух или более знаков, Л. Шаймухаметова называет метафорой. Рассматривая в рамках одной из глав своей книги «Семантический анализ музыкальной темы» [12] смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул, автор обращает особое внимание на случаи совмещения устойчивых значений знака *corni* — так называемого «золотого хода валторн» — и какого-либо иного музыкального знака. Так, в теме скерцо из Пятнадцатой фортепианной сонаты Л. Бетховена знак *corni*, сохраняющий свое первичное значение в качестве смысловой структуры пантеизма, сопоставляется по горизонтальной координате с жанрово-танцевальной фигурой. В результате такого образного переключения создается эффект шутки, весьма показательный для бетховенских скерцо в целом. У Й. Брамса знак *corni* нередко предстает в вертикальном сочетании с ритмоформулой сицилианы — знаком «галантного стиля». Первоначальные значения образующих метафору знаков нивелируются, смысл же рождается на их пересечении, своеобразной игре, формируя типично брамсовский лирико-созерцательный образ, отличающийся теплотой, изяществом и обаянием.

Смысл музыкального знака внутри конкретного текста может корректироваться его соотношением с вербальным рядом или сценической ситуацией, а также положением в стилистической системе. Переосмысление происходит в случаях несоответствия материальной структуры или значения знака одному из перечисленных слагаемых контекста. К примеру, в цикле К. Сен-Санса «Карнавал животных» используется мелодия вальса сильфов — невесомых духов воздуха (из оратории «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза) — для изображения танцующего слона, а стремительная тема канкана (из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду») — для характеристики черепахи. Цитаты, введенные композитором в текст сочинения в качестве носителей определенного (вполне конкретного) образа, но вынужденно указывающие на противоположный по своим физическим характеристикам денотат, воспринимаются как знаки с противоположно направленным вектором.

Примером несоответствия значения музыкального знака сценической ситуации может служить сцена, открывающая оперу Дж. Пуччини «Джан-

ни Скикки». Тематическую основу всей сцены составляет нисходящая малосекундовая интонация, фигурирующая в теоретических трудах XVII—XIX веков как фигура «вздоха», «стона», «плача» и мигрирующая на протяжении нескольких столетий из текста в текст в качестве знака скорби, страдания. И действительно, родственники умершего Донато скорбят по покойному, однако словесный текст и авторские ремарки вскрывают лицемерие «скорбящих», занятых активными поисками завешания.

Смысл музыкального знака может корректироваться и его стилистическим «окружением». Частным, но весьма распространенным приемом переосмысления знака является использование бытовых танцевальных жанров в «сниженном» виде в качестве антитезы «высокому стилю» произведения в целом. В музыке XIX века такой прием встречается довольно редко (гросфатер в «Карнавале» Р. Шумана, венский вальс в «Прощании» Г. Вольфа), в творчестве же композиторов XX столетия становится одним из главных средств создания сатирических образов (галопа у Д. Шостаковича, танго у А. Шнитке).

И все же говорить о содержании музыки возможно только по отношению к произведению в целом. Дискретные значения, накапливаясь по мере развертывания формы, вступают во взаимодействие, образуя сложную семантическую картину. Следовательно, недостаточно анализировать отдельные музыкальные знаки и трактовку их в контексте данного произведения, необходимо учитывать роль смысловых структур в тематической организации всей формы, проследить их «судьбу» (или судьбу тем, в которые эти структуры включены) на уровне драматургического развертывания образов. Ведь смысл, по словам М. Арановского, «не локализуется в какой-то одной точке пространства текста, как и не является только его конечным результатом. Музыкальный смысл — всегда движение, всегда изменение, всегда преобразование» [2, с. 338—339].

Как было сказано выше, контекст, в котором музыкальные знаки обретают смысл, — это не только звуковой текст произведения, но и культурно-историческое «окружение» последнего. А. Алмазова предлагает рассматривать содержание музыкального произведения, учитывая следующие параметры: проблематику и направленность творчества композитора, круг отражаемых им явлений, характер коллизий, преобладающий тип сюжетов и своеобразие лирического героя, конкретные впечатления и идеи, повлекшие за собой рождение идейного замысла произведения [1]. Так, для стилистических аллюзий музыки И. Стравинского культурно-историческим контекстом будет неоклассицистское направление, лидером которого он по праву считается, для сквозных лейт-интонационных сфер фортепианных произведений Р. Шумана — его литературно-критическое наследие, неотделимое от имен Флорестана

и Эвзебия, для воинственных фанфар *Dies irae* Б. Бриттена — пацифистская направленность идейного замысла «Военного реквиема».

В. Холопова [10] выстраивает иерархическую систему содержания музыкального произведения, состоящую из девяти пунктов. В их числе — отсутствующие в перечне А. Алмазовой: содержание музыки в целом, содержание идей исторической эпохи и национальной художественной школы, жанровое содержание, существующие интерпретации музыкального произведения — исполнительские и музыковедческие, восприятие слушателей.

О знании историко-культурного, стилевого или религиозного контекста, в котором возникло то или иное произведение, Ю. Кудряшов пишет как о необходимом условии достоверности исполнительской или музыковедческой интерпретации. При этом исследователь особо выделяет такой компонент контекста как соносфера, образуемая хорошо знакомыми интонациями первичных жанров бытовой, народной и церковной музыки, а также «лексическо-интонационным тезаурусом европейской профессиональной музыки» [6, с. 36]. Соносфера, по мнению исследователя, является богатейшим кладом музыкальных знаков, а ее специфика и особенности индивидуального претворения обуславливают существование «частной музыкальной семантики», действующей в пределах эпохи или стиля композитора.

Предложенная схема семантического анализа музыки, безусловно, не универсальна. Попытки применить ее на практике связаны с необходимостью коррекции тех или иных положений. Однако вместо оправданий хотелось бы привести слова М. Арановского: «Духовная Вселенная Музыки <...> простирается много дальше границ семантического анализа. Но отказаться и от того немногого, что предоставляют в наше распоряжение его позитивные данные и что все-таки поддается познанию, было бы <...> опрометчивым. При всей своей неизбежной ограниченности область семантики способна помочь нам в освоении специфики «несказанного» мира музыки» [2, с. 339–340].

Литература

1. Алмазова А. А. Постструктурализм и семиотика как направление и метод исследования аксиологии в музыке / А. А. Алмазова // Музыковедение. — 2006. — № 4. — С. 2–8.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
3. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа / И. А. Барсова // Советская музыка. — 1975. — № 9. — С. 59–66.
4. Денисов А. В. К проблеме семиотики музыки / А. В. Денисов // Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 211–217.

5. Ивко А. В. Христианская символика в органном творчестве О. Мессиана : [курсовая работа] / А. В. Ивко. — Донецк, 1999. — 47 с. — (Рукопись).
6. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX веков : [учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств] / А. Ю. Кудряшов. — СПб. : Лань, 2006. — 429 с.
7. Левашев Е. М. Драма народа и драма совести в опере «Борис Годунов» / Е. М. Левашев // Советская музыка. — 1983. — № 5. — С. 32–38.
8. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера / Л. Новак // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 167–169.
9. Холопова В. Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 159–162.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : [учеб. пособие для студентов консерваторий и музыкальных училищ] / В. Н. Холопова. — М. : Консерватория, 1994. — 260 с.
11. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. — М. : УРСС, 2001. — 275 с.
12. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Шаймухаметова. — М. : РАМ имени Гнесиных, 1998. — 265 с.
13. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. — Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. — 296 с.
14. Шип С. В. Понимание музыкального текста как семиотическое основание музыкальной герменевтики / С. В. Шип // Київське музикознавство. — К. : НМАУ імені Глієра, 2007. — Вип. 21. — С. 28–44.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена питанням змісту музики, в ній розглядаються основні поняття, що стосуються категорії змісту, пропонується алгоритм аналітичних операцій, спрямованих на виявлення значення та смислу знакових структур в музичному творі.

Ключові слова: зміст, музичний знак, значення, смисл, семантика, контекст.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросам содержания музыки, в ней рассматриваются основные понятия, относящиеся к категории содержания, предлагается алгоритм аналитических операций, направленных на выявление значения и смысла знаковых структур в музыкальном произведении.

Ключевые слова: содержание, музыкальный знак, значение, смысл, семантика, контекст.

ANNOTATION

The article is devoted the questions of maintenance of music, basic concepts, related to the category of maintenance, are examined in it, the algorithm of analytical operations, directed on the exposure of value and sense of sign structures in the piece of music is offered.

Key words: table of contents, musical sign, value, sense, semantics, context.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
ЦЕЛОСТНОСТИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ**

С каких бы позиций не проводилось исследование художественного произведения, его конечной целью становится выявление тех сил, которые позволяют рассматривать предложенное явление как целостный объект. В циклических опусах важность данных аналитических процессов возрастает, так как замкнутость, автономность и относительная самодостаточность каждой отдельной части становятся объективным фактором, усиливающим актуальность вопросов, связанных с проблемой целостности. Следует отметить, что присутствующая в музыкальной практике множественность вариантов циклического объединения повышает сложность поставленной задачи и, на первый взгляд, делает невозможным выявление каких-либо общих закономерностей, позволяющих обнаружить специфические свойства данной «сверхструктуры». Решение данной проблемы, на наш взгляд, находится в области общих законов организации художественной целостности.

Говоря о целостности как о качестве, чаще всего подразумевают систему, наделенную следующими характерными признаками. Во-первых, целостность выражает автономность явления, его противопоставление иным объектам. Во-вторых, целостность — «принципиальная несводимость свойств системы к сумме свойств составляющих ее элементов и невыводимость из последних свойств целого; зависимость каждого элемента, свойства и отношения системы от его места, функций и т. д. внутри целого» [8, с. 464]. Таким образом, целостность всегда реализуется на некоторой множественной основе. Необходимым условием ее существования становится такой тип связи между составляющими, при которой объединенные элементы приобретают новые качества, не присущие им в разобщенности. Однако следует осознавать, что компоненты художественной системы уникальны по своей природе. С одной стороны, каждый из них является носителем художественной идеи¹, и в этом качестве может претендовать на определенную автономность, с другой — все они подчинены единой силе,

¹ Ю. Лотман отмечает: «Стремление осмыслить все в художественном тексте как значимое настолько велико, что мы с основанием считаем, что в произведении нет ничего случайного» [5, с. 29].

которая, преодолевая их условную самостоятельность, направляет все составляющие на реализацию основной концепции произведения. *Таким образом, в художественном явлении целостность это не изначально заданное качество, а следствие достаточно сложного процесса структурной организованности и упорядоченности, основу которой составляет особый тип связи между элементами системы. Конечным результатом данного процесса становится «материализация» авторского замысла.* Данный принцип, на наш взгляд, лежит в основе формирования целостности всех художественных произведений, и, в частности, циклических опусов.

Е. Ручьевская, определяя цикл как «... ряд автономных по форме частей, допускающий и предполагающий временные разрывы между частями, в котором образуется содержательная структура высшего типа» [7, с. 167–168], выявляет два вида циклической организации. Первый — вероятностный — отличает слабый тип связи между элементами. Автор отмечает, что данный вид цикла, «... допускающий разумный набор слагаемых, возможность разных комбинаций и перестановок <...> опирается на континуум эпохального, жанрового, национального стилей, а в условиях развитых авторских стилей — на континуум авторского стиля» [7, с. 169].

Ко второй группе Е. Ручьевская относит циклы, которые «...опираются на индивидуальный авторский стиль и **воплощают индивидуальный замысел**» [7, с. 170]. Отличительной чертой циклических сочинений данной группы становится сильный тип связи между составляющими его частями, что позволило автору определить данный тип циклической организации как детерминированный.

Следует отметить, что момент возникновения и формирования исходного **индивидуального авторского замысла** является самым загадочным этапом творческого процесса. Причины возникновения побудительного импульса настолько субъективны и в какой-то степени сверхъестественны, что выявить их свойства до конца невозможно. Однако если рассматривать данный феномен в качестве отправной точки процесса формирования целостности, то он может трактоваться как исходное осознанное представление композитором своего будущего произведения, сочетающее в себе как обобщенное понимание конечной цели, так и способы ее достижения с учетом возможных изменений в ходе реализации². При этом, если в обобщенном представлении конечной цели содержится определенная доля интуитивного предслышания, то понимание путей ее достижения отражает скорее рациональную сторону творческого акта.

Такое понимание авторского замысла позволяет рассматривать его как фактор, детерминирующий все процессы формирования целостности, обус-

² То есть содержит в себе, по определению А. Мухи, творческую задачу [6].

лавливающий тип связи составляющих ее элементов и, соответственно, определяющий характерные качества системы. Следовательно, можно говорить, что организация художественной целостности напрямую связана со специфическими свойствами авторского замысла. Данная закономерность, на наш взгляд, проявляется в любом опусе независимо от его масштабов, жанровой направленности, стилистических характеристик и внешних признаков структурирования. Присутствует она и в вокальных циклах³, и именно ее осознание может стать ключом к пониманию особенных признаков становления целостности в сочинениях этого жанра, поскольку в вокальных произведениях авторский замысел содержит в себе отличительные черты, которые напрямую связаны с наличием двух жанровых начал — поэзии и музыки. Этим обусловлена необходимость комплексного рассмотрения поставленной проблемы, что и составило задачу данной статьи.

Известно, что для создания целостного циклического вокального произведения недостаточно цементирующих связей только на уровне музыкального языка. Необходимо, чтобы столь же «крепкие узы» объединяли и поэтический ряд. На эту особенность как на значимый атрибут организации цикла указывают многие исследователи данного жанра. В. Васина-Гроссман отмечает: «С нашей точки зрения, цикл в вокальной музыке — понятие значительно более широкое, чем в инструментальной, поскольку следует учитывать и поэтические связи между стихотворениями, вошедшими в цикл» [2, с. 305].

Сходную мысль высказывает и А. Крылова: «В результате анализа поэтического материала различных вокальных циклов стало очевидным, что, как правило, стихотворения, избранные композитором, обнаруживают внутреннюю взаимосвязь друг с другом, которая прослеживается в различных аспектах (общность эмоционального настроения, содержательная близость, образные связи между отдельными стихотворениями, сюжетность и т. д.)» [3, с. 4]. По мнению этого автора, поэтическая цельность — это не просто значительный, а обязательный атрибут жанра. На его принадлежность к существенным, жанроопределяющим моментам указывает следующее: «Камерный вокальный цикл — цикл пьес для голоса с инструментальным сопровождением, обладающий внутренней целостностью, выраженной в композиционно-драматургических особенностях **его поэтической и музыкальной основы**» /выделено нами. — *Н. Ш./* [3, с. 12].

Однако в литературе встречаются и иные трактовки вокального цикла, в которых специфика организации поэтического ряда, как от-

³ Следует отметить, что вокальные циклы, проявившиеся как самостоятельный жанровый вид позже инструментальных, как правило, принадлежат к детерминированному типу.

дельной неперменной составляющей, не упоминается. Т. Курышева, например, в качестве основополагающих факторов выделяет «... “скрытую” идею, логическую направленность образного развития от песни к песне, наконец, единство драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития. Такое произведение, которое обладает названными чертами, можно считать вокальным циклом в подлинном и полном смысле этого слова» [4, с. 289].

В таком же русле определяет данный циклический жанр и Н. Кузьмина: «Вокальный цикл представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, романсов, подчиненных единому художественному замыслу. Главную роль в объединении номеров играет контрастное сопоставление, интонационные и тематические связи» [1, с. 215–216].

Отсутствие поэтического компонента в двух последних определениях, на наш взгляд, указывает на то, что в ходе выявления объединяющих факторов исследователи оставляют за кадром изначальную языковую неоднородность данного жанра и фокусируют внимание на музыкальной стороне произведения. Однако в вокальном сочинении интонационный контраст, как и интонационные, и тематические связи, взятые в отрыве от вербального ряда, не могут дать полного представления о «скрытой идее», «едином художественном замысле» сочинения. Только в поэтическом контексте интонационные параллели (или же наоборот, контрасты) могут влиять на ход смыслового развертывания, формировать логические связи, направленные на создание целостности.

Следует отметить, что значимость литературного текста проявляется не только в процессе становления художественного единства. Принадлежность его к конкретной стилиевой и жанровой системе позволяет расширить границы семантического поля и предоставляет композитору возможность выбрать достаточно неожиданный ракурс прочтения⁴.

Таким образом, даже вынося за скобки роль поэтического текста как эмоционального начального импульса, без которого создание любого вокального сочинения было бы невозможным, констатируем его огромное влияние на все этапы формирования художественного явления.

Вместе с тем подходить к анализу произведения вокального жанра с позиции однозначного приоритета литературного ряда также было бы неправильным. Предварительная работа композитора со стихотворными пер-

⁴ Данная возможность возникает вследствие того, что широкий информационный поток, идущий от поэтического первоисточника включает в себя как текстовые, так и внетекстовые элементы (связанные с личностью поэта, стилиевыми особенностями конкретной исторической эпохи и т. д.).

воисточниками является базисной, так как, отбирая необходимый поэтический текст, он выстраивает общую композиционную «канву» будущего сочинения. А. Крылова отмечает: «Становится очевидным, что выбор поэтического материала для вокального цикла — процесс не произвольный. В его основе лежит определенный метод работы композитора над поэтическими первоисточниками, который можно понять как метод режиссуры, то есть целенаправленного подбора отдельных стихотворений, их компоновки в соответствии с ключевой идеей произведения в целом» [3, с. 28].

Полностью соглашаясь с этим наблюдением, уточним: *ключевая идея произведения, отражающая изначальный авторский замысел, как правило, содержит в себе не только концептуально-аналитическое, но и интонационное начало*. Обращаясь к поэтическому тексту, автор имеет четкие представления о возможных вариантах его интонационного претворения (регистр и диапазон вокальной партии, тембровое решение сопровождения, а иногда и конкретное интонационное зерно)⁵. Даже в виде обобщенного интонационного образа данная идея может определять метод работы композитора с текстом. Возможно, именно благодаря ей и возникает отмеченное Л. Ляпиной «осознаваемое автором тяготение стихотворений друг к другу» (цит. по: [3, с. 3]), которое, по мнению автора, является основным признаком циклизации. Ведь результатом «осознаваемого тяготения» зачастую становится новое, несуществующее ранее объединение стихов в некую «вторичную» поэтическую целостность. Кроме того, для достижения общности вербального ряда композитору зачастую приходится разрушать изначальное единство литературного первоисточника⁶. Поэтому художественная ценность подобного композиторского вторжения может быть выявлена только в контексте его конкретного интонационного решения.

Предложенные выше трактовки камерно-вокального цикла указывают на возможность различного подхода к изучению этого феномена. В них ярко отражается ключевая проблема изучения вокальной музыки, а именно понимание степени приоритетности одной из обязательных составляющих данного жанра — слова или музыки. Тем не менее, в каждой из них присутствует общая позиция — подчинение всех элементов художественной системы первоначальному авторскому замыслу, авторской концепции.

Данная единая установка, являясь подтверждением тезиса, изложенного в начале статьи, указывает на тот факт, что путь формирования вокального цикла в единую систему происходит в соответствии с

⁵ Известны случаи, когда вокальные циклы создавались для конкретного исполнителя или же для конкретного состава.

⁶ Исключение составляют те редкие примеры, когда вокальный цикл создается на основе поэтического циклического произведения.

общими законами организации и существования целостности. Будучи своеобразным «генетическим кодом», первоначальный замысел, в какой-то степени, программирует все последующие этапы своей реализации и в случае адекватного воплощения становится гарантом будущей целостности. Однако его отличие заключено в изначальном синкретизме поэтического и музыкального компонента. Такое понимание авторского замысла, на наш взгляд, снимает проблему приоритетности и позволяет говорить о том, что в вокальной музыке оба ряда существуют и развиваются *одновременно в едином художественном пространстве*. Их возможности и логические закономерности (при всей своей изначальной противоречивости) дополняют друг друга. Только в этом случае в вокальном произведении возникает новое качество, обладающее значительной силой художественного воздействия.

Таким образом, феномен вокальной музыки заключен в самом ее «материале» — монолитном, неделимом и в то же время неоднородном, внутренне противоречивом. Специфика целостности данной системы в первую очередь заключается в том, что она включает в себя элементы, каждый из которых не просто стремится к внутренней автономии (что вполне закономерно для целостных явлений), а изначально независим и даже самодостаточен. Однако детерминированные авторским замыслом различные по своей природе «стихии» объединяются в одну логически упорядоченную структуру и подчиняют все свои выразительные возможности единой задаче — формированию художественной целостности.

Отмеченные характерные особенности в полной мере можно отнести как к отдельным вокальным миниатюрам, так и к циклическим произведениям. Безусловно, в цикле все процессы, направленные на формирование общей целостности, усложнены. Прежде всего это касается специфики взаимодействия между локальным внутренним единством каждой отдельной части и структурными закономерностями организации целого (цикла).

А. Крылова отмечает: «Понимание сущности цикла как явления более общего порядка, нежели только музыкального, возможно на основе двух ключевых для его природы понятий — циклизация и целостность» [3, с. 2]. При этом циклизация позволяет выявить принцип, по которому происходит объединение, определить общий смысловой контур опуса. Е. Ляпина предлагает классифицировать их по следующим позициям: «дневниковый, представляющий описание ряда последовательных событий, объединение на основе единства ситуации, явления, даже мысли, с основной задачей многостороннего описания, музыкально-ассоциативный (связующей нитью становятся субъективные ассоциации поэта)» (цит. по: [3, с. 5]).

В. Васина-Гроссман предлагает несколько иной способ классификации поэтических циклов. Систематизируя типы связи, скрепляющие отдельные стихотворения, она выделяет три основных вида: первый базируется на сюжетном объединении; второй — на единстве исторического, мифологического или местного колорита; объединяющим фактором третьего становится «лирический герой, который обычно сливается с личностью автора» [2, с. 308]. При всей обобщенности и, по признанию самого ученого, схематичности данной типологии, она представляется достаточно универсальной, поскольку включает в себя практически все многообразие как поэтических, так и вокальных циклических произведений.

Таким образом, можно говорить, что циклизация, определяя способ связи между отдельными стихотворениями, является одним из стержневых приемов формирования целостности поэтического цикла. Именно поэтому разведение понятий «циклизация» и «целостность» в поэзии вполне закономерно. Однако в вокальном цикле надобность в подобной дифференциации отпадает. Приступая к прединтонационной «циклизации» литературной основы, композитор организывает разрозненные поэтические миниатюры с позиции изначально целостной авторской идеи. Именно она, как первичный и главнейший фактор, определяет специфику взаимодействия внутренних элементов вербального ряда.

Приведенные выше рассуждения позволяют сделать следующие выводы. Вокальный цикл, как единое, самобытное явление, обладает всеми свойствами целостной системы. При этом именно специфика исходного тезиса (авторского замысла) позволяет объединить в общем художественном пространстве элементы с изначально различными «природными» признаками и неодинаковыми выразительными возможностями. Сопряжение двух исходно автономных составляющих, безусловно, увеличивает художественный потенциал жанра, что, в свою очередь, позволяет на полном основании отнести вокальный цикл к «наиболее высокой форме в пределах камерной вокальной музыки» [2, с. 318].

Литература

1. Анализ вокальных произведений : [учебное пособие]. — Л. : Музыка, 1988. — 349 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2, ч. 3. — 365 с.
3. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра / А. Крылова : [лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» 17.00.02 Музыковедение]. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. — 48 с.
4. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской музыке / Т. Курышева // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 278–313.

5. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб. : Искусство СПб. — 2000. — С. 14–285.
6. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. Муха. — К. : Музична Україна, 1979. — 269 с.
7. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. — Л. : ЛОЛГК, 1990. — Ч. II. — С. 129–174.
8. Садовский В. Система / В. Садовский // Большая советская энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 23. — С. 463–464.

АНОТАЦІЯ

У статті пропонується новий аспект вивчення питання, пов'язаного з формуванням цілісності в жанрі вокального циклу. Проблема розглядається як з позиції загальних законів організації художньої цілісності, так і з позиції характерних якостей, що відображають специфіку даного жанру.

Ключові слова: вокальний цикл, цілісність, авторський задум.

АННОТАЦИЯ

В статье предлагается новый аспект изучения вопроса, связанного с формированием целостности в жанре вокального цикла. Проблема рассматривается как с позиции общих законов организации художественной целостности, так и с позиции характерных качеств, отражающих специфику данного жанра.

Ключевые слова: вокальный цикл, целостность, авторский замысел.

ANNOTATION

In article the new aspect of studying of the question connected with formation of integrity in a genre of a vocal cycle is offered. The problem is considered as from a position of the general laws of the organization of art integrity, and from a position of the characteristic qualities reflecting specificity of the given genre.

Key words: vocal cycle, integrity, author aim.

УДК 784. 3

О. В. Михайлова

**ФОРТЕПИАННАЯ ПАЛИТРА
В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА**

«Моя музыка — мой портрет». Эти слова Франсиса Пуленка подтверждает разноплановый, подчас противоречивый перечень сочинений, выявляющих многогранность его творческой личности. Хоровое творчество раскрывает перед нами богатый духовный мир композитора, комедийная опера «Груди Тирезия» — искрометное чувство юмора, в светской кантате «Лик человеческий» звучат патриотические струны его души, «Сельский концерт» для клавесина с оркестром и «Французская

© О. В. Михайлова, 2009

сюита», состоящая из танцев XVI–XVII веков, говорят о внимании к национальной традиции, «Негритянская рапсодия» в джазовом стиле, напротив, демонстрирует стремление автора к новаторству. Однако ни один из перечисленных жанров не характеризует Ф. Пуленка столь же ярко, как его камерно-вокальное творчество. Простодушие и ироничность, необыкновенная легкость характера, веселость и юношеский задор и вместе с тем поразительное глубокомыслие, вдумчивость и подчас меланхолия, свойственные автору, нашли выражение в более чем 150 сочинениях для голоса в сопровождении фортепиано. Не случайно список вокальных сочинений богат циклическими композициями, объединяющими в одно целое ряд разноплановых образов, каждый из которых являет собой часть композиторского «я».

Говоря о песенном творчестве Пуленка, нельзя не отметить мелодическое богатство и волнительную красоту его вокальных партий. В лирических сочинениях — это гибкая, певучая линия, наполненная чарующими интонациями, в драматических — выразительная декламация, подчеркивающая живой, индивидуализированный поэтический ритм. Однако наряду с талантом Пуленка-мелодиста, в песенном жанре проявилась еще одна грань дарования композитора — мастерство создания аккомпанемента, нисколько не уступающего по содержательности вокальной мелодии.

Будучи талантливым пианистом, Пуленк с большой требовательностью относился к исполнению инструментальной партии своих песен. Композитор не раз отмечал, что «аккомпанемент в песне так же значителен, как и партия фортепиано в сонате» [3, с. 120]. Не случайно нотный текст пестрит словесными указаниями тембровых красок, способов педализации и звукоизвлечения, многочисленными динамическими и артикуляционными нюансами. Примером тому могут служить красочные ремарки: «мягко пропевая», «без тембра», «купаясь в педали», «как бы снаружи», «чарующим тембром» и т. д. И вместе с тем, забота Пуленка о полном раскрытии пианистом-концертмейстером его творческого замысла не ограничивается подробными подсказками в нотном тексте. В этом исчерпывающим подспорьем для исполнителя стал «Дневник моих песен», где автором даются тонкие указания по поводу деталей исполнения его миниатюр. Особое внимание уделено здесь фортепианной партии, поскольку, по признанию композитора, именно в песенном аккомпанементе воплотились его самые оригинальные мысли и интересные находки.

Анализ песенного наследия Пуленка открывает перед исследователем богатство оттенков его фортепианной палитры. Используемая нами дефиниция охватывает весь спектр выразительных средств, демон-

стрирующих яркую индивидуальность и специфичность авторского почерка: красочную гармоническую гамму фортепианной партии, тонкость динамической нюансировки, тембровое многообразие, чему способствуют смелые эксперименты композитора в области педализации.

В этом ряду, как наиболее красноречивое свидетельство своеобразия музыкального языка Пуленка, выделяется фактура аккомпанемента, одной из главных отличительных черт которой можно назвать внешнюю простоту письма. Даже при беглом взгляде становится очевидно, что миниатюрам композитора не свойственна внешняя аффектация — в них нет бравурности, густой аккордики, виртуозных пассажей, одним словом, моторики, сопровождающей яркую, хлесткую эмоцию. Напротив, отдельные серии сочинений отличаются некой фактурной однородностью, отсутствием лежащего на поверхности контраста. В качестве примера можно привести цикл на стихи Мориса Карема «Короткая соломинка», аккомпанемент которого строится на незамысловатых фактурных формулах, таких как, например, двух-трехзвучные синкопированные аккорды на фоне одногласного баса, разнообразные фигурационные обороты, терцовые последовательности, унисонное голосоведение и т. д.

Своеобразие письма Пуленка проявляется на уровне деталей, в тончайшей филигранной нюансировке поэтического текста, причем при ближайшем рассмотрении выходит на поверхность зависимость характера фортепианной ткани от настроения стихотворения. Свидетельством тому может являться цикл *«Тот день, та ночь»* на стихи Поля Элюара, где смена поэтических оттенков часто влечет за собой преобразования фортепианной ткани, так что в рамках одной миниатюры новому образу соответствует иное фактурное обрамление. Так, характер поэтических образов начальной миниатюры *«Прекрасный день»* повлиял на выбор типа фактуры. Мягкие, покачивающиеся дуоли сопровождают строки, отражающие светлые любовные переживания: *«В прекрасный день я снова увидел ту, / которую не забуду никогда»* или *«Хороший день, / денек, который начался печальным, / но который вдруг, окрашенный зарей, / вошел ко мне в сердце...»*. Тем не менее, несмотря на общий позитивный заряд текста, некоторые отрезки стихотворения нейтральны по настроению и, не выпадая из общей «тональности», все же, не обладают ярко положительным эмоциональным посылом. С появлением слов *«Мужчины были невесомы. / Тень одного проходящего, / обращенная в мышь, / бежала в ручье»* или *«Пляж далекий, куда никто не ступает»* на смену тона поэтического высказывания композитор реагирует внезапной сменой приемов выразительности: при сохранившемся в целом фактурном рисунке музыка обогащается

новыми артикуляционными приемами — пронзительной акцентировкой и авторским требованием острого стаккато, отмеченными в нотах ремаркой «резко».

Во второй песне цикла — *«Руины, подобные пустой скорлупе»* общий тон задает метафорический ряд, вызывающий неприятные чувства: жалость, ощущение обреченности. Сюрреалистический текст песни взамен конкретным образам демонстрирует яркие метафоры, пробуждающие воображение: *«Развалина скорлупа пустая / Плачет в своем фартуке / Дети, играющие вокруг нее, / Создают меньше шума, чем мухи / Развалина уходит наощупь / Искать своих коров на лугу»*. В связи с подобной семантикой текста композитор стремится к возможно большей «отрешенности» музыки, что отражено ремаркой «очень спокойно и нереально». Не случайно автор требует одновременного использования тембровой (приглушающей) и демпферной (создающей звуковой шлейф) педалей при господстве единой для всей миниатюры сферы *piano*. Синкопированная ритмика одного пласта аккомпанемента в сочетании с ровными «шагами» другого создает слуховой эффект «прихрамывания», «ковыляния» *«развалины»*, уходящей *«наощупь искать своих коров на лугу»*. Эта ритмическая формула, рожденная единичной метафорой, сохраняется на протяжении всей песни и посредством своей гипнотической мерности способствует передаче состояния оцепенения, заложенного в тексте.

Третья миниатюра — *«Чело как знамя потерянное»* — вновь уводит в лирическую сферу. При отсутствии реального сюжета в стихотворении имеют место черты фабульности, связанные с развитием лирического чувства. Так, первая строфа представляет собой экспозицию мотивов одиночества, страдания от утраты; во второй — воспоминания рождают волнение, приводящее к драматической кульминации, наконец, в завершающей строфе слышится безысходность, вызывающая страшные мысли о смерти. Следуя за текстом, Пуленк воссоздает описанные стадии переживаний в трехстрочной музыкальной композиции, разными, порой неожиданными путями добываясь воплощения поэтического замысла в каждом из разделов. Поражает логика сочетания минорной по «тональности» переживаний первой строфы с до-мажорным аккомпанементом. Возможно, используя резко контрастный музыкальный материал, композитор следовал намерению оттенить и тем самым усилить состояние обреченности, показанное в стихах. Волнение второй поэтической строфы находит выражение в витиеватых фигурациях аккомпанемента, сочетаясь с лиризмом вокальной партии. Наконец, в заключительном разделе музыка приобретает резко контрастный облик. Тремоло басового голоса рождает тревож-

ные чувства, в то время как на его фоне «сползающая» вниз мелодия рождает зрительную картину погружения в водную глубину в сочетании со словами «*утонуть как камень*». Таким образом, третья миниатюра демонстрирует новый подход композитора к интерпретации поэтического текста, где высшая степень детализации достигается не только путем передачи настроения отдельных фраз средствами фортепианной ткани, но и следованием за эмоциональными импульсами целых разделов текста.

Отдельный интерес представляет пара миниатюр — «*Фургон, крытый черепицей*» (№ 4) и «*Образ силы*» (№ 8). Их роднит образная направленность, связанная с ощущением отстраненности от реального мира. Мрачный колорит, вызванный определенным лексическим рядом, где тон задают жуткие, злые слова и фразы — «мертвый», «синий от злобы», «свирепый», «ночами развращенными», «выколоть глаза», «здоровье неизлечимое», «тюрьма» — требовал особых, экспрессивных форм воплощения в музыке. Невзирая на ряд сходных моментов, Пуленк выбирает контрастно противоположные типы фактурного изложения. Для четвертой миниатюры («Фургон, крытый черепицей»), где в тексте монотонно перечисляется ряд несопоставимых метафор, подходящим оказывается сопровождение из медленно «сползающих» диссонансирующих созвучий. Острый и стремительный токкатный аккомпанемент начального раздела восьмой миниатюры («Во весь опор») вызван импульсом заглавной поэтической строки — «*Образ силы жаркий и свирепый*», жгучий и неистовый заряд которой вскоре исчерпывается и сменяется мрачными красками второго раздела, где в отсутствие единого фактурного знаменателя каждая строфа оттеняется новым типом аккомпанемента в зависимости от характера текста.

Миниатюра «*Желание только любить тебя*» (№ 7) отличается особым фактурным приемом — аккордовой пульсацией, как будто отражающей трепетное биение взволнованного сердца. В «*Чахлой траве*» (№ 6), тихая, светлая грусть воплощается в прозрачной хоральной ткани, куда одним из голосов вплетается непритязательная вокальная мелодия. Наконец, неистовство центрального номера «*Во весь опор*» (№ 5) реализуется в токкатном аккомпанементе, подкрепленном острой акцентировкой и внезапными динамическими всплесками.

Таким образом, своеобразие композиторского мышления проявляется в сочинении на нескольких уровнях: от поиска оригинального фактурного решения для каждого нового лирического нюанса до создания целостного образа, наделенного индивидуальными деталями, что на макроуровне способствует созданию целостной циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

Иной ряд составляют сочинения, в той или иной мере сориентированные на традицию сольного оперного высказывания. Красноречивым примером может служить серия миниатюр 1939 года на стихи разных авторов, связанных неким драматургическим единством. В значительной мере цельности способствует принцип текучести и изменчивости музыкальной ткани, что достигается за счет множества средств, самым ярким из которых, наряду с динамикой и ритмом, является фактура аккомпанемента. В этом отношении особенно показательно сопровождение речитативных эпизодов, имитирующее тембровые краски и приемы игры оркестровых инструментов, что напоминает фортепианное переложение оперной партитуры. Нередко «клочковатая» декламация поддержана как бы сухим скрипичным пиццикато, настойчивое скандирование вокальной мелодии опирается на призывные трубные интонации, а чарующий шарм лирических фрагментов достигается переливистыми фигурациями, ассоциирующимися с выразительными возможностями струнной группы. При этом тембровое разнообразие аккомпанемента дополнено, как правило, богатством динамических нюансов, контрастное сопоставление которых «отмечает» очередную смену «колорита» поэтических строк. Так, тихую умиротворенность зачастую сменяют яркие зажигательные токкатные фрагменты, в свою очередь сопоставленные с приглушенной интимностью эпизодов, подернутых дымкой педали.

Наиболее ярким примером утонченного фортепианного письма является романс *«Ты видишь вечерний огонь»* на стихи Поля Элюара, где перед слушателем предстает череда пейзажных зарисовок, вызывающих ряд положительно окрашенных эмоций. Вместо активных фактурных преобразований Пуленк на этот раз «играет» красками, поновому подсвечивая каждую возникающую картинку, что также отсылает к тембровому богатству симфонического оркестра. Череда живописных, подчас абсурдных ассоциаций, связанных с определенным состоянием окружающего мира, как, например, *«Ты видишь вечерний огонь, который выходит из своей скорлупы...»*, *«снег, вздутый, как море / и море, разлившееся в голубизне»* или *«ты видишь города, окрашенные грустью позолоченной, / тротуары, полные извинений»*, окрашиваются в разные оттенки тональной палитры. В результате незамысловатая вокальная мелодия окутывается радужным ореолом разноцветных созвучий. Примечательно, что среди множества красок преобладают минорные бемольные сочетания: *as-moll, f-moll, c-moll, es-moll, b-moll*, придающие сочинению мягкий меланхоличный оттенок. Довольно продолжительный процесс колористических сопоставлений, в результате которого утрачивается ощущение устоя, в завершении приводит к куль-

минации тональной неустойчивости — гармоническая вертикаль преимущественно состоит из уменьшенных септаккордов.

Таким образом, в единое целое сплетаются экспрессивная выразительность и колористичность звучания, чему во многом способствует темброво-оркестровая трактовка фортепианной партии.

Не меньший интерес с точки зрения поисков возможностей «изображать звуками» представляет цикл *«Работа художника»*, посвященный великим мастерам живописи XX века. Фортепианная партия данного сочинения насыщена подлинно живописными приемами, вызывающими непосредственные аналогии с техникой и языком изобразительного искусства. Живописность цикла заключается в динамичном взаимодействии форм и объемов, в яркой образности и красочности регистровых сопоставлений, в графике мелодического рисунка, который способен передать как пластичность, так и угловатость линий, в распределении фактурных компонентов в звуковом пространстве наподобие соотношения центральных фигур и фона. Богатство колорита воображаемых картин композитор передает, используя разноцветную тональную палитру и неожиданные оттенки аккордовых сочетаний. Отметим, что, привлекая такое разнообразие художественных приемов, Пуленк избегает контрастов в графике письма, не лишая музыку каждой из песен индивидуальных черт. В этом основополагающую роль играют детали, а именно — та или иная мера одновременно привлеченных средств визуализации образа.

Так, фактуру номера «Пикассо» композитор насыщает и приметами эстетики кубизма, и чертами отдельно взятых картин художника, обогащая тем самым рельеф музыкального полотна. Посредством графической остроты и изломанности мелодической линии выражена кубистическая геометричность очертаний. А характерный для живописи этого направления принцип единства разрозненных элементов воплотился в расслоении фактуры. Первый план образуют мощные «аккорды-колонны», которые, с одной стороны, создают эффект крупных, как будто вытесанных из камня, угловатых фигур, находящихся в центре композиции, с другой — обогащают картину цветом. Мягкий и глубокий колорит бемольных созвучий вызывает ассоциации с теплой палитрой «розового» периода в творчестве Пикассо. Второй план композиции, построенный на ломаных фигурациях, воспринимается как ее фон, обычно представленный у художника в виде геометризovaných драпировок. Кроме того, тесситурно разводя края фактуры, Пуленк визуально раздвигает рамки полотна, вызывая ощущение широкого зрительного охвата композиции, внутри которой царит особый ритм пространственного распределения всех ее элементов.

На фоне насыщенного деталями полотна «Пикассо» набор средств миниатюры «Марк Шагал» имеет иной облик в результате обобщения материала посредством жанровых примет скерцо и вальса. Так, характерная для скерцо свободная смена «летающих музыкальных мыслей», здесь представляет собой проекцию на музыкальную ткань композиционных принципов шагаловских картин. Как правило, это череда парящих людей, животных, домов, музыкальных инструментов, на первый взгляд, не связанных между собой. Вальсовое начало переключается с мотивами пританцовывающих музыкантов и ритмом витающих в воздухе предметов. Помимо характерного для Шагала стремления преодолеть земное притяжение, в музыке нашли претворение колористические эксперименты художника. Ее цветовая палитра, построенная на переходе от бемольных сочетаний, связанных обычно с приглушенными красками, к солнечным и ярким диэзным звучаниям, отражает тенденцию к увеличению роли света в зрелых работах Шагала.

Наконец, кульминационной в плане насыщенности приемами художественного письма является центральная песня цикла «Хуан Грис». В сочетании со строками: «*В красотах контуров / Пространства ограниченные*», в музыке, как наяву, появляются красочные объемные контуры в виде «разноцветных» аккордов, в рамки которых заключены ломаные линии изображения. Далее, в тактах, соответствующих словам: «*Скрепляю все стыки / Предметов обыкновенных*», происходит перераспределение фактурных элементов, отчетливо слышатся «стыки», упоминаемые в стихах. Изображая вереницу предметов, композитор использует различные аккордовые сочетания, каждый из которых отличается по колориту и высоте расположения на «музыкальном холсте», совсем как на картинах кубистов. В результате, Пуленк добивается совершенной композиции, в которой сочетание осязаемых образов, насыщенных яркими контрастными цветами, напоминает популярный среди кубистов коллаж.

Обобщая наблюдения над своеобразием музыкального портрета в «Работе художника» Ф. Пуленка, отметим, что при большой смысловой нагрузке фактуры, музыкальная ткань не отличается особой усложненностью и служит одним из средств объединения разнохарактерных номеров в циклическую композицию. Вместе с тем наблюдается расширение выразительных возможностей вокально-фортепианного ансамбля за счет объемно-пространственных параметров фактуры. Сопоставление мелодических рельефов, вертикали и горизонтали, четких звуковых фигур и линий рождает в симбиозе с поэтическим текстом зримые картины-образы.

Не избегает Пуленк и изобразительных приемов, благодаря которым в музыке воссоздается визуальный ряд полотен, вдохновлявших композитора на создание музыки. Так, в раннем цикле *«Бестиарий, или кортеж Орфея»*, толчком к возникновению которого стала серия гравюр с изображением животных, мы вновь сталкиваемся с минимализмом автора в выборе средств выразительности. Тем не менее, при всей простоте языка фактура сопровождения насыщена звукоизобразительными приемами особого рода. Здесь нет звукоподражательности, как, например, в *«Карнавале животных»* К. Сен-Санса (переключки кур и петухов или пронзительный крик осла), нет здесь и воспроизведения переливов воды, хотя три песни из шести посвящены обитателям водного мира. Основной эффект заключается в передаче разных типов движения: в частности, характер мерного шествия создается неспешной сменой аккордов, а игривые прыжки изображаются посредством широких скачков, дополненных форшлагами.

Не менее любопытной представляется партия фортепиано в миниатюрах, ориентированных как на национальную, так и на общеевропейскую традицию. Одним из наиболее ярких примеров может служить наиболее значительный цикл раннего периода — *Арии на стихи Ж. Мопса*. Так, аккомпанемент первой арии, где на фоне альбертиевых басов звучит мелодия, дублирующая рисунок вокальной партии, не только воссоздает облик инструментального сопровождения арий XVII века, но и фортепианной фактуры великих мастеров классической эпохи — Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Сопровождение второй арии с отчетливо проступающими чертами французской кадрили опирается на танцевальную природу национальной музыки. В третьей — фактура аккомпанемента отражает процесс эволюции музыкального мышления от хоровой полифонической песни XVI века до современной, насыщенной диссонирующими созвучиями инструментальной стилистики.

Наконец, отдельное внимание привлекают сочинения, где средства фортепианной фактуры композитор стремится к воссозданию величественного органного звучания. Таковыми являются миниатюры *«Эпитафия»* на стихи Малерба и *«Гимн»* на текст Расина. Об органной природе первой свидетельствуют: трехстрочная запись партии сопровождения, восходящая к традиции записи органной музыки, где третий, нижний нотный стан отводился партии басового голоса, исполняемого обычно на ножной клавиатуре; более чем четырехоктавный диапазон аккомпанемента, делающий невозможным его охват на фортепиано одним человеком; одновременное проведение мелодии в трех октавах, что заставляет вспомнить механику копуляции, подключающую верхние регистры при игре на нижней клавиатуре или объединяющую звучность нескольких мануалов. В *«Гимне»* органное величие и торжественность достигнуто путем увеличения

числа голосов и тесситурных рамок мощной хоральной ткани. Диапазон в три с половиной октавы между крайними голосами сопровождения вновь указывает на органную природу фортепианной партии. Очевидно, что обращение к выразительным особенностям органной и хоровой музыки позволяет Пуленку реализовать свои замыслы в области духовной тематики, воссоздав при этом в сочетании со старинной поэзией колорит эпохи.

Подводя итоги, отметим неопределимую роль аккомпанемента в передаче яркой образности затронутых Ф. Пуленком поэтических мотивов. «В нем я могу выразить чувства и значение стиха», — пишет автор о фортепианном сопровождении в «Дневнике моих песен» [3, с. 120]. Эти слова в очередной раз свидетельствуют о громадном значении поэтического слова для композитора. Поэтому для пианиста-концертмейстера, желающего передать прелесть и своеобразие фортепианной палитры пуленковской вокальной миниатюры, необходимо, прежде всего, проникнуться характером и настроением поэтического текста, что, несомненно, вызовет живой отклик у слушателя.

Литература

1. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : Учебное пособие / Л. С. Дьячкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — 296 с.
2. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. — М. : Сов. композитор, 1969. — 240 с.
3. Пуленк Ф. Дневник моих песен / Ф. Пуленк // Я и мои друзья. — М. : Музыка, 1977. — С. 119—158.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена вокальній ліриці Ф. Пуленка. Пісенна творчість композитора розглядається не тільки у відношенні мелодичного та гармонічного багатства вокальних партій. Значна увага приділена функціям та особливостям саме фортепіанних партій аналізованих творів.

Ключові слова: фортепіанна палітра, фактура, концертмейстер.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вокальной лирике Ф. Пуленка. Песенное творчество композитора рассматривается не только в отношении мелодического и гармонического богатства вокальных партий. Значительное внимание уделено функциям и особенностям фортепианных партий анализируемых сочинений.

Ключевые слова: фортепианная палитра, фактура, концертмейстер.

ANNOTATION

The article is devoted the vocal lyric poetry of Ф. Pulenk. Song creation of composer is examined not only in regard to melodious and harmonic riches of vocal parties. Considerable attention is spared functions and features of piano's parties of the analysable making.

Key words: piano's palette, invoice, concertmaster.

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ
Л. ДИЧКО ТА ЇЇ ТВОРЧИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ
У МУЗИЦІ ДЛЯ ДІТЕЙ**

В українській музичній творчості сфера компонування для дітей займає важливу і міцну нішу. Спираючись на давні традиції професійного мистецтва, використовуючи потужні ресурси національного фольклору, ця галузь авторської музики є одним із провідних чинників формування національної музичної культури. Не випадково вона посіла одне з головних місць у спадщині відомої сучасної композиторки Лесі Дичко, вагомою ознакою стилю якої є органічне поєднання високого професіоналізму і справжньої демократичності. Актуальним на сьогодні залишається вивчення її музики для дітей як особливої галузі творчості митця, що інтенсивно розгортається протягом 1970-х років і далі отримує продовження в нових композиціях та редагуванні попередніх текстів, котрі за минулі роки стали невід'ємною частиною репертуару численних хорових колективів.

Особливості композиторської творчості Л. Дичко розглядаються в багатьох працях провідних науковців. Це, насамперед, наукові публікації М. Гордійчука [2], С. Горбунко [1], Л. Пархоменко [5], О. Письменної [6], Л. Серганюк [7], Б. Фільц [8; 9], де висвітлюються різні естетико-стильові аспекти «дитячої музики» композиторки. Враховуючи наявні напрацювання, в даній статті здійснюється спроба розглянути важливі для означеної галузі здобутки Лесі Дичко в площинах стилістики й оновлення жанрового поля, що й становить мету запропонованої розвідки.

Прагнучи до інтеграції різних сфер музичного процесу (в тому числі — творчого і виконавського), кожний окремих твір Леся Дичко неодноразово апробує шляхом редагування для різних виконавських складів. Композиторка вільно розробляє образно-стилістичну канву своїх творів, не змінюючи при цьому загальної концепції. Разом з тим вона вдається до збагачення композиції новими образними планами, що були тільки окреслені у початкових версіях, поглиблюючи існуючі, деталізуючи їх розробку, залишаючи достатньо складними для виконання. Тому її музика для дітей — це твори для колективів з високим виконавським рівнем, які володіють достатньою технічною майстерністю й

можуть досягти необхідних образно-сміслових нюансів при втіленні авторського задуму. Струнка калейдоскопічність — за всієї парадоксальності такого означення — вимагає розкриття виконавцями змісту мініатюр у їх поєднанні в цикли, що веде до композиційного укрупнення.

Творчі експерименти за допомогою модифікації типового структурно-семантичного стереотипу були мотивовані потребою в мистецькому переосмисленні попередніх здобутків. Відтак музика для дітей стає, як й інші жанрово-видові напрямки компонування, сферою активного творчого експериментування Л. Дичко, втілення новачійних, сміливих й оригінальних для свого часу ідей.

Сприймавши від свого вчителя — Б. Лятошинського — ідею внутрішньої модифікації того чи іншого жанру, його збагачення за рахунок привнесення багатих асоціативних планів й оновлення поезики, Л. Дичко в повній мірі усвідомила можливість розширення експресивних і технологічних меж творчості (в т. ч. — вокально-хорової). Відтоді поезика більшості творів композиторки спрямовується до втілення резонансних етичних чи культуротворчих концепцій. Тому навіть при зовнішній «плакатності» не важко побачити вражаючу психологічну сконцентрованість авторського мислення, ліричність і навіть інтимність осмислення різних граней індивідуального й суспільно-історичного буття.

Особисте авторське ставлення до розкриття складних проблем часто спрямовувало набутий досвід у русло іномовлення, метафор, алегорій чи глибокого занурення в міфи народнопоетичного українського мислення й ментальності. Вона рівнорядно прагне до поезики казки чи епічних полотен, щоразу добираючи прийнятні для неї концепційні й драматургічні моделі і уникаючи конфліктного протистояння за типами класичної і романтичної драматургії.

Вже в період формування індивідуального способу мислення Л. Дичко ця неповторність виявляється саме у творах, що істотно збагачують плин стилісового розвитку української музичної культури серед інших яскравих проявів композиторської молоді 1960-х років. Переконливим доказом є «Червона калина» (1968) — друга в її доробку кантата (після кантати-рапсодії «Думка» на вірші Т. Шевченка, 1964). Саме тут найповніше відбите розуміння композиторкою естетики «нової фольклорної хвилі», що стало визначальним для наступних зразків цього спрямування. Тому в музичному матеріалі дитячих кантат виразно простежується активна дія чинників «нового фольклоризму». Так, семантичні опори для концепції творів відшукуються насамперед в обрядовому фольклорі. Зростає роль нетрадиційних або принаймні достатньо незвичних прийомів голосоведення та фактурних комбінацій, а за фактичної відсутності цитувань мелодичного матеріалу культивується вільне комбінування фоль-

клорних елементів. Звідси опора на розширену систему мажоро-мінору, збагачення її колористичними деталями і яскравою забарвленістю народних ладів. Ці риси чи найяскравіше серед творів того часу втілені в хорі «Сонячний струм». Більше того, ефектним і достатньо часто застосовуваним композиторкою стилістичним чинником є поліладовість і навіть політональність, що іноді виявляється й в її дитячих кантатах.

Немалозначним є той факт, що до багатого за можливостями шару творів для дітей Л. Дичко підійшла, вже будучи авторкою високо оцінених композицій-«казок» та «акварелей» — «Казкової сюїти» (1961) і «Веснянок» для симфонічного оркестру (1969), акапельного хору без слів «Лісові далі» (1962), романсів «Казка» на текст В. Коломійця (1966), циклу «Пастелі» на поезію П. Тичини (1967) тощо. Фактично напередодні звернення до музики для дітей з'явився такий знаковий твір, як камерно-лірична п'ятичастинна симфонія «Привітання життя» на вірші Б. - І. Антонича (1972), де було остаточно сформовано основний структурно-семантичний тип великої циклічної композиції, якого композиторка буде дотримуватися в більшості подібних творів. Показовим щодо загального трактування циклу є характеристика, дана М. Гордійчуком заключній частині цього твору — «Постлюдії»: «Це не тільки останнє слово розповіді, а й утвердження провідної ідеї твору (“привітання життя”). <...> Акордовий виклад, особлива динаміка надають темі характер спокійно-урочистого гімну. Музика розгортається без поспіху, стає все світлішою і величавішою <...> і, зрештою, інтегруються в одну побудову, в один художній образ, який синтезує основну думку твору про вічність життя і природи, про єдність з нею людини» [2, с. 56].

Апробувавши метод втілення стилістично-семантичних ознак первинних фольклорних жанрів у музичному тексті поза безпосереднім цитуванням чи стилізацією, композиторка приходять до їх розробки на інтонаційному рівні. Вочевидь при цьому посилюється символіко-метафоричне сприйняття поетичних текстів (як авторських, так і фольклорних), а після творів 1960-х вона переносить «шарм» такої експресивно-символічної інтонаційності на тембральні комплекси. Внаслідок цього тембровість, у свою чергу, починає діяти як конструктивний прийом і отримує, до певної міри, значення символу або асоціативного знаку. Втім, ці засоби в музичних текстах Л. Дичко відділені від звичного поняття лейттембру: як комплекси звучань, вони швидше відіграють роль асоціації з певним жанром (як-от у «Віхолі», про що нижче) чи явищем природного світу. Інтонаційність цих комплексів скоріше виявляє «звукотображальне», візуальне походження, ніж спрямованість до «мовно»-поетичної сфери.

Звернення до паралелей між малярством і музикою — не поодиноким явищем у сфері української музики для дітей. Два цикли «Пісень-ма-

люнків» створені Ю. Рожавською наприкінці 1960 – на початку 1970-х, де домінуючим засобом музичної характеристики є звукоімітація.

Переконливі приклади такого роду творчих пошуків свідчать про синтез лірико-акварельної, так би мовити — візуалізуючої (умовно) та «ново-фольклорної» сфер, що сповна виявився у композиціях Л. Дичко 1972 року: хорі «Сонячний струм» (вірші М. Бахтинського) та камерній кантаті «Пори року» на народні тексти. У цих творах ідея жанру-асоціації впевнено і вивірено вноситься композиторкою в площину музичної семантики, а стилістичні компоненти й конструктивні елементи форми — за адекватної мистецької реалізації — спрямовуються до втілення цієї ідеї. Саме такий підхід різко вирізняє кращі композиції майстра серед інших яскравих мистецьких здобутів того часу. Ця ж позиція, хоча й ускладнює рівень стилістики, адекватно й потужно виявляється в хорових опусах для дітей.

Серед цих творів найчисельнішою групою є кантати: «Сонячне коло» (кантата № 5 на вірші Л. Чередниченка для дитячого хору з оркестром, 1974–1975); «Здрастуй, новий добрий день» (для хору без супроводу, 1975–1976); «Весна» для дитячого хору і камерного оркестру (вірші Б. Авдієнка, варіант — для хору та органу, 1976–1977); «Барвінок» (кантата № 4 на вірші С. Жупанина для дитячого хору з оркестром, варіант — для хору, камерного оркестру і органа, 1979–1984). Інтерес до жанру, що тривалий час репрезентував позиції офіційного мистецтва, пов'язується з тими ж чинниками, які викликали розгортання «нової фольклорної хвилі».

Поміж них першорядну роль надано яскравій національній змістовності, рішучому розширенню мовно-виразової сфери тощо. Саме ці риси виявляють важливі аналогії з українською кантатною творчістю кінця ХІХ — перших десятиліть ХХ ст., коли до жанру були привнесені самотні національно-стильові чинники.

До цього ж напрямку творчості належать дитяча ораторія-балет «Слава робітничим професіям» (сл. Є. Авдієнка, 1986; перша редакція — Дванадцять пісень-прелюдій для сопрано, баса, фортепіано і ударних; друга — концерт-кантата для дитячого хору, двох фортепіано й ударних, 1977–1978); композиція для сопрано, баса, читця та фортепіано «Пори року» (1989–1994; друга редакція — «Чотири пори року» для дитячого хору без супроводу на народні тексти, 2003–2004). Рідкісними зразками звернення до інших галузей компонування є п'єса для симфонічного оркестру «Килимок» (1979–1984), дві пісні на вірші В. Батюка та цикл пісень «Піонерський триптих» (сл. М. Лисича, В. Пепа, А. Демиденка) для дитячого хору і камерного оркестру.

Значущість цієї галузі доробку Л. Дичко в українській хоровій музиці та справжній художній успіх творів спонукали мистецтвознавців до висловлення високих оцінок. «П'ять кантат для дітей Лесі Дичко, —

зазначає Г. Конькова, — вельми оригінальна галузь української музики. Є серед них досить прості за засобами виразності, нескладні для виконання: “Весна”, “Сонячне коло”, “Барвінок”. Вони написані із супроводом фортепіано і можуть виконуватися дитячими самодіяльними хоровими колективами. В основі послідовного розгортання “сюжету” “Сонячного кола” та “Весни” — коловорот у природі (чотири пори року в першому випадку і весняні місяці у другому). Пори року — “сюжетне” підґрунтя і кантати “Здрастуй, новий добрий день!”, програма чотирьох розділів якої своєрідно розкривається через конкретні музичні жанри: Прелюдія, Скерцо (“Літо”), Арія, Анданте (“Осінь”), Фантазія, Фугета (“Зима”), Рондо, Постлюдія (“Весна”). Твір цей — з надзвичайно витонченим хоровим звукописом, майстерно розробленою фактурою, розвиненим поліфонічним письмом...» [3, с. 85– 86].

Аналізуючи дану галузь доробку Л. Дичко, Б. Фільц відмічає, що «у цих творах повною мірою розкривається своєрідність індивідуального почерку композиторки» [8, с. 112]. Дослідниця особливо наголошує на ліричності, багатих звукових і візуальних асоціаціях, оригінальності ритміки й колористики, використанні народно-пісенної інтонаційності тощо. Показовим прикладом формування індивідуальних рис творчого стилю композиторки є вже рання «Казкова сюїта» для симфонічного оркестру, написана на основі тематизму її власних дитячих п'єс, де привертає увагу витонченість інструментального письма, надання тембру важливої драматургічної функції, опора на обрядовий фольклор.

Водночас, М. Гордійчук підкреслює значення такої драматургічно-композиційної особливості цих творів, як циклізація п'єс-мініатюр на основі апробації закономірностей обрядових дійств. Вчений характеризує результат цього підходу — створення «системи мікроциклів у циклі» й пояснює його «прагненням Дичко до конкретизованої образності й театральності вираження. І це природно, коли зважити, що кожна частина — то свого роду “конденсат” певного народного звичаю чи обряду, який у побуті немислимий без драматичного дійства» [2, с. 59].

І справді, дитячі кантати 1970-х років будуються так, що самі виявляють тенденцію до мікроциклізації і виокремлення «мініциклів». У прагненні задіяти величезний потенціал внутрішньої «ланцюговості» або ж апелювання до інших, «позакласичних» джерел композиторка знаходить міцну опору в закономірностях обрядових циклів та глибинної символіки народних текстів. Жанровість виступає тут як багатоманітність внутрішніх відповідностей, що тривалий час знаходилися поза зоною активної уваги більшості композиторів, які працювали з фольклорними прототипами у різноманітних циклічних композиціях. Найскладніші типові композиційно-драматургічні утворення узгоджуються завдяки пе-

реосмисленому підходу до внутрішньої змістовності жанрової основи мініатюр у їх споріднених, часто дотичних один одному сенсах.

Аналогічні спостереження належать Б. Фільц [8], яка вбачає в кантаті «Сонячне коло» елементи народної обрядовості в завершальних підрозділах першої, другої та останньої частин: «Весна» завершується «Веснянкою», в кінці «Літа» з'являються музичні епізоди гімнічного типу, що створюють величний образ обжинок. Інтонаційною основою тут слугують поспівки купальських і обжинкових пісень із характерним ладовим колоритом діатоніки, зокрема лідійського нахилу та пентатоніки. Закінчення останньої частини кантати новорічним віншуванням зумовило використання мелодичних поспівок обрядових пісень зимового циклу — колядок, шедрівок.

Всі ці зауваження підводять до висновку, що композиторка від кінця 1960-х років активно працює у сформованому нею певному стилістичному середовищі, де одну з першорядних ролей відіграють народнопоетичні та народномузичні чинники. Отже, можна з певністю констатувати принциповий збіг з явищем, що визначене мистецтвознавцями як «активне фольклорне середовище», тобто середовище, «яке найбільше відповідає даному індивідуальному композиторському стилеві і мисленню» [4, с. 39]. Ним для Л. Дичко є, насамперед, сфера давніх архаїчних жанрів української пісенності (в т. ч. — дитячий ігровий фольклор) та музична епіка. Показовою рисою підходу до використання фольклорного матеріалу — за очевидного звертання безпосередньо до поетичної текстової основи — є уникання проявів стильових зумовленостей на рівні строгої типологічної визначеності, натомість активність впровадження певних інтонаційних формул. У цьому вбачається важливе продовження традиції, започаткованої у творчості М. Леонтовича і визначеної Б. Луканюком [4]. Індивідуалізація мистецьких засад у творчості Л. Дичко відбувається як у кількісному (вивчаючи проблему, вчений вказав на відсутність репрезентованих у доробку М. Леонтовича похоронних голосінь, кобзарських дум та локальних за значенням жанрів), так і в якісному (йдеться про поглиблення сфери музично-поетичних прообразів на рівні інтонаційності) напрямках. Поряд з цим Г. Конькова відзначає насамперед «вміння юної тоді композиторки говорити небагатослівно, образно ліпити надзвичайно пластичну форму» [3, с. 85].

Л. Дичко — митець яскраво вираженого інтуїтивно-інтелектуального складу. За всіма явними чуттєво-конкретними проявами життя, природи, історії та сучасності вона завжди шукає і прагне виявити філософські аспекти буття. Тому й дитячі кантати композиторки репрезентують домінуючу в її творчості концепцію поетичного відображення світу, сповненого надзвичайного розмаїття образів і барв. Яскрава емоційність, багатство засобів тематичного розвитку дозволяє поєдну-

вати, як і в інших галузях творчості, прийоми масштабного і камерного хорового письма, сягати меж імпресіоністичної колоритності чи граничної, навіть аскетичної монотембральності. Показово, що більшість з цих творів так чи інакше пов'язані з втіленням образів природи. Специфіку підходу до цієї сфери М. Гордійчук відзначив ще наприкінці 1970-х років: «Основним у її творчому вирішенні є те, що Дичко ніколи не сприймає природу як абстрактну красивість — вона неодмінно асоціюється в композиторки з поняттям життя у всіх його проявах» [2, с. 54].

Окрім цього, так чи інакше відображаючи різноманітні зацікавлення композиторки образотворчим мистецтвом, її дитячі кантати несуть характерні для українського музичного мистецтва 1960-х років тенденції. Тому природно, що одним з чільних напрямків експериментування є пошук специфічних форм відповідності між зображальною та музичною стихіями, відтворення цих аналогій у конструктивно чітких і строгих формах, особливостей техніки «образотворчого» мазка — у музичних інтонаціях тощо.

Така візуальність значною мірою спрямовує слухацькі сприйняття до певної театралізації несценічних жанрів. Яскрава виразність дитячих творів Л. Дичко, їх багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого відчуття синкретичності музичного дійства. Композиторка прагне до виразної характеристичності образних ліній і, так би мовити, впровадження в драматургію циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у «видовищності» тієї чи іншої сюжетної ситуації, образній характеристичності, різноманітності мовно-виразових засобів різних частин.

Немало «візуалізації» музичних текстів сприяє широта витоків, вільне оперування авторкою різними жанрово-стилістичними шарами, органічне опанування фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломийкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, інтонаційних новацій сучасної мови і віковично усталених стилістичних елементів. Внаслідок цього лінеарність поєднується з гетерофонічним викладом, а сонористично-алеаторичні інкрустації — з тематичною рельєфністю.

Таким чином, художньо-виправдене, талановите індивідуально-авторське експериментування Л. Дичко в галузі дитячої музики сприяє не тільки яскравому втіленню художнього задуму будь-якого її твору, а й збагаченню сучасної української музики, широкому застосуванню новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей.

Література

1. Горбунко С. Дитяче хорове виховання в Україні : [навч.-метод. посіб. для вчителів шк. різ. типу, студ. та викл. вищ. мистец. навч. закл.] / С. Горбунко. — К. : Ін-т змісту методів навчання, 1999. — 251 с.

2. Гордійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук // Творчий портрет. — К. : Музична Україна, 1978. — 77 с.
3. Конькова Г. Леся Дичко і дитячий світ / Г. Конькова // Спрага музики. Паралелі і час спогадів. — К. : Комбі-ЛТД, 2001. — Ч. I. — С. 85–86.
4. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) / Б. Луканюк // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 38–48.
5. Пархоменко Л. Твори для дітей / Л. Пархоменко // Музика. — 1974. — № 3. — С. 7–8.
6. Письменна О. Трансформація українського фольклору у кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» / О. Письменна // Наукові записки. — Тернопіль : ТДПУ імені Володимира Гнатюка, 2001. — Вип. 2 (7). — С. 22–31. — (Серія мистецтвознавство).
7. Серганюк Л. Контекст традиції / Л. Серганюк // Музична україністика: сучасний вимір : [зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко]. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2005. — С. 175–182.
8. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі дитячих хорових кантат) / Б. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи) : [зб. наук праць]. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — Вип. 3. — С. 112–116.
9. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей / Б. Фільц // Українське мистецтвознавство. — К. : Музична Україна, 2004. — Вип. 5. — С. 105–109.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається важлива галузь творчої спадщини відомої сучасної української композиторки Л. Дичко — музика для дітей. Висвітлюються шляхи активного творчого експериментування й втілення новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей.

Ключові слова: музика для дітей, творчий експеримент, стилістика, неофольклоризм.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается важная область творческого наследия известного современного украинского композитора Л. Дычко — музыка для детей. Выявляются пути активного творческого экспериментирования и воплощения новационных, смелых, оригинальных для своего времени идей.

Ключевые слова: музыка для детей, творческий эксперимент, стилистика, неофольклоризм.

ANNOTATION

Creative experiments with modification of typical genre field in the period of establishing of «New Folklore Wave» were mainly motivated by the need in artistic re-thinking of former heritage. Children's music, as well as many other genre trends of composing, becomes a sphere of active creative experimenting of Lesya Dychko, and fulfillment of her innovational brave and original ideas.

Key words: music for children, creative experiment, stylistics, neofolklorism.

ВАЛЬСОВІСТЬ ЯК ЛОГІКО-СЕМАНТИЧНИЙ ПРОТОТИП У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX–XX СТОЛІТЬ

Роль танцювальних джерел в історичному формуванні закономірностей музики величезна. Вони виявляють себе насамперед через ритм, який має чималі можливості емоційного вираження завдяки зв'язку з життєдіяльністю організму, з відчуттям частого чи рідкого подиху, швидких чи повільних рухів, ходьби, бігу, стрибків і т. д. Оскільки танець виявляє себе через ритм, велика роль у будь-якому музичному творі досить чіткого й активного ритму викликає асоціації з певними танцями. Іншими словами, танцювально-рухові «ритмосимволи» (термін В. Задерацького) історично закріплюють за певними музичними зворотами стійке значення.

Актуальність дослідження вальсовості як логіко-семантичного прототипу в творчості європейських композиторів XIX–XX століть підтверджується наступною тезою. Виходячи з історичних особливостей існування жанру вальсу, ми можемо казати про загальноєвропейське значення цієї формули, що, в свою чергу, дає нам можливість розуміти вальсовість в якості музичної моторної універсалії. Тому об'єктом дослідження є еволюція моторно-композиційної формули вальсу як знака у вторинних музичних жанрах.

Однією з головних особливостей у використанні композиторами XIX–XX століть вальсовості як «інтонаційної моделі» (термін В. Москаленка) є подолання жорстких моторно-композиційних формул у творах, що належать до декларуючого типу танцювальності, тобто у творах із словесно позначеним жанровим визначенням вальсу в назві.

Якщо класифікувати існуючі «програмні» (словесно позначені) вальси за жанровими ознаками, то можна виділити чотири основні групи вальсів:

– романтичні танцювальні мініатюри: Ф. Шопен — Вальси № 3, 7; Й. Брамс — 16 вальсів ор. 39; Е. Гріг — Вальси для ф-но; Я. Сибеліус — «Сумний вальс»; О. Грібєєдов — Вальси *As-dur, e-moll*; П. Чайковський — Вальс *fis-moll* ор. 40 і т. д.;

– «блискучі» концертні вальси: А. Рубінштейн — Вальс-капріс; Ф. Шопен — Вальси № 1, 2, 5; Й. Гуммель — «Танці для залу Аполлона» ор. 31; О. Глазунов — Вальс для оркестру ор. 47; П. Чайковський — Вальс-скерцо, ор. 42, «Ната-вальс», «Сентиментальний вальс»; А. Хачату-

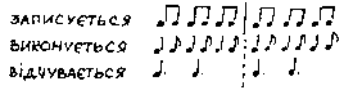
рян — Вальс з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад»; Ф. Ліст — Вальс-експромт, «Забутий вальс»; С. Рахманінов — Вальс ор. 10, № 2;
— симфонічні твори, що асимілюють романтичну програмність:
Ф. Ліст — Мефісто-вальс; М. Глінка — Вальс-фантазія; М. Равель — Хореографічна поема «Вальс», М. Скорик — Симфонічна поема «Вальс»;
— джаз-вальс.

Останній тип виник у ХХ столітті як поєднання насиченої енергетики джазових ритмів, що йдуть від афро-американських джерел, з сентиментально-ліричною образністю класичного вальсу, притаманного європейській музичній культурі. Особливість джазу, взагалі, полягає у тому, що зафіксований текст, як правило, не співпадає з реальним звучанням, тому що в нотах неможливо достовірно відобразити не тільки метро-ритмічні коливання імпровізацій, але й артикуляційно-динамічні особливості виконавської техніки. Одним з прикладів подібної розбіжності є можливість записаної чверті при виконанні наповнюватися енергією тридольної пульсації. Таким чином, навіть у чотиридольних блюзах та баладах завжди відчувається вальсовість.

Якщо говорити про загальні риси існування вальсу в джазі, можна відзначити декілька його різновидів. Існує досить багато вальсів із звичною, загальноприйнятою моторно-композиційною формулою. Наприклад, «*Gravy waltz*» С. Аллена, який став популярним завдяки імпровізаціям О. Пітерсона. Музикант додав до досить традиційного за ритмікою, гармонією, фактурою вальсу сутнісні риси «чорного» джазу — активне використання блюзових інтонацій, свінгування тощо. Тим самим, вальс, як європейська музична моторна універсалія, насичуючись семантикою «чорної» музики, стає загальносвітовим художнім поняттям, поєднуючи тим самим різні етноси єдиною «пульсацією життєвої енергії».

Особливість джаз-вальсу полягає також у багатошаровій ритмічній і метричній структурі, яка є значно складнішою за її класичних аналогів. Як правило, джазове мислення у вальсі базується не на звичній моторно-композиційній формулі — воно лише натякає на неї. У процесі виконання знаково-визначена тридольність часто «розмивається» завдяки синкопам, свінгуванню, «рваним» ритмам тощо. Крім того, за словами І. Брілья, у звичайній тридольності приховується чотиридольна структура, яка може виходити на перший план, порушуючи знайомі слухові асоціації завдяки тому, що два тридольні такти умовно прирівнюються до одного чотиридольного.

Так, у фортепіанному «*Waltz Limp*» Д. Брубєка протягом майже всього твору акомпануюча партія лівої руки, завдяки дводольному ритму, входить у суперечку з тридольністю теми та імпровізації в партії правої руки. І. Бріль у Вальсі *C-dur* посилює значення дводольності, яка наповнює собою всю фактуру. А у Вальсі *G-dur* Д. Брубєка прихована чотиридольність баса стає явною, завдяки зміні 3/4 розміру на 4/4 ще в темі, а потім і в імпровізації.



Порівняно з традиційною тридольністю, виникають і п'ятидольні вальси (якби без останньої чверті у кожному такті), в яких вальсовість стає дещо прихованою, але не менш відчутною (Д. Брубек — «Countdown», П. Дезмонд — «Граємо на 5»). Дуже цікаво відзначити, що вальс на 5/4 виник дещо раніше — в Симфонії № 6 П. Чайковського, який навіть не уявляв, що його ідея буде широко розвинута у стилях майбутнього.

Вальс, як і будь-яка танцювальна п'єса, має певну ритмічну формулу з опорою на першій долі і полегшеними другою і третьою долями. Цій формулі, викладеній в акомпанементі, підлягають також мелодія і гармонія. У композиторів ХІХ–ХХ ст., сприймаючих вальс не в прикладному значенні, а як інструментальну п'єсу певного плану — задушевно-ліричну, блискуче концертну або жанрову сцену — спостерігаються відхилення від сталих традицій. Насамперед це стосується ритмічної нерегулярності, нестандартних співвідношень елементів вальсової формули. Уявна одноманітність вальсу лише стимулює композиторську думку на пошуки витончених особливостей для кожного твору і навіть для окремих його частин, розділів, мотивів.

Слід зазначити певну залежність між відбиттям жанрового стереотипу в програмних та непрограмних вальсах. Нерідко в темах власне вальсів (наприклад, у вальсі «Сніжних пластівців» П. Чайковського) приналежність до жанру виражена не так рельєфно як в темі II частини Симфонії № 6 того ж автора. В більшості випадків це відбувається шляхом зміни звичної моторно-композиційної формули вальсу.

Ось декілька конструктивних прийомів, за допомогою яких композитори досягали незалежності від заданої вальсової формули у творах з визначеним жанровим ім'ям:

— геміола: П. Чайковський — «Сентиментальний вальс», Вальс *fis-moll*, ор. 40, середня частина вальсу з «Дитячого альбому»; М. Скорик — Вальс зі Струнної сюїти *D-dur*;

— поєднання тридольності та чотиридольності з характерними підкресленими синкопами в «ламаній» мелодійній лінії: П. Чайковський — «Вальс сніжинок» з «Лускунчика»;

— суперечність мотиву і такту; або неспівпадання контурів мотиву з тактовою метрикою, або акценти, поставлені автором, що йдуть урозріз з логікою метро-ритміки: П. Чайковський — Вальс з «Дитячого альбому», епізоди «Салонного вальсу», «Ната-вальс»;

— акцентне варіювання: М. Глінка — Вальс-фантазія (тут використаний прийом акцентного варіювання мотиву октави);

— повторювання мотиву на дві чверті суперечить такту в три чверті. (розбіжність між розчленуванням часу, яку дає мелодичний мотив, і роз-

членуванням, яке вносить метричний акцент, додає імпульсивності, а іноді і значної внутрішньої пристрасті, напруженості. Подібний прийом часто зустрічається у вальсах Ф. Шопена, П. Чайковського, І. Стравінського);

– артикуляційно-ритмічне варіювання: в ході розвитку музичної думки мотив набуває нового пунктирного ритму, форшлагів, нових акцентів, загострюється той або інший звук: А. Хачатурян — Скрипковий концерт, II частина, основна тема;

– суперечність гомофонно-танцювального викладення і поліфонічного розшарування тканини: О. Скрябін — Вальс ор. 38 *As-dur*; «*Quasi valse*» ор. 47. Звідси вже в ранні роки творчості композитора утворюється особлива форма акомпанементу, в якій поєднуються гармонічно розшарований рух і вальсова фактура;

– алюзія артикуляційно-ритмічної формули вальсовості: О. Скрябін — Вальс ор. 38 *As-dur*. Таким натяком тут можуть слугувати елементи супроводу, які ми зустрічаємо у вишуканій фактурі твору;

– ритмічне подріблення супроводу: Й. Брамс — «Вальси — пісні любові» ор. 52 а, № 2;

– ускладнення фактурної формульності фігураційним варіюванням: Й. Брамс — «Вальси — пісні любові» ор. 52 а, № 8;

– привнесення в мелодичну лінію характерних національних інтонаційно-ритмічних оборотів: Е. Гріг — «Ліричні п'єси» ор. 12, «Вальс»;

– акордова фактура мелодії: Й. Брамс — Вальс ор. 39, № 15;

– арпеджирована фактура: Ц. Кюї — Вальс ор. 31, № 2; М. Балакирев — Вальс № 6;

– ускладнення і загострення гармонічної і мелодичної мови як віддзеркалення мінливих змін настроїв: П. Чайковський — Оркестрова сюїта № 2, «Вальс»;

Принципово іншим буде шлях відбиття репрезентуючих жанрових елементів (позатекстова функція тематизму) у творах без заданої жанрової назви. «Безім'яних» вальсів, тобто вальсовості, в європейській музиці XIX—XX століть дуже багато. Її роль, як посередника, виявляється в тому, що через свою масову поширеність і загальнозначущість, вальсовість привносить у непрограмну музику елементи такої знакової системи, яка є однаково відомою композитору і слухачу. І тому вона призводить у змістовну відповідність саме це повідомлення та характер його сприйняття. Наповнюючись у процесі буття змістовною конкретикою, концентруючи в собі інформацію про час, життєвий устрій, настрої, вальсовість у той же час несе в собі таку міру узагальнення, яка виявляється цілком співзвучною природі «чистого» інструменталізму. Важливо відзначити і те, що жанровий елемент у процесі еволюції стає стильовим, тобто утво-

рюється особлива сфера вальсовості (певна модель тематизму, засіб організації ритму і форми) як один із способів музичного мислення.

Вальсовість виконує функцію посередника ще в одному відношенні. Двоєдина інтравертно-екстравертна сутність непрограмної музики обумовлює дію в ній складного механізму переробки позамузичних вражень, життєвої інформації в музичні структури, які відрізняються вищою мірою умовності та абстрагованості. Моторно-композиційні формули вальсу дають композиторам матеріал для подальшої творчої переробки, тобто ці формули є раніше сформованими музичними моделями, в яких реалії навколишньої дійсності «згорнулися» у певні звукові структури. Інакше кажучи, як ми вже відзначали, моторно-композиційна формула вальсу є своєрідним «словом» у творчості композитора.

Приєм використання композитором засобів первинних жанрів одержав назву «узагальнення через жанр» (А. Альшванг). Узагальнення — це особливий вид співвідношення одиничного і загального. Якщо одиничне розглядати як відображення жанру в музичному творі, тоді загальним, відносно нього, виступає та жанрова система, яку він репрезентує. На думку А. Коропової, «узагальненням» не вичерпуються типи реалізації семантики певного жанру в ідейно-емоційному світі музичного твору. Автор доповнює форму «узагальнення» принципами «спотворення» та «зображення» [2, с. 15]. Навіть враховуючи той факт, що жанрові ознаки вальсу є досить варіабельними, рівень цілісності відтворення цих ознак у вальсових темах симфоній, в камерно-інструментальній чи вокальній музиці, багато в чому є умовним. Достатньо наявності будь-якого одного елемента, за яким вже вочевидь «читається» прообраз вальсу.

А. Сохор, класифікуючи музичні жанри на основі критерію обставин виконання, визначив переходи одних і тих же жанрів з класу в клас поняттям «міграція жанру» [8, с. 299]. Грунтуючись на цьому визначенні, ми можемо дефінувати перехід моторно-композиційної формули вальсу з одного музичного жанру в інший «міграцією вальсовості».

При цьому відбувається розподіл жанрів на такі, що «відображують» (тобто основні, початкові жанри) і «відображувані» (додаткові, використані композитором крім основного). У нашому випадку сфера вальсовості у вторинних жанрах стає «відображуваною». Підтвердженням даної тези може бути запропонований М. Михайловим ряд властивостей, що є характерними для відображуваних жанрів. Вони, поперше, відрізняються найвищим ступенем семантичної типізованості, або найвищим ступенем «жанрової детермінованості», а тому здатні викликати досить міцні асоціації; по-друге, вони є для композитора своєрідним музичним еквівалентом «життєвих реалій» [3, с. 83].

Розглянемо це явище на конкретних зразках асиміляції вальсовості в різних жанрах.

В **інструментальну мініатюру** вальсовість увійшла з часів Ф. Шуберта. Наведемо деякі приклади подібних творів: Ф. Шопен — Етюд № 14; С. Моношкo — Багатель; Д. Шостакович — Прелюдії ор. 34 №№ 7, 17, 22, 2 (вальс, ускладнений рисами мазурки та етюдy), № 15 (вальс-скерцо з ритмом іспанської хоти). Помітні елементи вальсовості зберігаються в пізніх творах О. Скрыбіна, як би не були віддалені вони від звичних аналогій. Таким натяком можуть слугувати акомпануючі вальсові елементи в середніх голосах фактури у Прелюдіях ор. 11, *a-moll*; ор. 22, *H-dur* і в п'єсі «Гірлянди», ор. 73.

Прикладами використання вальсовості як логіко-семантичного прототипу в **фортепіанних циклах** є: «Святки» і «Пролісок» з циклу «Пори року» П. Чайковського; «Ліричні п'єси» ор. 12 Е. Гріга. Своєрідним маніфестом вальсу є «Карнавал» Р. Шумана, де навіть марш набуває риси тридольності.

Проникає вальсовість і в **симфонічні твори**: Ф. Шуберт — Симфонія *c-moll*, середня частина скерцо; Г. Берліоз — «Фантастична симфонія»; Г. Малер — Симфонія № 5, III ч. — скерцо-вальс; О. Глазунов — Симфонія № 5, I ч. — г. п., п. п., III ч.; С. Танєєв — Симфонія *c-moll*, I ч., п. п.; Концертна сюїта для скрипки з оркестром, IV ч.; П. Чайковський — «Серенада для струнного оркестру», II ч., Вальс; Концерт для фортепіано з оркестром № 1, II ч.; Д. Шостакович — побічні партії перших частин Симфоній № 1 і № 10, флейтова тема в III ч. Симфонії № 7; А. Хачатурян — Скрипковий концерт, II ч.; С. Прокоф'єв — Симфонія № 7, II ч. та багато інших.

Вальсовість привносить у ці твори той змістовний шар, без якого «чиста» музика симфонії багато чого втратила б у своїй виразній силі, масштабності концепцій, відбитті життєвих реалій. Без неї симфонічні твори позбулися б і своєї драматургічної поліфонічності, зник би той її найважливіший образний шар, який дозволяє в самих узагальнюючих філософських концепціях чути дихання реального світу.

Цікавим може бути здійснення порівняльного аналізу семантичних функцій вальсовості в симфоніях П. Чайковського. Б. Асаф'єв писав: «Чайковський був заморожений формулою вальсу: ймовірно, це відгомін примани і сп'яніння з перших десятиліть XIX століття, які охопили Європу і розповсюдилися під впливом чародіїв: Й. Ланнера і Й. Штрауса» [1, с. 179].

Вже в Симфонії № 1 П. Чайковський звертається до вальсової формульності (III ч., тріо), вперше в своїй творчості поетизуючи побутовий танець. Невибagliва у своєму першому проведенні мелодія має тенденцію до посилення ліричного начала і насичення стрімким рухом.

Вальсовість як стилістична ознака яскраво виявляється в Симфонії № 3, де перший раз П. Чайковський робить вальс самостійною частиною циклу. Композитор насичує його ліричним змістом: мрійлива перша тема

доповнюється іншими, які збагачують основний образ. Камерний характер вальсу підкреслюється прозорістю оркестрового звучання. Багатство підголосків і виразність фактури додає вальсу особливої витонченості та поетичності. Задумливі, пристрасно-ніжні образи змінюють один одного.

У Симфонії № 4 функція вальсовості стає дещо іншою. Конкретно-жанрова сторона, яка зовні посилюється, майже повністю втрачає самостійне значення. Образи вальсу включаються в загальну драматургію циклу, де у співвідношенні вальсу-пісні-маршу виразилася сутність змісту симфонії, її філософське значення (на вальсовій основі побудовані практично всі теми I частини).

У Симфонії № 5 III частина знову названа Вальсом, який тепер найбільшою мірою відсторонює трагічну лінію твору. Тут уперше після побочної партії I частини з'являються поетизовані образи навколишньої природи і побуту. Всі теми у Вальсі в цілому створюють загальну поетичну атмосферу інтермеццо. Особливість ліричних образів цієї частини полягає в їх об'єктивізації, тобто — не стільки розкриття внутрішнього світу героя, скільки поетизація життя, краси і радості буття.

У Симфонії № 6, II частина — вальс на 5/4. Характер образів цієї частини виводить їх за межі побутової музики. Ю. Розанова підкреслює: «Друга частина за своїм значенням може бути прирівненою до інтермеццо, яке створює зв'язуючу ланку між двома значними частинами трилогії, що об'єднані спільністю ідеї та героя» [6, с. 112]. У зв'язку з цим цікаво відзначити, що п'ятидольник тут втілює ідеальний полюс діючих сил драми (це узгоджується із сакральним значенням «п'ятірки» як числом творчої енергії, полюсом Добра). У той же час, Л. Мазель висуває припущення про мовне походження 5/4 метру в російській музиці [5, с. 47]. Вальсовість же перш за все відчувається в рідкісній пропорційності і стрункості тематизму: в чіткій квадратності побудов її компонентів, у внутрішній ритмічній остінатності теми. Гармонійність побудови форми в той же час служить вираженням внутрішньої гармонійності образу — радісного захоплення життям, юністю, коханням. Часте повернення до початкового чотиритакту головної теми обумовлює варіювання як основний спосіб розвитку.

Так, на прикладі вальсовості, яка стає стильовим знаком творчості П. Чайковського, можна бачити, як думка композитора «йде вглиб»: від зовнішніх атрибутів жанру — до їх глибинного психологічного перетворення, коли жанр стає символом цілого соціального явища.

У **балетах** репрезентуючи жанр вальсу ритмічна формула і фактура в кожному випадку виявляються неоднаково. Якщо у вальсових темах балетів П. Чайковського, О. Глазунова жанровий образ є досить однозначним (стабільна ритмічна і фактурна опора на моторний стереотип), то в балетах І. Стравінського ритмічна формульність поступається своїми репрезентуючими

функціями власне мелодичному рельєфу (варіація Калліопи з «Аполлона Мусагета»). Більш того, зв'язок з жанровим прообразом у І. Стравінського може бути ледве помітним, коли моторно-композиційна формула вальсовості існує в умовах багатопластовості: мелодичний рельєф розпадається на дрібні остінатні елементи, в традиційній ритмоформулі зміщуються акценти, а про жанровий прообраз нагадує час від часу характерна вальсова ритмоформула у флейти. Ці модифікації ґрунтовно змінюють початкову модель вальсу.

У балеті П. Чайковського «Лебедине озеро» вальсовість виступає як одна з ознак наскрізної ліричної дії із зміною драматургічного значення ритму вальсу упродовж всієї композиції. Великі вальси, що становлять разом з адажіо в перших трьох актах ядро ліричних сцен («Селянський вальс», «Вальс лебедів», «Вальс наречених»), є першими крупними танцювально-симфонізованими формами. Разом з тим відзначимо, що в балетній стилістиці композитора інструментальна та оркестрова віртуозність майже завжди є підлеглою танцювальній характерності та зображальності.

У «Попелюшці» С. Прокоф'єва вальсовість як лейт-моторний знак супроводжує героїню впродовж всього балету, чутливо реагуючи та відображуючи різні сторони образу. В той же час, вона є важливою опорною ланкою драматургії балету: три вальси Попелюшки змінюють один одного як вальс мрії («Мрії Попелюшки про бал» — № 9, *d-moll*), вальс надії («Від'їзд Попелюшки на бал» — № 19, *g-moll*) та вальс кохання («Повільний вальс» — № 49, *Des-dur*). Таким чином, вони є трьома кульмінаціями балету.

На відміну від «міграції жанру», за А. Сохором, де суть жанру стабільна, а змінюється лише його функція, однією з характерних рис екстраполяції є така «дія» над жанром, внаслідок якої він перевтілюється на інше жанрове утворення, хоча і пов'язане з первинною низкою особливостей, тобто коли основний жанр (у нашому випадку — вальс) як би «зникає» у новому — шляхом зміни своєї музичної структури. За визначенням О. Соколова екстраполяція є «перенесенням жанру в нові умови існування і в новий контекст з метою зміни його функцій» [7, с. 50].

За таким принципом нерідко вальсовість стає надбаням **камерно-вокальної музики**: «Средь шумного бала» П. Чайковського; «Домик-крошечка», «Вьється ласточка сизокрылая», «Грусть девушки» О. Гурильова; «Ты не пой, соловей», «На заре ты её не буди» О. Варламова; у камерно-вокальному циклі Й. Брамса — «Вальси — пісні любові» (для фортепіано в 4 руки і вокального квартету *ad libitum*) продовжується лінія шубертівських вальсів — перехід від домашнього музикування до концертної естради.

Якщо проаналізувати **опери**, в яких вальсовість набуває значної ролі як драматургійний прийом розвитку, то до цього списку входять такі шедеври оперного мистецтва як «Травіата» Дж. Верді, «Ромео і Джульєта», «Фауст» Ш. Гуно, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Богема» Дж. Пуччіні, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, «Кавалер троянд» Р. Штрауса.

Зупинимося детальніше на деяких зразках. Дуже гнучко і чуйно Дж. Верді змінює образно-емоційне значення вальсу в «Травіаті». Залежно від даної конкретної драматичної ситуації вальс стає: бальним («вальс з підскоком» — витончений і граціозний, драматизований варіант якого з'явиться у фіналі II дії); поетизованим, проникливим (вальс з I дії — як вираження появи почуття кохання Альфреда і Віолети); похмурим, сповненим тривожного, напруженого очікування (пісня циганок «Кто знает судьбу желает» з II дії). Розкриття багатогранності образу головної героїні також засновано на різних проявах вальсу — задушевний і бравурний у I дії, палкий в II дії, скорботний в III дії. Таким чином, вальс у «Травіаті» стає своєрідним драматургічним прийомом, набуває певного психологічного значення, відбиваючи зміни душевного стану головної героїні. Якщо на початку опери вальс символізував стихію життя, то у кінці — це спогад про життя на порозі прощання з нею. Цей драматургічний прийом має дуже глибокий і тонкий смисл: коріння зла не приходять ззовні, вони таяться у самій суті людини і чекають свого виходу.

У «Фаусті» Ш. Гуно вальсовість є прийомом образних ремінісценцій. Поява теми вальсу з I дії у IV дії (сцена у в'язниці) сприймається спочатку як світлий спогад, а потім стає темою марення Маргарити, яке сприймається символічно — як образ нездійсненої мрії.

В опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» — вальс у масових сценах виконує роль контрастного (IV к.) або паралельного (VI к.) ліричній дії фону, тонко реагуючи на драматизацію сюжету. У «Війні і мирі» С. Прокоф'єва характеристика майже всіх персонажів ліричній лінії дана через жанр вальсу. Супроводжуючи їх упродовж всієї опери, вальсовість набуває індивідуальних рис залежно від розвитку образу і дії. Наприклад, у VI к., в момент невдалої втечі Наталії, в оркестрі звучить спотворений вальс-зваблювання (тема втрачає палкий відтінок, перетворюючись на мотив сумного стогону).

Підсумовуючи результати нашого дослідження, ми дійшли до наступних висновків:

— у непрограмну музику вальсовість привносить елементи такої знакової системи, що є однаково знайомою композитору і слухачу, звідси відповідність художнього повідомлення та його сприйняття;

— жанровий елемент у русі еволюції стає стильовим, тобто утворюється особлива сфера вальсовості;

— моторно-композиційні формули вальсу дають композиторам сформований матеріал для подальшої творчої переробки; ці формули виступали раніше узагальними музичними моделями, в яких реалії навколишньої дійсності «згорнулися» у певні звукові структури. Інакше кажучи, моторно-композиційна формула вальсу є своєрідним «ключовим словом» у творчості композитора.

Література

1. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. — М. : Изд. АН СССР, 1954. — Т. 2. — 84 с.
2. Коропова А. О семантике отображаемых жанров в симфониях советских композиторов / А. Коропова // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки : [сб. научных трудов]. — М. : Музыка, 1985. — С. 4—22.
3. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. — Л. : Музыка, 1981. — 262 с.
4. Музыкальная энциклопедия : [гл. ред. Ю. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т.1. — 1069 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 295 с.
6. Розанова Ю. История русской музыки / Ю. Розанова. — М. : Музыка, 1986. — Т. 2, кн. 3. — 2-е изд. — 280 с.
7. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. статей]. — Горький : Волговятское книжное изд-во, 1977. — С. 4—32.
8. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: [сб. статей]. — М. : Музыка, 1971. — С. 292—310.

АНОТАЦІЯ

Осмыслюється типологія вальсовості як музичної моторної універсалії. Розробляється класифікація «програмних» вальсів за жанровими ознаками. Розглядається використання вальсовості в якості логіко-семантичного прототипу в інструментальних мініатюрах, у фортепіанних циклах, у симфонічних, камерно-інструментальних творах, в операх та балетах композиторів XIX—XX ст.

Ключові слова: вальс, вальсовість, музична моторність, моторно-інтонаційний процес, логіко-семантичний прототип.

АННОТАЦИЯ

Осмысливается типология вальсовости как музыкальной моторной универсалии. Разрабатывается классификация «программных» вальсов по жанровым признакам. Рассматривается использование вальсовости в качестве логико-семантического прототипа в инструментальных миниатюрах, в фортепианных циклах, в симфонических, камерно-инструментальных произведениях, в операх и балетах композиторов XIX—XX ст.

Ключевые слова: вальс, вальсовость, музыкальная моторность, моторно-интонационный процесс, логико-семантический прототип.

ANNOTATION

Typology of valse as musical motor figure is comprehended. The classification of «program» waltzes to genre attributes is developed. Use of valse is considered as the logic and semantic prototype in various musical genres of the composers XIX-XX c.

Key words: waltz, valse, music motority, motor-intonational process, logic and semantic prototype.

II. Музичне мистецтво ХХ століття у виконавському аспекті

УДК 786.8

А. О. Нижник

УКРАЇНСЬКИЙ БАЯННИЙ КОНЦЕРТ 1970-Х РОКІВ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

В історії українського баянного концерту, що налічує ледве понад півстоліття, виділяються три періоди: період становлення жанру (друга половина 1950-х років), період його активного розвитку (1970 — початок 1980-х років) і період оновлення (друга половина 1990-х — середина 2000-х років). Становлення концертного жанру в українській музиці для баяна пов'язане з іменами В. Дікусарова, М. Різоля, К. Мяскова, М. Міхальченко — виконавців, більшість з яких не мала академічної композиторської освіти. Проте творчий ентузіазм і гаряча любов до свого інструменту дозволили їм створити концерти, що мають не лише історичну, але й художню цінність. Другий період включає велику групу концертів, серед авторів яких як баяністи, так і професійні композитори — А. Гайденко, В. Рунчак, Я. Лапінський, М. Сильванський, І. Шамо. Нарешті, третій період характеризується відмовою від стереотипів, що склалися в баянній літературі попередніх років, і активним залученням нової композиційної техніки, різноманітних стилістичних шарів (концерти В. Зубіцького, О. Костіна, М. Шоренкова, А. Сташевського).

Об'єктом уваги в даній статті виступають баянні концерти, що ознаменували початок другого етапу розвитку жанру в Україні, а саме написані в 1971 році концерти для баяна з оркестром В. Дікусарова (№ 2), К. Мяскова (№ 2), А. Гайденко (№ 1). Широко апробовані у виконавській практиці, вони ще не ставали предметом наукового вивчення. У нечисленній літературі, що висвітлює проблеми баянного репертуару, дані твори отримали гранично лаконічну характеристику [5; 6; 7]. Між тим, вони продемонстрували не тільки майстерне володіння канонічними рисами концертного жанру, а й виявили значний евристичний потенціал на шляху його подальшого розвитку. Саме цим обумовлена актуальність обраної теми, обсяг аналітичного матеріалу та конкретний ракурс дослідження. Мета

© А. О. Нижник, 2009

статті — охарактеризувати баянні концерти початку 1970-х років, виявити їх місце в еволюції українського баянного мистецтва. В аналізі концертів особлива увага приділяється виконавським проблемам.

Концерт № 2 В. Дікусарова¹ написаний в одночастинній формі, але не злитно-циклічного типу, як в концертах Ф. Листа, а в традиційній для перших частин класичного і ранньоромантичного концерту сонатній формі з розгорнутими оркестровими *tutti*. Виходячи з цього його можна визначити як концерт-фрагмент за принципом *pars pro toto*.

Розподіл тематичного матеріалу між партіями оркестру і соліста має паритетний характер, та все ж соліст в цьому творі — безумовний лідер. Його партія привертає до себе увагу не стільки інтонаційною рельєфністю, скільки віртуозністю та концертною блискучістю. Саме насиченість партії баяна віртуозними пасажами, експресивність вислову, пов'язана з постійними динамічними наростаннями і темповими прискореннями, сприяють сприйняттю соліста як провідного учасника концертного діалогу.

Взагалі, слід відмітити надзвичайну технічну складність партії соліста. У виконавському плані це один з найскладніших творів зі всіх написаних у 1950–1970-ті роки. Даний факт вказує на те, що до цього часу в Україні вже з'явилася генерація баяністів, здатних успішно засвоїти матеріал, що вимагає високої технічної підготовки і величезної фізичної витримки. Так, в концерті Дікусарова є численні октавні фрагменти в надзвичайно швидкому темпі, що свідчить про залучення традицій лістовської фортепіанної фактури. У сучасній літературі для баяна цей прийом відійшов на другий план і використовується досить рідко, частково внаслідок нових стильових орієнтирів, але головне — через розвиток самої конструкції інструмента, а саме, появу реєстрів, здатних давати октавні поєднання в реєстрових міксах.

Велике місце посідають в концерті також побудови, засновані на крупній акордовій техніці. Найбільш складними уявляються чотириголосні акорди в триольному ритмі, які до того ж є не простими переміщеннями в рамках однієї гармонії, а чергуванням різних гармоній. Слід зазначити той факт, що трирядні баяни тих років, на відміну від сучасних інструментів з п'ятьма рядами в правій руці, не дозволяли при виконанні різних по будові акордів довгий час утримуватися в одній позиції.

Провідна функція баяна забезпечується не лише віртуозністю його партії, але й частим використанням соло. Так, в одночастинному творі

¹ Віктор Васильович Дікусаров (1932–1992), що не мав професійної композиторської освіти, увійшов до історії української музики як автор першого баянного концерту (1956). Його Другий концерт, зріліший за технікою письма, розвиває намічене раніше романтичне трактування жанру.

є три каденції баяна, розташовані на гранях форми. Перша каденція (16 тактів) знаходиться між головною і побічною партіями: в повільно затихаючому звучанні поступово розчиняються елементи головної теми. Друга каденція (16 тактів) виконує схожу драматургічну функцію: після емоційного сплеску в кульмінаційній зоні побічної партії вона готує спокійний початок розробки. Третя каденція — між розробкою і репризою — найбільш розгорнута (35 тактів). Її перший розділ будується на темі головної партії, другий, — на темі вступу. Таким чином, з трьох каденцій баяна саме остання — і за своїми масштабами, і за місцем у формі, і за тематичною насиченістю — щонайближче до традиційної концертної каденції. Попередні ж є віртуозними «вставками», що розрослися, і слугують своєрідним орнаментальним розцвічуванням сольної партії.

Отже, Другий баянний концерт В. Дікусарова відноситься до концертів віртуозного типу, у підтвердження чого є лідерство солюючого інструмента, насиченість його партії пасажно-фігураційним матеріалом, часті «виступи» без підтримки оркестру, перевага принципу інструментального концертування у співвідношенні соліст-оркестр. На важливість піднесеної подачі матеріалу вказують авторські ремарки, що уточнюють характер музичних образів і мають на меті підсилити експресію вислову: «любовно, пристрасно», «гаряче, поривчасто», «рішуче, сміливо», «несамовито», «люто, з жаром».

Концерт № 2 В. Дікусарова, на жаль не став популярним, причин чому декілька. Це і відсутність друкованого нотного матеріалу (концерт існує лише в рукописному вигляді), і не розробленість оркестровки (композитором не вказано навіть, який оркестровий склад передбачався їм для виконання), і наявність окремих незручностей у сфері голосоведення, тонально-гармонійного руху, логіки форми. Але головна причина, на наш погляд, в тому, що фактура сольної партії баяна, традиційна для оригінальної баянної літератури тих років, в умовах сучасної підвищеної віртуозності виявляє свої слабкі сторони. Перш за все, це практично повна відсутність «педальності» як принципу в партії правої руки, яка повинна створювати певну щільність і насиченість звучання інструмента. Лівий напівкорпус готового баяна при виконанні на ньому гармонії і баса не компенсує повністю звучання, оскільки виступає, по суті, завжди окремим пластом у вигляді акомпанементу. Такого недоліка фактура була позбавлена по мірі розвитку готово-виборного баяна, що дозволило досягти більшої різноманітності фактурних рішень в створених для нього творах.

Незважаючи на існуючі проблеми, уявляється, що Другий концерт В. Дікусарова, відрізняється щирістю почуттів, виражених в музиці з яскравим темпераментом, романтичною патетикою і відверті-

стю драматичних зіткнень, і за умови внесення до нього певних коректив, що враховують можливості сучасного інструмента, міг би зіграти важливу роль у пропаганді не лише жанру баянного концерту, але й виконавства на баяні в цілому.

Концерт № 2 К. Мяскова² для баяна з оркестром *c-moll* створений 1971 року і присвячений В. Бесфамільнову. Дослідники відзначають в ньому «істотне поглиблення емоційно-психологічної образності» [5, с. 55], А. Стельмашенко навіть порівнює його з романом [7, с. 16]. Дійсно, властиві даному твору виразний тематизм, театральна-рельєфна драматургія, численні перевтілення музичних тем-образів — благодатний ґрунт для подібних аналогій.

Опора на класико-романтичні традиції та їх плідний розвиток обумовили особливості композиційної будови Другого баянного концерту К. Мяскова, його драматургічне рішення і характер тематизму. Концерт написаний в одночастинній формі, що поєднує ознаки сонатності і сюїтності. Чергування ряду контрастних епізодів³, об'єднаних перехресними інтонаційними зв'язками, створює струнку композицію, що містить в собі своєрідну «сюжетність»⁴. Драматургічний розвиток, спрямований від контрастного зіставлення героїко-драматичного і ліричного образів до життєстверджуючого тріумфування, слід розглядати як продовження традицій класичного симфонізму бетховенського типу.

Тематизм Другого концерту К. Мяскова також свідчить про риси спадкоємності. Патетично піднесена тема головної партії і пісенно-романсова побічна за стилістичними ознаками нагадує твори П. Чайковського та С. Рахманінова, маршева і скерцозна теми з розробки народжують асоціації з музикою С. Прокоф'єва і Т. Хреннікова, не кажучи вже про ясно відчутні зв'язки з первинними жанрами — вальсом, маршем, романсом, речитативом, ноктюрном, токкатою.

На значну увагу заслуговує майстерність композитора в роботі з тематичним матеріалом. К. Мясков активно розвиває як відносно закінчені

² Костянтин Олександрович Мясков (1921–2000) починав свій шлях музиканта як баяніст, проте в 1950-ті роки він поступив у Київську консерваторію на композиторський факультет і в 1958 році закінчив його по класу К. Данькевича. Перший баянний концерт К. Мяскова (1958) був написаний як дипломна робота і, не дивлячись на те, що був досить раннім творчим досвідом композитора, практично відразу увійшов до репертуару українських баяністів і міцно закріпився там.

³ А. Сташевський [5], слідом за В. Кузнецовим [2], виділяє дев'ять розділів, що створюють форму даного твору.

⁴ А. Стельмашенко називає Другий концерт Мяскова «книгою розповідей про рідний край» [7, с. 17].

теми, так і стислі мотиви, використовуючи при цьому тонально-гармонічні і фактурно-регістрові засоби, прийоми секвенцування й імітації, трансформації жанрової і образної основи тем. Особливо багато в концерті елементів діалогічності, які виявляються на всіх масштабно-структурних рівнях.

Взагалі, Другий концерт К. Мяскова можна віднести до концертів паритетного типу. Оркестр і баян виступають у ньому як рівноправні партнери. В той же час, баян як виконуючий соло інструмент має право на монологічні «вислови». Окрім традиційної каденції, розташованої на межі між репризою і кодою, в концерті є й інші досить протяжні фрагменти сольного звучання баяна. Це, наприклад, 18-тактна побудова в розробці, заснована на побічній темі, 13-тактний епізод на цій же темі перед *Allegro scherzando*. Вочевидь, переважне використання ліричної побічної теми в сольних фрагментах обумовлене суб'єктивно-особистісним характером таких «висловів», а велика питома вага останніх ініціює думку дослідників про поглиблення психологічного начала в концерті.

Що до технічної сторони твору, то в Концерті № 2 композитор використовує, фактично, ті ж технічні прийоми, що і в Першому концерті, доводячи їх до певної досконалості в умовах різноманітної гармонії, і більш індивідуалізованого інтонаційного матеріалу. Автор не намагається впровадити щось авангардне, а оперує традиційними в кращому сенсі цього слова засобами, нове ж шукає в самій організації матеріалу, в тематизмі, не скутому рамками ні народних джерел, ні соціального пафосу масової культури того часу, що визначило оригінальне для літератури того часу образне наповнення концерту.

Так само, як і в Першому концерті, звертає на себе увагу насиченість фактури в партії правої руки, виняткова різноманітність ритмоформул акомпанементу і штрихової палітри. Без сумніву, в цьому чимала заслуга першого виконавця обидвох концертів — легендарного баяніста і педагога В. Бесфамільнова, чий ентузіазм і надзвичайний виконавський професіоналізм ініціював звернення до баянної музики багатьох вітчизняних композиторів.

Важливо також відзначити, що Другий концерт К. Мяскова — один з перших баянних концертів, написаних з врахуванням можливостей виборного інструмента. Перші зразки таких баянів лише почали з'являтися в ті роки і не були настільки поширені, як у наш час, були доступними лише небагатьом виконавцям масштабу В. Бесфамільнова. У зв'язку з цим автор йде на своєрідний компроміс: партію лівої руки він записує для готово-виборного баяна крупним раштром, але для того, щоб зробити концерт популярнішим і доступнішим для рядових виконавців, додає рядок *ossia* як варіант для виконання на готовому інструменті. Цей момент виключно цікавий, оскільки на практиці показує, чому виникла необхідність

уведення виборного баяна, чому в рамках інструмента готової конструкції виконавцям і композиторам ставало тісно. Новий інструмент робив логічнішою, природнішою лінію баса, забезпечував можливість поліфонізації фактури, використання ускладнених гармоній. У деяких епізодах, наприклад, в каденції, варіант для готового інструмента повністю, включаючи і праву руку, відрізняється від варіанту для інструменту готово-виборного, що зі всією очевидністю демонструвало істотну необхідність переходу виконавців на інструменти готово-виборної конструкції.

Концерт для баяна з оркестром *G-dur* А. Гайденка⁵ в музикознавських джерелах характеризується як зразок неофольклорного напрямку вітчизняній баянній музиці [5, с. 73]. Дійсно, в тематизмі концерту виявляється зв'язок з народно-пісенними витоками, а точніше, зі стародавнім, так званим «допесенним» (І. Земцовський) шаром фольклору. Тема головної партії з властивим їй вузьким діапазоном, переважанням прим і секунд орієнтується на стилістику богатирського епосу, а тема побічної партії є цитатою календарно-обрядової (семицької) пісні «Зав'ю вінки та на святки», вперше опублікованою в збірці О. Рубца «100 українських народних пісень» для голосу і фортепіано. Характерним для неофольклоризма є і поєднання інтонаційно-ритмічної простоти матеріалу з дисонуючою вертикаллю і остинатними фігурами супроводу.

У роботі з тематичним матеріалом А. Гайденко виявляє значну майстерність, про що свідчить широке використання імітацій, прийомів *ostinato*, і контрапунктичних поєднань тематичних елементів, варіювання різних типів, «проростання» (В. Бобровський) нових інтонацій в процесі розгортання тем.

Концерт А. Гайденко уявляє собою композицію, організовану у вигляді сонатної форми з масштабною розробкою і дзеркальною репризою. Драматургічний профіль твору будується на внутрішньому розвитку двох образних сфер, які, контрастуючи між собою, жодного разу не входять в конфліктну взаємодію. Тема головної партії перевтілюється від приховано-стриманого настрою (*spinato*) через поступову активізацію до енергійного маршу (*risoluto*). Побічна тема в процесі розгортання набуває велику експресивність. У момент першої кульмінації, що припадає на кінець експозиції, з неї проростає похідна інтонація, в амбітусі

⁵ Анатолій Павлович Гайденко (нар. у 1937 р.) — представник Харківської школи баяністів і композиторів. У 1963 році він закінчив Харківську консерваторію як баяніст (клас В. Підгорного), в 1973 — як музикознавець і в 1974 — як композитор (клас В. Золотарьова). Свою композиторську майстерність А. Гайденко пізніше удосконалював в Києві під керівництвом М. Скоріка і в Ленінграді у С. Слоніського.

малої септими. Як самодостатня ця інтонація виникає в розробці і, нарешті, виходить на перший план у коді. В акордовому ущільненні на *ff*, виділена із загального звучання паузами, двічі проходить вона, утворюючи головну кульмінаційну вершину всієї композиції.

У концерті є розгорнута каденція баяна, яка розташована наприкінці розробки і включає як тематичний розвиток обидвох тем, так і різноманітні пасажні формули. Інших сольних епізодів в концерті А. Гайденко практично немає. Дуже важливу роль, в даному творі грає оркестр, який підтримує соліста, вступає з ним в діалог, а іноді і зовсім перехоплює ініціативу у проведенні тематичного матеріалу.

Концерт А. Гайденко написаний для багатотембрового готово-виборного баяна, і конструкція цього інструмента якоюсь мірою відбилася на партії соліста. Мається на увазі, перш за все, використання можливостей позиційної гри, що обумовлює специфічність викладу різноманітних пасажів, а також акордової фактури, котра виникає з особливостей клавіатури інструмента. Можна сказати, що сам матеріал диктує виконавцеві найбільш природні і зручні рішення, зокрема відносно аплікатури. Це, з одного боку, дозволяє досягти виконавцеві максимальної яскравості і віртуозності, але з іншою, дещо одноманітне інтонаційні процеси в партії соліста, робить їх «передбачуваними», такими, що складаються з великої кількості «загальних місць».

Разом з цим А. Гайденко також широко використовує деякі нові для того часу прийоми гри міхом, такі як тремоло, рикошет — найчастіше, для підкреслення кульмінаційних злетів в кінці розділів.

Після написання концерту композитор двічі повертався до нього, створюючи нові редакції: другу в 1977 році і третю в 1996⁶.

Підводячи підсумок, слід відзначити, що три розглянуті концерти — Другий концерт В. Дікусарова, Другий концерт К. Мяскова і концерт А. Гайденко — репрезентують високий рівень українського баянного мистецтва рубежу 1960—1970-х років, відображають показові для музики того періоду стилістичні тенденції, демонструють ставлення композиторів, які створювали оригінальний баянний репертуар, до концертного жанру.

Так, визначальною рисою баянних концертів кінця 1960-х — початку 1970-х років є міцна опора їх авторів на традиції класичної і романтичної музики, збагачені досвідом композиторської творчості ХХ століття, причому її академічної гілки, яка офіційно підтримувалася культурною політикою радянської держави. Це виявляється, перш за все, в прагненні до демократичності вислову, що виявляється в опорі на інтонаційні особ-

⁶ А. Сташевський вказує 1997 рік, проте авторський клавір датований 1996 роком. У статті об'єктом вивчення є третя редакція баянного концерту А. Гайденка.

ливості національного фольклору і побутових пісенно-танцювальних жанрів або на звичні для слуху сучасників мелодичні і гармонічні зврати академічної музики. Перша тенденція властива концерту А. Гайденка, в якому активно розробляються стародавні пласти фольклору, друга — творам В. Дікусарова і К. Мяскова з їх опорою на класичні зразки.

Схожість охарактеризованих концертів виявляється на композиційно-драматургічному рівні. Всі три твори написано в одночастинній формі, базовою основою якої виступає сонатна схема, значно ускладнена введенням ряду контрастних епізодів, що додає риси рондальності та безцезурної циклічності. Композиційній цілісності в значній мірі сприяє єдність тематичної організації творів. Міцність інтонаційних зв'язків в концерті К. Мяскова дала підставу дослідникам виявити використання принципу монотематизму.

Схоже і драматургічне рішення концертів. Контраст активної (з явними або завуальованими рисами маршовості) головної партії і ліричної побічної не передбачає їх конфліктного протиставлення. Внутрішній розвиток кожного з образів спрямований на їх смислове збагачення, і веде до підсумкового затвердження або однієї з тем (тема побічної партії в концерті В. Дікусарова), або синтезування різних інтонаційних елементів (у концерті К. Мяскова), або проголошення похідної інтонації, що виділилася в процесі розвитку (інтонація малої септими, що «проросла» з теми побічної партії в концерті А. Гайденка).

У трактуванні концертного жанру автори розглянутих творів орієнтуються на різні моделі. Концерт В. Дікусарова належить до віртуозного типу: у ньому на перший план виходить партія баяна, оркестр, в основному, виконує акомпануючу функцію, тематичний розвиток в значній мірі пов'язаний з різними формами концертування. Концерти К. Мяскова і А. Гайденка можна визначити як паритетні: в них оркестр бере активну участь в розробці музичного матеріалу, не обмежуючись лише підтримкою соліста, постійно вступає в діалог з ним. В той же час, відповідно до вимог жанру, партія баяна в кожному з концертів відрізняється віртуозністю, тематичною насиченістю, використанням всього арсеналу виконавських прийомів, що були у практиці того часу. Найявний у всіх трьох концертах і неодмінний атрибут жанру — каденція соліста. У К. Мяскова і А. Гайденка вона включає і розвиток експозиційних тем, і загальні форми руху, в концерті ж В. Дікусарова, де є три каденції, переважає пасажний матеріал, в якому немов би розчиняються тематичні елементи.

З трьох проаналізованих концертів один — концерт В. Дікусарова — написаний для готового баяна, концерт К. Мяскова містить два варіанти баянної партії — для готового і готово-виборного інструменту, що ж до концерту А. Гайденка, то в третій редакції він призначений для багатотембрового готово-виборного баяна. Проте, швидше за все, при переробці

композитор вніс до баянної партії зміни, пов'язані з удосконаленням конструкції інструмента. Даний факт ще раз доводить необхідність створення нових редакцій баянних концертів, написаних в 1950–1970-ті роки, — редакцій, що враховують можливості сучасного інструмента. Це дозволило б повернути в репертуар баяністів твори, безумовно, гідні відродження.

Література

1. Вахрамеева Р. Костянтин Мясков / Р. Вахрамеева // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа). — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 251–253.
2. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна. Анализ музыкальной формы / В. Кузнецов. — К. : Муз. Україна, 1990. — 150 с.
3. Міщенко О. Анатолій Гайдено / О. Міщенко // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа). — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 236–237.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. — К. : Музична Україна, 2004. — 352 с.
5. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник / А. Сташевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2006. — 152 с.
6. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. — Луганськ : Знання, 2006. — Вип. 2. — С. 115–122.
7. Стельмашенко О. Костянтин Мясков / О. Стельмашенко. — К. : Музична Україна, 1981. — 48 с.

АНОТАЦІЯ

Об'єктом дослідження у статті стають баянні концерти, що складають початок другого етапу історії жанру в Україні. Характеризуються притаманні їм композиційна структура, драматургічне вирішення, стилістичні прийоми, трактування жанру. Особлива увага приділяється виконавським проблемам.

Ключові слова: жанр, концерт, баян, виконавські проблеми.

АННОТАЦИЯ

Объектом исследования в статье становятся баянные концерты, составляющие начало второго этапа истории жанра в Украине. Характеризуются свойственные им композиционная структура, драматургическое решение, стилистические приемы, трактовка жанра. Особое внимание уделяется исполнительским проблемам.

Ключевые слова: жанр, концерт, баян, исполнительские проблемы.

ANNOTATION

The summary. Object of research in article become the bayan concerts making the beginning of the second stage stories of a genre in Ukraine. The composite structure, the dramaturgic decision, stylistic receptions, treatment of a genre are characterised peculiar to them. The special attention is given to performing problems.

Key words: genre, concert, bayan, performance problems.

ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ: ТИПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ

Фортепианное джазовое исполнительство во многих отношениях отличается от академического, классического, и в том числе — по характеру творчества. В какой-то мере оно даже ближе доклассическим эпохам развития музыкальной культуры, когда, как пишет А. Алексеев, «исполнение <...> было неотделимо от сочинения музыки и должно было сохранять с ним органическое единство. Этот синтез осуществлялся в импровизации, являвшейся основой исполнительского искусства» [1, с. 7]. Собственно, на этом их близость исчерпывается, фиксируясь только лишь в общности творческого принципа — слитности, неразделимости музыкантских навыков сочинения и исполнения произведения. В джазе, как указывает С. Давыдов, «главенствует импровизатор, который, в принципе, не нуждается в нотном тексте, проявляя свое мастерство в одновременном сочетании и компонования, и исполнительства» [4, с. 180].

Импровизационная природа фортепианного джазового музицирования, как важнейший компонент творческого процесса, существенно отражается на формировании исполнительского комплекса пианистических задач, которые (в отличие от классических в широком смысле традиции фортепианной игры) выходят за пределы, потенциально заданные музыкальным текстом. Различные степени слияния функций исполнителя и композитора, наряду со сложившимися в джазе особенностями фортепианной техники, образуют достаточно сложную, вполне развитую систему, сочетающую одновременно как навыки концертного преподнесения музыки, ее *вос-произведения* в новой исполнительской версии, так и акты импровизационного творчества, *вос-сочинения*, вследствие чего исполнительская модель значительно расширяется рядом композиторских моделей, связанных с языком, синтаксисом, формами, жанрами и стилевыми ориентирами джазового искусства. В итоге **исполнительские модели джазового пианизма образуют систему творческих задач, направленных на художественное воспроизведение джазовой композиции в импровизационном процессе.** Их специальное исследование, до сих пор не предпринятое современной джазологией, *актуализируется* художественной практикой.

Цель данной статьи — создание типологии исполнительских моделей фортепианного джаза. Последние, безусловно, включают богатый опыт искусства фортепианной игры в целом, но обладают рядом неакадемических, специфических свойств, касающихся разных сторон импровизационной работы над музыкальным произведением, в связи с чем подразделяются нами на несколько взаимосвязанных групп, разграниченных уровнями функционирования: 1) *инструктивные исполнительские модели* — артикуляционные, аппликатурные, темповые, фактурные, тембровые и др.; 2) *музыкально-языковые исполнительские модели* — интонационно-мелодические, ладогармонические, метроритмические; 3) *структурно-композиционные исполнительские модели* — формообразующие, интуитивно воспринимаемые и логически распознаваемые; 4) *жанрово-стилистические исполнительские модели* — первично-жанровые, заложенные в основе джазовой композиции; 5) *индивидуально-стилевые исполнительские модели* — идентифицируемые по стилевым различиям исполнительских манер игры выдающихся мастеров фортепианного джаза; 6) *общестилевые исполнительские модели* — дифференцируемые по общности пианистических традиций, накопленных определенным стилевым направлением джаза и эстетически родственных целому ряду музыкантов.

Характерно, что ни одна из перечисленных групп исполнительских моделей не изолирована от других, они взаимодействуют в исполнительском процессе, хотя «нарабатываются», закрепляются стадийно, в зависимости от индивидуального опыта исполнителя. Остановимся на каждой из них более подробно.

1. *Инструктивные исполнительские модели* фортепианного джаза отражают специфику игры джазового музыканта на уровне технических приемов — особенностей звукоизвлечения, аппликатуры, артикуляции, функционального распределения слоев фактуры, темброво-фонических средств, что существенно влияет на характер звучания рояля и позволяет сразу же различать манеру академического и джазового исполнения.

Известный украинский исполнитель фортепианного джаза и его исследователь С. Давыдов в одной из своих статей отмечает, что в практике сольных выступлений «художественная деятельность в значительной степени зависит от совершенного владения <...> инструментом, который должен быть не просто «передающим устройством», а продолжением духовной и физической сущности импровизирующего музыканта. В этой связи важное значение приобретает сам *момент звукоизвлечения*, коррелирующий *звуковое воображение, музыкальный слух и ощущение слияния с инструментом*. Наглядным примером «предугадывающей» звуковую мысль тактильности является творческая деятельность импровизатора-пианиста, так как в его практике визуальное представление

фортепианной клавиатуры переходит в разряд осязательного пальцевого «видения» клавиш <...> В таком аспекте «тактильное воображение» становится составной частью компетенции джазового музыканта, своеобразным органом мышления которого является наработанное с опытом предслышание звукового образа» [4, с. 184–185]. Мастерство, совершенство владения инструментом в джазе достигается доведением целого ряда технических, инструктивных пианистических навыков до автоматизма для того, чтобы музыкант мог легко комбинировать их в процессе импровизирования. Фундаментальной и при этом специфической моделью, без освоения которой игра джаза принципиально невозможна, является джазовая манера звукоизвлечения.

Джазовому пианизму вообще присуще то качество экспрессии «горячего» звучания, которое отличается «взрывной» атакой «перкуSSIONного» звукоизвлечения, высокой обертоновой плотностью звука и глубокой «речевой» артикуляцией, не свойственной традиционной академической манере фортепианного исполнительства. Этнические корни такого характера звукоизвлечения заложены на большой исторической глубине, начиная с тех предджазовых фольклорных явлений афро-американского синтеза, которые поначалу не дифференцировались на отдельные, параллельно развивающиеся традиции инструментального музицирования, а являлись частью *ритуала*, озвученного ударными и человеческим голосом. Отсюда же — чрезвычайно высокий «градус» эмоции, взрыв экспрессии, культ раскованности и свободы, присущие джазу на всем протяжении его эволюции. Чувственная природа джаза, отраженная в экспрессивности исполнительской манеры пианиста, ярче всего ощущается через *свинг* как «носитель экспрессивной информации».

Именно свинг (*swing*, англ. — качающийся) как психофизиологический феномен, основанный на внутренних колебаниях биоритмов, доносит до слушателя энергию, экзатичность и интенсивность эмоции исполнителя, динамику ее изменений — напряжений и релаксаций. Пианисты считают свинг «главным элементом джазовой музыки» [3, с. 52], «одним из основных критериев подлинной «джазовости» <...> в исполнении» [4, с. 187], «элементом джазовой художественной системы» [4, с. 188]. Оставляя в стороне другой общеизвестный аспект значения данного термина, связанный со стилевым его наполнением (джазовый оркестровый стиль начала 1930-х годов), акцентируем внимание на свинге как элементе исполнительской техники. Это особый способ организации музыкального времени, дающий эффект свободного раскачивания, своего рода иллюзию агогических приемов в строгом метрическом пульсе. Ощущение «свингования», свободного «дыхания» джаза, создается не одним приемом (скажем — ритмическим), а целым комплексом технических приемов, в част-

ности, взаимодействием: свободно исполняемых триольных ритмических фигур вместо дуолей с артикуляцией слабых долей, эффектами едва заметного запаздывания или опережения на фоне четкого, стабильного, неизменного метрического пульса. Совокупность данных приемов передает характер эмоционально-взволнованного интонирования, подобного вокальному или речевому высказыванию. Свинговую исполнительскую модель невозможно до конца точно отразить в нотном тексте. Она вырабатывается в процессе музицирования и скорее опирается на внутренние чувства джазового интонирования, нежели на многократно заучиваемое техническое упражнение. На эту «генерализующую» исполнительскую модель наслаиваются многочисленные пианистические приемы, известные как по академической, так и по джазовой практике игры на рояле: гаммообразные и арпеджированные пассажи, всевозможные глissандо, педали, октавные удвоения, аккордовые пласты, тремоло, маркированное, ритмически обостренное стаккатное звукоизвлечение и, напротив, спокойное легатное звукоизвлечение; приемы скольжения — от черных клавиш к белым, с использованием двойных нот (перечеркнутый форшлаг), как следствие — предпочтение тональностей с небольшим количеством ключевых знаков в целях аппликатурного удобства исполнения приема скольжения сразу двух или трех тонов и т. д.

В фортепианной практике игры джазовой импровизации важнейшую роль играют *фактурные* исполнительские модели джазового пианизма. Фортепианное исполнительство в джазе претерпевало значительную эволюцию, выраженную, в частности в активности поисков в области фактуры. Эти поиски приводили к появлению все новых и новых способов игры на инструменте. В джазовом пианизме функциональное соотношение партий правой и левой руки отражает различные градации, фазы перехода между двумя типами фактуры: гомогенной и гетерогенной.

Гомогенная (однородная) **фактура** в фортепианном джазе встречается в нескольких разновидностях: а) *монодическая (однослойная)*, не имеющая фоно-рельефной дифференциации (например, «мелодическая безаккордовая техника» Э. Хайнса); б) *полифоническая (линейная)*, не содержащая контрастных способов изложения (джазовые фуги для фортепиано); в) *аккордовая (многослойная)*, синтезирующая фоно-рельефные соотношения голосов в едином, утолщенном пласте фактуры и тем самым функционально нивелирующая четкую дифференциацию ее слоев (например, пластовая гармония или техника блок-аккордов в фортепианных джазовых композициях М. Бакнера, Дж. Джонса, Дж. Ширинга, Б. Пауэлла, Л. Тристано, Р. Гарленда, У. Келли, О. Питерсона; «хоральное» изложение в медленных и умеренных темпах, принятое в экспонировании некоторых тем Л. Брауна, П. Уэбстера, Дж. Ширинга; арпеджированное изложение, зас-

лоняющее тематическую линию виртуозными аккордовыми фигурациями токкатного типа в фортепианных композициях Б. Эванса, Ч. Кория).

Гораздо активнее в фортепианном джазовом исполнительстве разрабатываются разновидности **гетерогенной** (неоднородной) **фактуры**, связанные с джазовой манерой ансамблевого (или оркестрового) разделения музыкальных пластов на солирующие и аккомпанирующие голоса, отсюда — преимущественное выдерживание фактурной двуслойности гомофонно-гармонического многоголосия, реализующего идею дихотомии, автономного функционирования ведущего мелодического и аккомпанирующего гармонического слоев (остинатный шафл в «двухручном стиле» буги-вуги как элемент пианистической техники К. П. Смита, Дж. Янси, К. Бейси, А. Тэйтума, Ф. Уоллера, О. Питерсона; концепция «свинг бейс» в рояльном стиле «страйд-пиано» Э. Хайнса, Т. Уилсона, А. Тэйтума; фактурная техника аранжированных аккордов О. Питерсона, Б. Эванса, Д. Брубeka и других).

Игра на *электронных* клавишных инструментах актуализирует, помимо перечисленных инструктивных моделей джазового пианизма, еще одну важную область исполнительского творчества — *инструментальный тембр*. Звук *Rhodes Electric Piano* — одной из самых известных моделей электронных клавишных инструментов, покорившей не только джаз, но также рок и поп-музыку, — мягкий, ровный, лаконичный, приглушенный в средних регистрах, с сильно подчеркнутыми высокими частотами, напоминает вибрафон, челесту и фортепиано. Причиной тому является механика инструмента, близкая одновременно челесте, электрогитаре и фортепиано, основанная на молоточковом принципе возбуждения звука посредством удара о настраиваемый камертон в виде металлического зубца с прикрепленным к нему резонатором и электромагнитным звукоснимателем. В результате *Rhodes* обладает широкой градуировкой динамических качеств и хорошо передает исполнительские тонкости джазового музицирования. Однако форсированное звукоизвлечение, распространенное в акустическом джазе, в данном случае лишает голос инструмента мягкости, а возникающие нелинейные искажения придают ему «рычащий» *тембр* — *источник особой экспрессии* для многих виртуозов-импровизаторов, таких как признанные в мире лидеры электронного джаза Херби Хенкок и Чик Кория. Богатство тембра — отличительная черта многих моделей электропиано. На них практически невозможно сыграть двух одинаково звучащих тонов. На тембр влияет не только механический способ звукоизвлечения, но и целый арсенал специальных технических приспособлений: усилитель, процессор эффектов, хорус, фленджер, фейзер, система педалей. В итоге джазовый пианист, помимо на-

работанных приемов фортепианной техники, приобретает навыки оператора, регулирующего тембр своего инструмента.

Таким образом, инструктивные модели джазового пианизма объединяются в комплекс технических приемов, освоение которых значительно упрощает процесс сценической импровизации. Однако это — лишь доведенная до виртуозности техника *игры*, над которой выстраивается «здание» осмысленных в контексте джазовой идиоматики сольных импровизационных высказываний музыканта.

2. Музыкально-языковые исполнительские модели фортепианного джаза, отражающие языковой арсенал джаза в целом, его интонационно-мелодические, ладогармонические, метроритмические особенности, будут классифицированы нами в прямой зависимости от уровня их реализации в фортепианном исполнительстве:

а) *аккордово-гармонический уровень* — вертикальная звуковысотная организация музыкальной ткани, обладающая стабильными (структура, функциональная связь элементов) и мобильными (расположение, плотность, регистр, фонизм) свойствами;

б) *ладо-звукорядный уровень* — горизонтальная звуковысотная организация музыкальной ткани, реализующая линейным способом систему принятых в джазе ладов (модусов), сходных с европейской традицией или принципиально с ней не совпадающих;

в) *метроритмический уровень* — временная (времяизмерительная) организация музыкальной ткани, специфически преломляемая джазовой средой свингования, метрического пульса бита, ритмической атмосферы офф бита, интенсивности драйва, и в целом различным способом организованных фигур синкопирования и полиритмии;

г) *интонационно-мелодический уровень* — синтаксическая организация музыкальной ткани, основанная на сложившихся традициях джазовой фразировки (мотив-синтагма, брейк, рифф, фраза, предложение, период) и способах варьирования (повтор, секвенцирование, симметрия, прогрессия).

3. Структурно-композиционные исполнительские модели фортепианного джаза ориентированы на соблюдение достаточно прочных композиционных джазовых стереотипов, логически распознаваемых или интуитивно ощущаемых музыкантами. В конструктивной основе композиционных моделей лежит хорус (*chorus*) — формально-структурная единица джаза, так называемый «квадрат». В композиционном отношении джаз базируется на принципах широко распространенной в музыке куплетной песни с органичными для инструментальных исполнительских традиций приемами фактурного и мелодического варьирования. Наиболее употребительными являются две композиционные разновидности хоруса:

1) блюзовый 12-тактовый квадрат (блюзовая форма) типа *a a v*; встречается только в джазе и не используется в других видах музыки (оговорим, что структурное сходство со старинной европейской формой бар, также имеющей формулу *a a v*, является чисто внешним); своеобразие блюзовой формы связано: а) с ее вокальным происхождением, точнее — с двукратным повтором начальной поэтической строки; б) с предположительностью гармонической формулы S—D—T, вопреки традициям европейской гармонии; в) с хорейской метрикой хора, где тяжелыми тактами являются не четные, как в европейских метрических структурах, а нечетные такты; г) с интонационно-ладовой этнической уникальностью — экмеликой блюзовых нот, негритянских по происхождению, обладающих определенным сходством с микрохроматикой неевропейских культур и отчасти систематизированных теорией джазового исполнительства как разного рода глиссандо, вибрато, «дёрти-тоны» (*dirty tones*), «шейк» (*shake*), «флип» (*flip*), «бэнд» (*bend*), «смир» (*smear*), «липслер» (*lip slur*), «дойт» (*doit*), «рип» (*rip*) и другие. Такие приемы органичны для интонационных возможностей человеческого голоса, духовых и струнных инструментов, но реально не исполнимы на рояле, с его хорошо темперированной системой, и все же благодаря некоторым типично джазовым пианистическим приемам игры (одновременно с блюзовой нотой — прилегающей к ней снизу малой секунды) они создают иллюзию экмелической интонации блюза на фортепиано;

2) *песенные* 32-тактовые *формы* (наиболее частая основа импровизации) типа *a a v a*; это обычная европейская простая трехчастная (песенная) форма, с экспозицией в виде периода из двух предложений (или дважды повторенного периода), развивающей середины (раздел *v* — бридж, *bridge* — «мост») и репризы.

Импровизаторская фантазия исполнителя реализуется главным образом в композиционных условиях приведенных выше структурных моделей и тем самым обнаруживает слияние признаков песенной куплетности с потенциально бесконечной формой вариаций. В масштабном отношении импровизация *solo* как важнейшее средство выразительности в джазе простирается от короткой выразительной вставки в 2–4 такта до протяженной сольной каденции (8–16 тактов). Момент сольной импровизации (брейк, *break*) в форме композиции применяется в конце фразы или перед началом хора. Если исполнителей несколько, сольная импровизация одного музыканта по предварительной договоренности чередуется с включениями других солистов, что и регулирует рост формы. Поэтому для джазового исполнителя внутреннее ощущение формы должно быть предельно точно скорректировано с четкими теоретическими представлениями о ней — структурно-композиционными моделями, по-

вторяющимися в условиях различных жанров. В творчестве крупных джазовых музыкантов импровизация нередко перестает быть просто вариацией, а перерастает свободную форму фантазии на тему, в которой уже нет места заранее заданной композиционной схеме. Подобные явления свободы в формообразовании наблюдаются в жанре баллады, отнюдь не всегда выдерживающей регламент песенных форм, а нередко располагающей к недетерминированности музыкальной композиции.

4. Жанрово-стилистические исполнительские модели образуются первично-жанровыми основами, наследуемыми джазовыми композициями из жанровой системы европейской и африканской музыкальных культур и существенно преобразованными иной стилистикой. Своеобразной платформой в формировании жанрово-стилистических исполнительских моделей является опора на общие в жанрово-коммуникативном отношении — бытовые жанры, танцевальные и песенные, которые вливаются в область инструментальной музыки на правах важнейшей составляющей вторичных жанров.

По сути, это является ничем иным, как индивидуальным сочетанием разных элементов языковой и формообразующей систем, причем сочетанием устойчивым, хранящемся генетической памятью жанра (рэгайт, блюз, буги-вуги, вальс, этюд, баллада, экспромт, каприз, рапсодия, фантазия, сюита, концерт и другие). Часть из перечисленных жанров совершенно очевидно экстраполирована из инструментальной практики европейского классицизма и романтизма, где давно сложились их четкие приметы (именно они и узнаются в новых условиях языка джаза). Другая часть не имеет никаких прецедентов жанровой автономии в истории европейской культуры и поэтому скорее склонна к экспансии.

Как классические, так и джазовые пианисты всегда соотносят свое исполнение с жанровым статусом произведения и соответствующим этому статусу характером музыки. В джазовом вальсе, к примеру, сохраняются все хорошо известные по романтическим образцам первично-жанровые основы, и лирический тонус передается интонационным строем джаза не менее тонко и поэтично. Но сюда привносятся элементы, вовсе не свойственные привычным стереотипам вальса — моментально различимая интонационная стилистика джаза, многотерцовые аккордовые диссонансы с красочными тритоновыми заменами, синкопирование второй доли в аккомпанементе, предусмотренные заранее композиционные зоны сольной импровизации. Это требует от джазового пианиста безупречного и свободного владения исполнительскими моделями вышеуказанных типов, поскольку они (каждая — на своем уровне) открывают возможности для нового языкового контакта с жанровым канонам, что еще раз подчеркивает важность академической исполнительской базы для джазового музыканта.

5. Индивидуально-стилевые исполнительские модели фортепианного джаза характеризуют манеру игры того или иного солиста, которая в среде джазовых музыкантов обозначается термином саунд (*sound*) — индивидуальный стиль звучания, легко узнаваемый по специфическому звукоизвлечению, фразировке, тембру и т. д. Так, например, игру А. Тэйтума можно отличить по феноменальной пассажной технике, предельно быстрым темпам, богатству гармонической фантазии и свинговой манере акцентирования граунд-бита. Характерной особенностью исполнительского стиля Дж. Ширинга является высокая фактурная плотность, которая достигается благодаря виртуозно развитой технике блокаккордов, занявшей в дальнейшем прочные позиции в арсенале джазовых пианистических моделей. Б. Эванс играет в возвышенно-утонченной, лирико-романтической манере, с преимущественно одноголосной фразировкой верхнего слоя гетерогенной фактуры на фоне рафинированных, красочно-колористических гармоний. Исполнение С. Тэйлора распознается по необычайно мощному, энергичному, экспрессивному звукоизвлечению с выраженной тенденцией к форсированию. Рояльный звук М. Тайнера — плотный, насыщенный, с поразительной богатой динамической шкалой. В его импровизациях подчеркнуты афро-американские элементы, как на уровне интонационности, так и в манере игры. В стилистике Ч. Кория, напротив, преобладают латино-американские интонации и ритмы, ставшие узнаваемыми приметами стиля музыканта в целом. Индивидуально-стилевая исполнительская модель, выработанная Ч. Кория, сочетает точность и чистоту артикуляции с мощной атакой звука, а также тембровыми экспериментами с препарированным роялем и электронными клавишными инструментами. Концертные выступления К. Джаррета отличает беспрецедентная виртуозность импровизационного мышления, позволяющая музыканту свободно сочетать с языковой атмосферой джаза элементы совершенно иной — необарочной, неоклассической, неоромантической стилистики, преподносимые пианистом в характерной для него импульсивной сценической манере.

6. Общестилевые исполнительские модели формируются в русле пианистических традиций, накопленных отдельным стилевым направлением джаза и эстетические родственных целому ряду музыкантов (страйд-пиано, свинг, бибоп, хард-боп, кул-джаз, фри-джаз, фанк, прогрессив, мейнстрим, барокко-джаз, джаз-рок, электро-фанк и т. д.). Эти традиции исполнительства связаны, как правило, не только с эволюцией фортепианной техники джаза, но и в немалой степени — с взаимопроникновением параллельно идущих стилевых изменений во всех областях джазового музицирования.

Существует и еще одно важное обстоятельство: *общестилевые исполнительские модели джазового пианизма обладают различным радиу-*

сом действия. В стадии формирования каждого нового джазового направления они концентрируются в среде его основателей или самых ярких, лидирующих представителей, а в дальнейшем наследуются, развиваются, распространяются исполнительской средой многочисленных сторонников, объединяются линией преемственности, то есть образуют общность, *традицию.*

Однако следует учесть, что динамика эволюции стилевых ориентиров в джазе, к концу XX столетия непрерывно ускоряющаяся, сопровождается двумя встречными тенденциями:

– фазы «стабилизации» исполнительских моделей исчисляются все более короткими историческими промежутками вплоть до синхронности появления эстетико-стилевых новаций, как следствие — накопление индивидуального исполнительского опыта путем освоения (и потенциального синтеза) многих пианистических приемов, первоначально декларированных в рамках различных стилевых платформ;

– свойственная всей современной музыкальной культуре тенденция к *индивидуализации* творчества реализуется в исполнительской практике в виде индивидуально разработанного музыкантом исполнительского стиля, который принципиально неотожествляем с какой-либо одной общестилевой моделью и воплощает идею синтеза.

Соотнесение индивидуальных стилей джазовых пианистов с конкретикой современных им стилевых направлений служит наглядной тому иллюстрацией: А. Тэйтум, Д. Эллингтон, К. Бейси (свинг); Т. Монк, Б. Пауэлл (бибоп); Дж. Ширинг, Э. Гарнер, О. Питерсон (свинг, бибоп); Л. Тристано (кул-джаз, фри-джаз); С. Тэйлор (фри-джаз, фанки, хард-боп); М. Тайнер (прогрессив, мейнстрим, хард-боп); Х. Хенкок (джаз-рок, электро-фанк, хард-фанк) и т. д.

Тем не менее, важность идентификации общестилевых исполнительских моделей в индивидуальном почерке джазового исполнителя не подлежит сомнению. Осознание эстетико-стилевой природы элементов фортепианной техники помогает изучить ее более фундаментально и разносторонне, опираясь на знакомство с сохранившимися звукозаписями и произведениями многих музыкантов, эстетически связанных друг с другом.

Таким образом, предложенная нами *система исполнительских моделей выстроена индуктивно*, по линии роста уровня обобщения, при котором каждый новый тип моделей включает предыдущие на правах частного случая. Это удобно с двух позиций: *теоретической*, учитывающей феномен слитности, недискретности явлений, и *практической*, предполагающей стадиальность, полноту и многосторонность развития профессиональных навыков концертирования.

Высокий художественный уровень развития джазового пианизма в каждом отдельном случае достигается интенсивностью освоения указанных исполнительских моделей на примере огромного массива джазового (и академического) репертуара, что продуктивно сказывается на общей динамике профессионального роста музыканта и создает совокупность закрепленных типовых исполнительских навыков, виртуозного качества их публичного преподнесения в синтезе с общей культурой эстетически ориентированной личности. Многолетняя работа над исполнительскими моделями джазового пианизма формирует пианистическую школу как целостную систему исполнительских навыков и создает особый род культурной традиции, синтезирующей достижения классических и джазовых направлений в искусстве фортепианной игры.

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : Учебник / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) / Е. Барбан // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М. : Сов. композитор, 1987. — С. 162–183.
3. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано / И. Бриль / [ред. Ю. Холопова]. — М. : Сов. композитор, 1979. — 112 с.
4. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / С. Давыдов // Київське музикознавство. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Гієра, 2001. — Вип. 7. — С. 18–191.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена визначенню, дослідженню та систематизації виконавських моделей фортепіанного джазу. Запропонована типологія явищ охоплює інструктивні, мовні, композиційні, жанрові та стильові рівні джазового музикування.

Ключові слова: фортепіанний джаз, виконавська модель, імпровізація.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена определению, исследованию и систематизации исполнительских моделей фортепианного джаза. Предложенная типология явлений охватывает инструктивные, языковые, композиционные, жанровые и стилиевые уровни джазового музицирования.

Ключевые слова: фортепианный джаз, исполнительская модель, импровизация.

ANNOTATION

The article is devoted to determination, research and systematization of performance models of piano jazz. Offered tipology of the phenomena engulfs the instructional, linguistic, composition, genre and stylish levels of jazz performance.

Key words: piano jazz, performance model, improvisation.

**«ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ФИЛОСОФИЯ»
ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСКОГО И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ
ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА**

Оригинальность формирования творческой личности Леопольда Годовского, повлиявшая в дальнейшем на всю деятельность пианиста, заключается в том, что он представляет собой один из редких примеров автодидактики. Сам пианист утверждал, что у него «не наберется и трех месяцев занятий за всю жизнь» [12, с. 4]. Хотя в различных источниках его называют то учеником Э. Рудорфа и В. Баргиля, то К. Сен-Санса, согласно автобиографии самого пианиста, ни один из упомянутых музыкантов не может быть назван его учителем в силу непродолжительности занятий [11].

Творческий успех Л. Годовского скорее парадоксален, нежели закономерен: не получив основательного образования как пианист, он становится «Пианистом пианистов» в истории фортепианного искусства, его называли «апостолом левой руки», «волшебником техники»; не обучавшись «контрапункту», он создает сложнейшие «полифонические» транскрипции (его обработки этюдов Ф. Шопена по сей день являются пробным камнем мастерства для современных пианистов); практически не имея академического образования, он уже в 24 года возглавляет кафедру фортепиано в Чикагской консерватории, а спустя несколько лет получает должность Императорского Королевского Профессора Венской академии¹.

Безусловный авторитет Л. Годовского в мире искусства не подлжет сомнению: он повлиял на развитие многих музыкантов, например, К. Шимановского и А. Рубинштейна. Его дом был местом общения художественной интеллектуальной элиты, в нем бывали С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, В. Нижинский, И. Эйнштейн, И. Стравинский, Й. Гофман, Т. Лешетицкий и многие другие).

В чем же состоит «тайна» Л. Годовского? Какие эстетико-художественные импульсы лежат в основе его пианизма? *Цель статьи* заключается в

¹ Л. Годовский занимал пост директора Фортепианной школы и Императорского Королевского Профессора при Императорской Академии музыки в Вене с 1909 по 1914 годы. Именно в Вене Г. Нейгауз возвращается к занятиям с Л. Годовским во второй раз. Первое их знакомство произошло в Берлине в 1905 году, когда Г. Нейгауз брал у него частные уроки.

выявлении основных положений «исполнительской философии» Л. Годовского и определении ее значения в развитии фортепианного искусства XX века. Представленные рассуждения основываются на методических публикациях самого пианиста, а также на воспоминаниях его учеников и друзей.

Краеугольным камнем всей «исполнительской философии» Л. Годовского является императив разума и мысли как *перводвигателя* творческого процесса исполнителя. Эта идея в дальнейшем получила свое развитие в фортепианном искусстве XX века. «Рука, повинующаяся интеллекту» — так, цитируя слова А. Микеланджело, определил «разгадку техники действительно великих людей» Генрих Нейгауз [5, с. 77]. Наблюдая игру своего учителя, он восхищался той «мудростью» и «простотой», с которой руки пианиста исполняли «сверхакробатические задачи», «но, — писал он, — переведите ваш взгляд с его рук на его лицо. Невероятная сосредоточенность, напряженнейшее внимание <...> в очертаниях лба выражение мысли, мысли огромной сосредоточенности — и больше ничего! Тут вы соображали, как дорого стоит эта кажущаяся легкость, простота; какая громадная духовная энергия нужна была для ее создания. Вот откуда берется настоящая техника!» [5, с. 95].

Л. Годовский считал, что плохая игра меньше зависит от малого музыкального таланта, чем от неправильных умственных и мускульных упражнений. Пианист обращал внимание на то, что после определения правильного положения за клавиатурой необходимо избегать напряжения, для того чтобы мириады сообщений от мозга к пальцам проходили свободно, без всякого затруднения. Он часто отмечал, что основополагающий механизм самого процесса игры на инструменте — это ведущее значение мысли как источника движения и абсолютная индивидуальность рук: «... если твой мозг приказывает твоей правой руке находиться над головой, то левая рука должна в это время не двигаться и наоборот. Конечно, обе руки должны играть вместе, очень скоординировано. Они могут быть близнецами, но не сиаемскими близнецами. Одна рука не сдерживает другую. Прекрасное предварительное упражнение для выработки этого принципа можно найти в двухголосных Инвенциях Баха, которые можно исполнять как разговор между двумя руками, переводя контроль мозга с одной руки на другую» (цит. по: [9])². Подобные идеи можно найти и в методике Г. Нейгауза: «... внимание играющего во время работы — и особенно в технически трудных случаях — должно быть направлено на то, чтобы пальцы, “производители звука” находились всегда в наиболее выгодном, естественном, “производственно полезном” <...> положении. Об этом положении заботиться весь

² Здесь и далее перевод с английского наш. — В. С.

“тыл” <...> руки, кисти, и кончая <...> спиной и точкой опоры. Но прежде всего заботиться об этом разум, вернее, рассудок» [5, с. 95].

В статье «Интеллектуальный запас в музыкальном образовании» Годовский настоятельно рекомендует не ограничиваться только техническим мастерством на пути совершенствования в игре на рояле, ведь умелое владение инструментом не является ключевым признаком истинного музыканта: «Музыка — это великое искусство, и только так к ней надо относиться. Безусловно, чтобы овладеть этим искусством, необходимы обширные механические возможности и техническое мастерство, — но все это лишь начальные шаги. Вполне возможно, что раньше во многих оркестрах, с которыми исполняли Паганини, Йоахим или Венявский, скажем, концерт Баха, были такие скрипачи, которые могли сыграть этот же концерт, и притом сыграть нота в ноту весьма хорошо; но разница между оркестрантами и артистами должно быть была огромная; и эта разница, по большей части, была в интеллектуальном запасе. Великие художники не представляли собой лишь техническое мастерство, они всесторонне изучили историю искусства игры на скрипке, композиции, законы искусства в целом. И потому, за тем ошеломительным техническим мастерством, присутствовал интеллектуальный запас в высшем понимании. Великие пианисты в истории были люди высокообразованными. Ремесленники же обычно быстро забываются» [10].

Годовский говорил о проблеме самообразования настойчиво и часто, поднимая этот вопрос во многих статьях и интервью. Возможно, причиной тому было время, в которое жил пианист — на стыке веков, где он принимал «решительное участие в борьбе с псевдоромантическим своеволием, со все более укоренявшимися и прогрессирующими чертами дурного вкуса» [7, с. 111] — и потому вопрос об уровне интеллектуальной базы исполнителей был как никогда актуален. Безусловно, музыкант обращался к своим современникам, но и последующие поколения педагогов продолжают акцентировать внимание на той же проблеме. В подтверждение сошлемся на Г. Нейгауза, который «не оставлял сомнений в том, что не в беспредельном совершенствовании своей механики заключался источник силы пианиста <...> Средства педагогического воздействия Нейгауз прежде всего направлял на развитие воображения. В этом был смысл его афоризмов, сравнений, примеров из симфонической и камерной литературы. Поэтому он настаивал на широком образовании учащихся, знании музыкальной литературы, пытливости к явлениям жизни» [2, с. 46–47]. И далее: «Интуитивно созданный образ, — говорил он, — не будет прочным. Анализ придает устойчивости образу. Помните: чем глубже и шире познание сочинения, тем глубже и тоньше будет переживание музыки. Осветите разумом то, что почувствовал сердцем» [2, с. 54].

Идеи Годовского по поводу фундаментальных принципов игры на фортепиано являются базовыми постулатами современной фортепианной школы. Они основаны на *координации умственной деятельности с руками, кистями и пальцами, на принципах экономии движений, способе весовой и свободной игры*. Однажды в период активных занятий по 12–14 часов в день, Л. Годовский стал замечать, что к концу дня играть становится легче, вопреки общей физической усталости. В то время, как утром, после отдыха и со свежими силами, играть было намного труднее. В поисках причин данного явления, пианист пришел к выводу о том, что из-за усталости, он больше не пытался удерживать руки над клавиатурой, но позволял им свободно свисать под собственным весом, не прикладывая усилий: «Если говорить короче, я играл с расслабленным весом руки, и такая игра несколько меня не утомляла — даже на самую малость. Я разработал данный принцип для себя в разных формах и считаю его очень эффективным. Вполне вероятно, что многие пианисты используют тот же способ игры, но не все могут объяснить его. Рубинштейн наверняка играл весовым способом. У него были такие тяжелые руки, что он просто не пытался удерживать их в приподнятом состоянии, для него это было естественно. Хотя сам по себе принцип он объяснить не мог. Вес, расслабление и экономия движения — вот фундамент техники интерпретации и механики в игре на фортепиано. Девяносто процентов моей игры основано на весовом принципе, и я преподаю данный метод научно еще с 1892 года» [11, с. 34].

Значение и глубина данного пианистического открытия настолько велики, что исследование различных методов его использования на практике продолжает рассматриваться и в современных исследованиях: «Например, для выразительного интонирования любых технических фигураций необходимо умение точно распределить вес руки, — подчеркивает Л. Касьяненко, описывая различные способы освоения фактуры и всевозможных фортепианных штрихов, <...> то, что играется с весом будет звучать ярче, чем то, что играется легко» [3, с. 45–47]. Здесь весовой принцип игры рассматривается уже как часть большого спектра разнообразных технических приемов и движений. Он используется наряду с пальцевой техникой и различными комбинациями, в зависимости от художественной цели, опираясь на обобщения современного пианизма³. Одна-

³ Следует также уточнить, что и сам Л. Годовский несколько не отрицал ценности пяти пальцевых упражнений, гамм и арпеджио, исполняя их в различных вариантах — высоко поднимая пальцы, приемами стаккато, и даже давления: «Чем больше разных способов вы используете для тренировки конкретного технического приема, тем лучше конечный результат» [13]. Эти уже известные упражнения и методы становятся частью большого подготовительного комплекса, который включен в общий принцип весовой и свободной игры.

ко, основной платформой для успешного освоения каких бы то ни было звукоизвлечений так и остается формула весовой и свободной игры: «Свободная и эластичная во всех суставах рука способна извлечь бесконечное множество звуковых красок. Поэтому исходное состояние для освоения любого штриха — релаксация, т. е. расслабление мускулатуры и душевное спокойствие. Только в таком состоянии можно ощутить свои руки как спокойный, готовый к работе механизм» [3, с. 45–47].

Следующее важнейшее правило Годовского-педагога — это точность в отношении к авторскому тексту, он говорил, что немногие пианисты могут точно записать хотя бы десятую долю музыки, которую они исполняют. Он считал, что ясно и логично переданный авторский текст — один из важнейших критериев хорошей игры. Подтверждение этой мысли мы находим в высказываниях и других выдающихся музыкантов: «Сыграно ли все, что написано в нотах? — спрашивал Нейгауз и отвечал афоризмом Иосифа Гофмана: Я берусь доказать каждому, что он не играет и половины написанного в нотах» [8, с. 54].

Строгость в отношении к авторскому тексту также приобретает особое значение в педагогике Станислава Нейгауза, который подчеркивал «Нет ничего страшнее для музыканта, чем фальшивая нота!» [6].

Еще одно важное положение, разрабатываемое Годовским, которое не потеряло актуальности вплоть до наших дней, связано с творческой самостоятельностью исполнителя. Роль преподавателя в его педагогической практике приобретает особое значение, она направлена на раскрытие внутреннего потенциала ученика собственными усилиями, призвана помочь ему распознать свои способности и научиться пользоваться ими самостоятельно.

Творческая независимость студента, по мнению Годовского, является важнейшей проблемой музыкального образования. Многие пианисты по окончании консерватории оказываются нежизнеспособными для самостоятельной концертной деятельности, поскольку всегда полагались на знания и опыт педагога. Такая система обучения не только крайне трудоемка для учителя, но и бессмысленна для ученика: «Ученики, которые действительно прогрессируют, это те, которые осознают, что их успех зависит от их собственной инициативы, тяжелого труда и сохранения их индивидуальности как артистов. Для большинства учеников, хорошо подготовленный и образованный педагог может значительно сократить их время работы и уберечь их от фатальных оплошностей на пути прогресса. <...> ученики должны опираться на руководство педагога, но если они думают, что известный педагог с большим именем принесет им триумф, если только он действительно не является движущей силой, они обречены на катастрофу» [11].

Сам Годовский был нетерпелив в практической педагогике: достигнув высот профессионализма без помощи учителей, он не признавал слабости и внутренней безответственности также и у своих студентов: «Если студент может попасть к действительно хорошему педагогу, он должен любыми путями этого добиться; но не нужно обращаться с педагогом словно с ломовой лошадей, которую арендовали возить тяжелые грузы. <...> Я бы хотел сказать студенту, — изучай себя — свои таланты, свои склонности, свои пределы, и работай над собой (с педагогом или без) чтобы возвращать те дары, которые были даны тебе всемогущим. <...> Найди свое призвание и потрать свою жизнь на его развитие до высочайшего уровня» [11].

Вопрос об отсутствии творческой самостоятельности среди студентов волновал многих выдающихся музыкантов, как современников Л. Годовского, так и педагогов последующих поколений. Например, А. Рубинштейн⁴, в одном из своих интервью говорит о бесполезности и даже вредности слишком длительного образования: «Обучаться слишком долго так же плохо, как и слишком мало. Нынешнее образование может убить индивидуальность. <...> Нет, образование сейчас — имею в виду те страны, где я живу, где концертировал — нуждается в реформе. Наши пианисты привыкают к повиновению и послушанию; взамен требуют “карьеру”» [2, с. 293].

В более поздних педагогических очерках можно также найти высказывания по данной проблеме: «Впрочем, когда молодой исполнитель поймет, что в учебном заведении никто не будет его “тянуть” с курса на курс, что он должен полагаться только на себя, — его воля и способности к труду укрепятся, а отсев будет не так велик» [1, с. 215], —

⁴ Артур Рубинштейн был к тому же и хорошим другом семьи Годовских. Они познакомились в 1912 году в Вене: вместе с К. Шимановским и Г. Фительбергом после концерта Л. Годовский пригласил их к себе домой. Тогда же он предложил А. Рубинштейну должность королевского профессора в консерватории «Мейстершуле», но Рубинштейн отклонил предложение, возможно, оценив свою артистическую свободу выше. Однако это не повлияло на их отношения, которые были практически «родственные», если судить по воспоминаниям самого А. Рубинштейна: «Семейство Годовских стало нашим вторым домом. Великий мастер любил играть нам свои последние композиции в своей неподражаемой манере, справляясь со всеми жуткими трудностями в них абсолютно беззаботно. Его жена, яркая брюнетка, обращалась с нами как с ближайшими родственниками, и также вели себя их четверо детей <...> младшая дочь, Дагмар, была довольно привлекательна. <...> Она вела себя кокетливо и дерзко по отношению к нам с Каролом /Шимановским. — *В. С./*» (цит. по: [11]). Симпатии к Дагмар сделали Рубинштейна и Шимановского соперниками и даже привели к разрыву их дружбы, пока сама Дагмар не повлияла на ее восстановление, которая продолжалась вплоть до смерти К. Шимановского.

говорит Л. Баренбойм в разговоре о реорганизации вузовских требований в области искусства.

Таким образом, Л. Годовский был одним из ведущих и влиятельных музыкантов своего времени, которые стояли у истоков нового способа игры на фортепиано и его активного внедрения в музыкальное образование. Сегодня, почти столетие спустя, большинство прогрессивных идей великого пианиста — об интеллектуальной технике, о творческой самостоятельности исполнителей, о точности по отношению к авторскому тексту, о ключевом значении широкого кругозора в формировании личности музыканта, а также о принципах экономии движений, способе вневесовой и свободной игры — являются аксиомой современного музыкального образования и продолжают разрабатываться внутри многих исполнительских школ. Творческая «философия» Л. Годовского и, в особенности, его рационалистичный пианизм стали одной из отправных точек в историческом повороте фортепианного искусства от «псевдоромантической абсолютизации чувства» (Д. Рабинович) к принципиально новому типу творчества XX века — интеллектуального по своей направленности.

Литература

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : [сб. статей] / [сост. С. Хентова]. — Л. : Музыка, 1965. — 305 с.
3. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой / Л. О. Касьяненко. — К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2003. — 167 с.
4. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. — М. : Сов. композитор, 1972. — Вып. 2. — 265 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. — [5-е изд.]. — М. : Музыка, 1988. — 239 с.
6. Нейгауз Г. С. Станислав Нейгауз [Электронный ресурс] / Г. С. Нейгауз. — Режим доступа : http://www/all-2music.com/neugaus_stanislav/html.
7. Рабинович Д. Исполнитель и Стил. Избранные статьи. Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1979. — Вып. 1. — 320 с.
8. Хентова С. Эмиль Гилельс / С. Хентова. — [изд. 2-е, доп.]. — М. : Музыка, 1967. — 279 с.
9. Cooke F. The genius of Leopold Godowsky [Электронный ресурс] / F. Cooke // The Etude. — 1953. — April. — Режим доступа к журн. : www.leopoldgodowsky.com.
10. Godowsky L. Background in Music Study [Электронный ресурс] / L. Godowsky // The Etude. — 1936. — June. — Режим доступа к журн. : <http://www.leopoldgodowsky.com>.
11. Godowsky L. How to Develop an Octave Technique [Электронный ресурс] / L. Godowsky // Music. — 1896. — Режим доступа к журн. : www.leopoldgodowsky.com.

12. Godowsky L. Self-study in the art of Music [Электронный ресурс] / L. Godowsky // The Etude. — 1928. — January. — Режим доступа к журн. : [http:// www. leopoldgodowsky. com](http://www.leopoldgodowsky.com).
13. Nicholas J. Godowsky: The Pianists' pianist / J. Nicholas. — Great Britain: APR, 1989. — 345 p.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена виявленню основних положень «виконавської філософії» відомого піаніста кінця XIX— початку XX сторіччя Леопольда Годовського. На основі аналізу публікацій самого Л. Годовського, спогадів його друзів та учнів, методичних настанов засновників відомих фортепіанних шкіл XX сторіччя виводяться основні принципи «виконавської філософії». Вони можуть бути сформульовані як: інтелектуальність, точність по відношенню до композиторського тексту, фундаментальні принципи гри на фортепіано (координація рухів розумовою діяльністю, економія рухів, способи вагової та вільної гри), творча самостійність виконавця. Ці принципи стали фундаментом виконавства XX сторіччя — інтелектуального за своєю творчою настановою.

Ключові слова: Леопольд Годовський, «виконавська філософія», інтелектуальність, виконавство XX століття.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена выявлению основных положений «исполнительской философии» известного пианиста конца XIX— начала XX века Леопольда Годовского. На основе анализа публикаций самого Л. Годовского, воспоминаний его друзей и учеников, методических установок основателей известных фортепианных школ XX века выводятся основные принципы «исполнительской философии». Они могут быть сформулированы как: интеллектуальность, точность по отношению к композиторскому тексту, фундаментальные принципы игры на фортепиано (координация движений умственной деятельностью, экономия движений, способы весовой и свободной игры), творческая самостоятельность исполнителя. Эти принципы стали фундаментом исполнительства XX века — интеллектуального в своей творческой установке.

Ключевые слова: Леопольд Годовский, «исполнительская философия», интеллектуальность, исполнительство XX столетия.

ANNOTATION

The article is devoted to revelation of the main features of the «performing philosophy» of famous pianist of the XIX—XX century Leopold Godowsky. Based on the analyses of L. Godowsky's own publications, memoirs of his friends and students, methodical instructions of the founders of famous piano schools of the XXth century main principles of the «performing philosophy» have been concluded. They could be stated as: intellectuality, composer text accuracy, fundamental piano playing principles (mental coordination of the movements, motion economy, weight and relaxation playing), and creative self-determination of the performer. These principles become a foundation of the XXth century performing art — intellectual by its creative aim.

Key words: Leopold Godowsky, «performing philosophy», intellectuality, performing art of the XX century.

**УКРАИНСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО:
К ВОПРОСУ ПРЕТВОРЕНИЯ АЛЕАТОРНОЙ
ТЕХНИКИ И ИДЕЙ ХЭППЕНИНГА**

Фортепианное трио как самостоятельный жанр ансамблевой литературы и устоявшийся тип исполнительского состава в камерно-инструментальном музицировании существует уже более двух столетий. Композиторы, обращаясь к этому жанру, создали великолепные образцы, среди которых достойное место занимают и произведения украинских авторов.

Динамическое развитие фортепианного трио в украинской музыке последних десятилетий, значительные художественные достижения в этой области мастеров различных поколений, смелость творческих исканий свидетельствуют о расцвете жанра, который органично вписывается в тенденции современного музыкального искусства.

Следует отметить, что несмотря на постоянный интерес к жанру фортепианного трио, который сохраняется на протяжении последних десятилетий и обусловлен его динамичным развитием в украинской культуре, современное украинское фортепианное трио остается по-прежнему недостаточно изученным в отечественном музыкознании. Существующие работы не дают полного представления о состоянии жанра, поскольку в большинстве случаев сведения о фортепианном трио сосредоточены в немногочисленных работах об украинском фортепианном ансамбле (работы В. Задерацкого, Е. Зинькевич, М. Нестьевой, Н. Очеретовской, С. Павлишин и др.), в монографических трудах о творчестве композиторов, в критических откликах на концертные события.

В последние десятилетия в жанре украинского фортепианного трио, как и во всей музыкальной культуре, произошли радикальные перемены, связанные с привлечением новейших технологий, нетрадиционных исполнительских приемов, расширением стиливого арсенала, что требует глубокого изучения.

Современные произведения в жанре фортепианного трио представляют немалую сложность для исполнителей. Новый музыкальный язык требует, нередко, дополнительной расшифровки формы записи необычных приемов звукоизвлечения. Современная музыка предъявляет исполнителям повышенные требования в отношении творческой

фантазии, мастерства, ставит пред ними проблемы интеллектуального постижения замысла композитора.

Все вышеизложенное и определило задачу данной статьи, фокусирующей внимание на исполнительском аспекте проблемы, связанной с применением в современном украинском фортепианном трио таких композиционных техник и форм, как алеаторика и хэппенинг. Ее аналитической базой послужили наиболее яркие и показательные для эволюции жанра образцы: произведения В. Бибика, В. Губы, Ю. Ищенко, В. Сильвестрова. Однако, в процессе предварительной работы были рассмотрены сочинения и других авторов, послужившие материалом для обобщения.

В современном исполнительстве значительно выросла роль импровизационно-творческого начала. Это вызвано тем, что композиторы в нотном тексте оставляют «островки неопределенности», полагаясь на фантазию исполнителя. Особенно это касается тех произведений, где используются приемы алеаторики.

Алеаторика в музыке — это современная техника композиции и, по определению Л. Раппопорта, ее «главным формирующим началом в процессе создания произведения и его исполнения является принцип случайности, создающий возможности большей свободы для творчества и композитора, и исполнителя» [9, с. 18].

По утверждению исследователей, алеаторика уходит своими корнями в древнее искусство музыкальной импровизации. Так, Ц. Когоутек в своей работе «Техника композиции в музыке XX века» прослеживает истоки зарождения и последующего развития элементов, которые явились прообразами современной алеаторики. История развития музыкального искусства дает множество примеров, подтверждающих наличие элементов исполнительской свободы в тексте музыкального произведения: гармония, обозначенная цифрованным басом, импровизационные сольные каденции, мелизмы и т. д.

Однако, алеаторика получила довольно широкое распространение во второй половине XX века. Композиторы по-разному используют этот вид композиторской техники. В одних случаях авторы предоставляют полную свободу исполнителю, опирающуюся лишь на ряд намеков-символов, зафиксированных в тексте. Эти сочинения относятся к разновидности «абсолютной алеаторики». Такой метод, по существу, снимает с композитора всякую ответственность за свое произведение, перекладывая ее на исполнителей, вольных каждый по-своему реализовывать намеченную схему.

Абсолютная же алеаторика, как утверждает Т. Кюрегян, «предоставляет музыке такую свободу, которая выходит за привычные границы себя самой, окончательно упраздняется феномен музыкального произведения (вне которого немислимо музыкальное искусство последнего трех-

сотлетия) и глубоко пересматривается (с нарушением традиционного распределения ролей между творцом и исполнителями) феномен авторства — начинается, по определению Стравинского, посткомпозиторский период музыкальной истории. И не случайно, что мобильность такого рода в конечном итоге перерастает пределы музыкально-композиционной техники и оказывается способом существования каких-то иных видов искусства или даже не искусства <...>» [11, с. 412].

Родоначальником современной алеаторной музыки считается Дж. Кейдж, являющийся сторонником «абсолютной алеаторики». В его творчестве есть сочинения, относящиеся и к *графической* музыке, создавая которые композитор всецело подчинялся воле случая. Так, в *Музыке для колоколов № 2* «партитура» представляет собой «булавочную наколку», которая подчеркивает нечаянные дефекты бумаги, а в *Вариациях* она состоит из шести листов простой бумаги, заполненных линиями и точками.

Другие композиторы являются сторонниками лишь ограниченного применения принципа случайности. Одним из ярких представителей этого типа алеаторики является В. Лютославский, который такую технику письма называет «контролируемым алеаторизмом». В своих сочинениях он наряду с точно выписанными фрагментами предусматривает эпизоды импровизации как солирующих инструментов, так и оркестровых групп.

Контролируемая алеаторика во всех вариантах ее использования вносит некоторую долю нестабильности в конкретное изложение материала, но не изменяет форму в целом. Этот тип наиболее часто используется композиторами.

В статье «О роли элемента случайности в технике композиции» В. Лютославский подчеркивает: «Введение элемента случая в <...> музыку не должно коренным образом изменять ее существенных черт <...> Произведение не перестает быть «предметом во времени», если только радиус действия случая достаточно ограничен композитором, если случай не играет главной роли в сочинении, если он упорядочен и служит целям композитора, если он способствует обогащению сознательно применяемых средств, становящихся неожиданностью не только для слушателей, но и для самого автора» [7, с. 133].

В этом отношении весьма показательны камерные сочинения В. Лютославского. Нарушая традиционный способ записи ради *элементов ad libitum*, композитор пытается в поисках новой образности достичь той экспрессивности выражения, которая возникает, когда каждому участнику коллектива предоставляется возможность «высказаться по-своему; как в смысле ритмическом, так и в смысле экспрессивном игра его будет более гибкой, свободной, оттенки его игры будут более выразительными, динамическими» [6, с. 3].

Подытоживая результаты творческих исканий, В. Лютославский формулирует вывод: «Идеей *ad libitum* является использование богатейших возможностей игры *solo* в игре ансамбля» [6, с. 3].

Украинские композиторы умело используют в своем творчестве различные современные техники композиции, в частности, различные типы алеаторики. Ярким примером фрагментарного применения алеаторики может служить Трио № 1 Ю. Ищенко (ч. II, ц. 26). В данном эпизоде последняя волна разработки (*con vigore*), основанная на суровых и решительных интонациях, поддерживаемых кластерами в самом низком регистре рояля, подготавливает появление грандиозной кульминации всей II части, насыщенной чередованием у фортепиано хоралов и восходящих пассажей, звучащих с предельной громкостью — *fff*. Здесь исполнители сталкиваются со звуковысотной и ритмической алеаторикой в партиях скрипки и виолончели. Композитор дает возможность исполнителям по их усмотрению играть в свободном ритме и предельно быстром темпе. Причем, если в основе партии скрипки лежат четыре исходных, точно обозначенных звука, то партию виолончели автор предписывает исполнять свою партию в свободном ритме по четырем максимально высоким звукам на каждой струне. Композитор не фиксирует конкретную звуковысотность и использует здесь колористические возможности инструмента. Восходящий фортепианный пассаж, охватывающий диапазон более трех октав и исполняемый на длинной педали, способствует созданию насыщенности звукового пласта и созданию яркого сонорно окрашенного колорита.

Алеаторика открывает простор для фантазии композитора, показательным примером чего является «Маленький концерт» В. Бибика (ч. VII, ц. 5). Автор предлагает определенную интонационную фигуру, расположенную обычно в разных комбинациях в нескольких голосах (здесь это представлено у фортепиано в нижнем и верхнем голосе), повторять в максимально возможном быстром темпе в течение определенного промежутка времени. Этот прием предполагает гибкую тембровую выразительность, которая достигается благодаря нейтрализации в большей или меньшей степени артикуляционной стороны звучания и активизации темброво-сонорных факторов. Объединяющую роль в создании определенной звуковой краски в партии фортепиано играет длинная, бессменная педаль. В результате использования этих приемов образуется своеобразная звуковая кулиса, создающая эффект размытого пространства.

Говоря об алеаторике ритмического типа, следует отметить, что ее характерной чертой становится временная разноголосица, «отсутствие общего для всех участников временного деления музыки» [7, с. 133]. Вытекающие отсюда горизонтальные несовпадения сообщают ткани

ту непринужденность, которая недостижима при самых тонких и рационально просчитанных соотношениях. Это требует от участников ансамбля особого мастерства. Как пишет В. Лютославский, «ритмическая структура, возникающая в коллективном *ad libitum*, является суммой всех ритмических структур отдельных партий. Эта сумма — явление более сложное, чем любая полиритмическая структура, встречающаяся в традиционной музыке» [7, с. 133].

Исполнительское осмысление принципов современной ритмической организации, образующих зачастую несколько уровней, имеет решающее значение для выработки интерпретаторской концепции и построения конкретного интерпретаторского плана, определяющего, в свою очередь, основные «вехи» исполнительского ритма.

В рассматриваемых произведениях композиторы используют самые разнообразные метро-ритмические алеаторные приемы. Так, например, В. Бибик в «Маленьком концерте» вообще отказался от тактового деления, что связано либо с широким развитием мелодической линии (ч. V), либо с динамичным и драматическим нагнетанием музыкальной мысли (ч. VI). Такая метрическая свобода, предоставленная композитором, делает исполнителей не только интерпретаторами, но и соавторами исполняемой музыки. Импровизационный характер мелодического материала, не ограниченный тактовыми рамками, усложняет ансамблевые задачи исполнителей, особенно в VI части, написанной в виде трехголосного канона, который начинается равномерным, поступенным секундным движением целых нот на продолжительном отрезке времени. Инструменты вступают поочередно *ad libitum*. Постепенное укорачивание длительностей способствует динамичному развитию, созданию настроения взволнованности, напряженности. От исполнителей здесь требуется не только техническое выполнение заданных композитором приемов, но и эмоциональное осмысление подобных средств, «вживаемость» в них, что обуславливает выбор интерпретаторской версии.

Еще одним примером ритмической свободы является VII часть (ч. 4), где автор, указывая в партии скрипки звуковысотность основных двух нот, предлагает исполнителю «досказать» мысль автора, предложив свою ритмическую фигурацию.

Немалый интерес с точки зрения трактовки алеаторной техники представляет VIII часть, в которой создается необычайно красочный эффект весьма скупыми средствами. На протяжении почти всей части в основе фонового пласта лежит остинатно звучащий *fa-duez* в партии фортепиано в сочетании с искусственными флажолетами у струнных. Основное же внимание обращено на нисходящие и восходящие *glissando* и на часто используемый в современной музыке прием — ри-

кошет, появляющийся сначала у фортепиано, а затем у струнных. И вновь композитор не указывает ритмически точное появление каждого рикошета, предполагая сочетание ритмической импровизационности с устойчивой ритмической пульсацией в партии левой руки у фортепиано, доверяя выполнение этой задачи исполнителям.

Разнообразное применение алеаторики имеет место в программном камерном сочинении В. Сильвестрова «Драма», состоящем из трех сонат: I ч. — для скрипки и фортепиано, II ч. — для виолончели и фортепиано, III ч. — для трио (скрипка, виолончель, фортепиано). Здесь мы находим множество примеров, когда фиксированная нотная запись отсутствует, а композитор с помощью графики обозначает один или несколько тонов, которые могут служить своего рода ориентиром для исполнителей. Причем и звуковысотная нестабильность сочетается со своеобразными приемами звукоизвлечения. Так, в партии скрипки (ч. III) — это графический рисунок, определяющий диапазон и направление движения звуков, исполняемый трением концом смычка вдоль пустой струны, переходящим впоследствии в трение пальцев без смычка. В ц. 3 музыкальное развитие приобретает характер импровизации трех исполнителей, в партиях которых композитор намечает лишь минимальные параметры. Это либо секунда, либо другой необходимый интервальный шаг — квинта, секста или септима. Остальное обозначено графическим рисунком в виде волнистой линии, указывающей лишь направление движения. Автор предлагает это исполнять следующим образом: «Волнистая линия обозначает не *glissando*, а поступенное в обозначенном ладу движение, чем круче, тем быстрее. Движение очень неровное (*accelerando, ritenuto*) с обязательными учетом ключевых знаков» (авт. прим., ц. 2). Некоторые эпизоды, обозначенные графическим рисунком и исполняемые ударами пальцев без смычка, изобилуют акцентами, которые композитор предлагает «трактовать как группы акцентов, где первый (отмеченный в тексте) сильнее, а остальные постепенно уменьшаются в силе» (авт. прим., ц. 3).

Применение в «Драме» В. Сильвестрова алеаторики расширяет использование богатейших возможностей *solo* в игре ансамбля и усиливает ту экспрессивность выражения, которая возникает, когда каждому участнику коллектива предоставляется возможность высказаться по-своему. Здесь многое зависит от вкуса и творческой фантазии исполнителей, от их чувства меры, от степени понимания основного замысла композитора.

В связи с этим же произведением может быть рассмотрен вопрос об использовании идей хэппенинга в украинской камерно-инструментальной музыке. Однако, перед этим представляется необходимым сделать несколько общих замечаний, касающихся данного явления.

Нередко в сочинениях, ориентированных на хэппенинг, роль автора определяется созданием подходящих «внешних условий» для самореализующегося процесса. Таковы «экспериментальные композиции» американского композитора А. Люсье, например, «инсталляция» (пространственная композиция из любых объектов, художественных и внехудожественных, допускающая звучание и элементы движения) «Пустые сосуды» («*Empty vessels*», 1997), которую он сам описывает так: «Я прикрепил к стене восемь стеклянных сосудов для воды и поместил в каждый из них по микрофону, присоединенному через усилители к колонкам. Громкость отзвука из каждого микрофона соответствует размеру сосуда, в котором он находится. Когда человек входит в помещение, он слышит восемь различных высот, но само его присутствие меняет и трансформирует звук, то усиливая его, то ослабляя. Сочинение озвучивается двигающимися по помещению людьми» [5, с. 161].

В связи с подобными сочинениями Д. Лигети отмечает следующее: «Для исполнителей моторный аспект звуковой продукции, для слушателей зрительные переживания (созерцание во время действий) становится важнее, чем — между прочим — возникшая музыка. То, что с точки зрения музыки представляется утерей ценности, все же может оказывать сильное эстетическое воздействие и означать лишь перемещение значения в другие сферы искусства. Таким образом, этот вид искусства сближается с пантомимой» [4, с. 188].

В результате такого сближения и благодаря общей алеаторной природе в современной музыке ощущается активное влияние идей «инструментального театра», влияние хэппенинга как новой формы, пришедшей из театрального искусства.

По утверждению основателя нового жанра М. Кагеля, «это не просто одна из форм театра со своей стилистикой, но приложение принципов музыкального мышления к театральному искусству. Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры и темпы <...> Движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в инструментальной композиции» [10, с. 388]. Хэппенинг — это своего рода «движущееся произведение», где происходит сочетание и взаимопроникновение действий музыкальных и физических, исполнители вовлекаются в действие одномоментное, неповторимое. Хэппенинг выражает тенденцию к слиянию искусства с течением самой жизни.

В украинской камерно-инструментальной музыке одним из наиболее ярких примеров сочетания инструментальной композиции и хэппенинга является «Драма» В. Сильвестрова. Композитор включает в развитие действия новые элементы и не только музыкальные, а и немusical, физические, внешние, режиссерски точно преду-

смотренные. Например, в соответствии с ремарками автора, «скрипач вбегает» либо «уходит», «пианист медленно встает», «плавно наклоняется», «идет за кулисы» и т. д. Музыкальная партитура фиксирует эти движения исполнителей наравне с записью музыкальных звуков, т. е. они составляют часть музыкально исполняемого процесса. Композитор не разделяет эти жесты на музыкальные и физические.

В конце II части «Драмы», которая представляет собой сонату для виолончели и фортепиано, композитор вводит третьего участника будущего трио (III ч.) — скрипача. Здесь появляется авторская ремарка: «Очень стремительно вбегает скрипач, постепенно замедляя шаг, подходит к фортепиано». Отсюда и начинается драматическое действие в составе трех исполнителей. Появление третьего ансамблиста еще не воспринимается как появление скрипача, т. к. он не играет пока на инструменте, но его «партия», еще не музыкальная уже участвует в развитии и включена в музыкальное действие. С того момента, когда должен появиться скрипач, композитор вводит третью строку, где фиксирует динамику движения вновь появившегося участника ансамбля, которая образует ритмическую имитацию с партией фортепиано. Этот ритмический канон создается музыкальными средствами в сочетании с пластикой движений.

Последующие действия скрипача проистекают строго в соответствии с авторскими ремарками: «С небольшой высоты бросить стаканчик набок», «Снять стаканчик со струны и положить внутрь фортепиано», «Медленно идти к пульту». Все эти действия скрипача происходят на фоне нарастания драмы в дуэте виолончели и фортепиано. И вновь авторская ремарка, касающаяся уже трех ансамблистов: «При этой фермате исполнители готовятся (по своему виду) взять как бы *fff*, но внезапно играют *subito mp, p, pp, ppp*». Этот прием обусловлен смысловым контрастом — драма, достигшая своей кульминации, получает неожиданную развязку.

В III разделе (ц. 9) композитор вновь возвращается к сочетанию действий физических с музыкальным рядом. Постепенно уходят со сцены исполнители. Автор подробно фиксирует в нотном тексте действия музыкантов, отмечая момент, когда следует каждому встать, а затем уйти. Сначала сцену покидает виолончелист, затем — скрипач, а за ним и пианист, после чего за сценой скрипач слегка подергивает за нитку, привязанную к лежащим на струнах рояля стаканчикам и протянутую за кулисы, «возбуждая легкое звучащее покачивание стаканчиков» (авт. рем.). Создается парадоксальная ситуация — музыкантов-исполнителей на сцене нет, а музыка еще звучит. И в этом заложен глубокий символический смысл: намек на то, что музыка разлита вокруг нас в мироздании, что музыка вечна, а человек лишь исполняет ее, но она может звучать и помимо человеческих возможностей.

По словам С. Павлишин, «лишь на первый взгляд может показаться, что суть здесь лежит в применении еще одного технологического приема — хэппенинга. На самом деле это произведение лишь внешне авангардистское. Авангард разрушается во имя музыки другого, высшего рода. При этом хэппенинг выступает лишь как элемент чисто музыкальной композиции, как момент перехода музыки в жест, реальность» [8, с. 52]. Хэппенинг имеет в музыкальном произведении многоплановое значение, причем внешние проявления здесь целиком подчинены музыкально-философской концепции.

Элементы театрализации мы находим и в другом сочинении В. Сильвестрова — «Три постлюдии», где из авторской ремарки следует: «После первой постлюдии спокойно уходит певица, потом звучит II постлюдия («Виолончель» и «Фортепиано» остаются на сцене). Сыграв свою постлюдия, удаляется «Скрипка» и звучит III постлюдия. Все постлюдии в цикле исполняются без перерыва (уходы исполнителей входят в звучащие паузы)».

Весьма интересно использует сочетание и взаимопроникновение действий музыкальных и физических В. Губа в своем Трио «*DSCH*». В последних тактах (ц. 28) движение останавливается, музыкальная ткань обрывается, что подчеркивается жестами исполнителей: «Рука со смычком должна как бы застыть над струнами и быть абсолютно недвижимой». Такое же указание автора получает и пианист. Использование внешних физических жестов еще больше усугубляет весь трагизм установившейся, оборвавшейся неожиданно жизни.

Современные композиторы успешно продолжают активные поиски новых форм восприятия, которые помогли бы преодолеть «застылость» объекта, что так необходимо для полноценной жизни музыки.

Итак, очевиден факт: XX век принес с собой эволюцию звукового музыкального мышления, во многом сформировал новые законы музыки, открыл широчайшую панораму диссонансов во всех возможных сферах: аккорды-диссонансы, диссонансы-хроматизмы, диссонансы тоновысотности (сонорика), диссонансы ткани и композиции (алеаторика), диссонанс сочинения (хэппенинг, инструментальный театр, музыкальная графика) и т. д. Коренные перемены произошли в содержании музыкального творчества, в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самом человеке. А музыка лишь, как зеркало, отражает происходящее.

Литература

1. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60–70-х годов / В. Задерацкий // Музыкальная культура Украинской ССР. — М. : Музыка, 1979. — С. 416–451.

2. Зінкевич О. Маршрути творчих пошуків / О. Зінкевич // Музична критика і сучасність. — К. : Муз. Україна, 1984. — Вип. 2. — С. 57–76.
3. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 321 с.
4. Лигети Д. Превращения музыкальной формы / Д. Лигети // Дьерд Лигети. Личность и творчество. — М. : Музыка, 1993. — С. 241–260.
5. Люсье А. О поэзии ревербераций и интерференций / А. Люсье // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 168–172.
6. Лютославский В. Замечания о манере исполнения моего струнного квартета / В. Лютославский // *Ruch muzyczny*. — 1965. — № 17. — С. 3–8.
7. Лютославский В. О роли элемента случайности в технике композиции / В. Лютославский // Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / [составление, комментарии и перевод И. Никольской]. — М. : Музыка, 1995. — С. 138–146.
8. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1989. — 84 с.
9. Раппопорт Л. Выдающийся мастер / Л. Раппопорт // Сов. музыка. — 1969. — № 7. — С. 17–22.
10. Саркисян С. Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. — Кассель, 1994. — С. 385–389.
11. Теория современной композиции: Academia XXI / Учебное пособие. — М. : Музыка, 2005. — 616 с.

АНОТАЦІЯ

На основі аналізу кращих і найбільш показних для еволюції жанру зразків українського сучасного фортепіанного тріо розглядаються питання використання українськими композиторами алеаторної техніки та ідей хепенінга. Увага автора концентрується на виконавському аспекті проблеми.

Ключові слова: алеаторика, хепенінг, фортепіанне тріо, тембр, імпровізація.

АННОТАЦИЯ

На основании анализа лучших и наиболее показательных для эволюции жанра образцов украинского современного фортепианного трио рассматриваются вопросы использования украинскими композиторами алеаторной техники и идей хэппенинга. Внимание автора фокусируется на исполнительском аспекте проблемы.

Ключевые слова: алеаторика, хэппенинг, фортепианное трио, тембр, импровизация.

ANNOTATION

The suggested article is based on analysis of the best and the most significant for the evolutionary genre samples of the Ukrainian modern piano trio observes questions aleatoric technics and ideas of happening which used by Ukrainian composers. The authors attention is concentrated on the performing aspect of the problem.

Key words: aleatoric, happening, piano trio, timbre, improvisation.

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. СЛОНИМСКОГО И ЕЕ ПИАНИСТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ

В музыкальном искусстве рубежа веков в связи с распространением полистилистики, техники коллажа, аллюзии, необычайно актуализируется идея образного осмысления разнообразных звучаний, связанная с необходимостью поиска ключа к постижению сложных неоднозначных решений, донесению как интонационно-смысловой, так и структурной персонификации различных ладово-тональных систем.

Фортепианная музыка различных жанров современных авторов, отмеченная новизной музыкального языка, нестандартностью мышления, использованием новых приемов звукоокрасочности и изобразительности магнетически притягивает молодых исполнителей, стремящихся выразить себя в новом мироощущении.

В свете этой тенденции совершенствование системы обучения и воспитания музыканта-профессионала в классе общего и специализированного фортепиано находится в зоне поиска возможностей для максимального развития творческой инициативы в освоении произведений современных авторов. Ключом к постижению образного своеобразия и индивидуальности концепций становятся по-новому озвученные элементы музыкального языка, впитавшие в себя резонанс исканий. Проблема изучения современной фортепианной музыки в аспекте осмысления исполнительской интерпретации рассматривается нами как настоятельно необходимая, поскольку находится в русле творческого воспитания молодого музыканта. Построение исполнительской модели нового произведения также способствует практической потребности расширения репертуара.

Интересными и по-особому самобытными нам представляются фортепианные произведения С. Слонимского, чье творчество определяет характер культуры современной музыкальной России. Его сочинения давно стали классикой, популярны и часто звучат в филармонических залах, на оперных сценах, однако достаточно редко встречаются в учебных программах исполнительских факультетов высших учебных заведений. Внедрение творчества С. Слонимского в педагогическую практику затруднено, как нам представляется, отсутствием методичес-

ких пособий, посвященных разным аспектам творчества композитора и, в первую очередь, изучению его фортепианной музыки.

Основная задача настоящей работы заключается в рассмотрении образной системы и основных стилистических черт музыки С. Слонимского на примере его фортепианного творчества с целью привлечения внимания к нему студентов разных специальностей в классе общего и специализированного фортепиано. Изучение особенностей выразительности исполнительских средств в аспекте художественной интерпретации откроет путь к пианистической реализации сочинений великого современника.

С. Слонимский — крупнейший композитор-новатор второй половины XX столетия, выдающийся мастер инструментальной музыки и музыкального театра, один из создателей современного музыкального языка.

С. Слонимский — яркий носитель русской музыкальной культуры и проблематика его творчества не может рассматриваться вне диалектики национального и интернационального в искусстве. А яркое выражение национального в творчестве художника, как известно, подчеркивает вклад его в интернациональное достояние искусства. Национальная специфичность произведений композитора проявляется в наиболее характерных чертах его стиля — гармонической красочности и ладовых особенностях. Они, в первую очередь, способствуют узнаваемости авторства сочинений.

Пожалуй, основной чертой творческой индивидуальности С. Слонимского можно назвать неустанный поиск новых путей осмыслению образности, потребность в овладении различными композиторскими техниками и манерами письма. Движущей силой процесса эволюции стиля композитора является неудовлетворенность собой, самокритичность, постоянное ощущение «необходимости интонационного обновления» [7, с. 48].

Становление композиторской индивидуальности С. Слонимского, охватывающее 50-е годы, проходило под воздействием творчества его старших современников С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Позже, в начале 1960-х годов, чуткий к веяниям времени, к новым музыкальным запросам, С. Слонимский, наряду с Б. Тищенко, Г. Беловым, В. Гаврилиным, становится одним из наиболее ярких представителей «новой фольклорной волны». Печатью глубокого постижения русской народно-песенной культуры, творческого преломления специфических особенностей фольклорного интонирования отмечены Соната для скрипки (1960), кантата «Песни вольницы» (1961), фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1964), опера «Виринья» (1967).

Новый этап в творчестве композитора, приходящийся на 70-е — начало 80-х, связан с расширением интонационной палитры его му-

зыка, обращением к углубленно-философской общечеловеческой проблематике (балет «Икар» — 1971, опера «Мастер и Маргарита» — 1973). Ряд сочинений С. Слонимского отмечен претворением жанров современной бытовой музыки (Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов — 1973, «Экзотическая сюита» — 1976, Симфония № 2 — 1978, некоторые фортепианные пьесы), изучением шотландского фольклора (опера «Мария Стюарт» — 1982), обращением к старофранцузской лютневой музыке («Песни трубадуров» — 1975), к музыкальной стилистике знаменного распева («Драматическая песнь» — 1973).

Произведения этого периода связаны с разработкой нетрадиционных средств в области ритма (свободная нотация) и мелодики (использование четвертитоновых интервалов), с применением различных видов техники (пуантилистической, додекафонной).

Многообразные источники музыкального языка С. Слонимского находятся в тесном переплетении, в постоянном взаимодействии, формируя единый стиль автора. Примером этому может служить симфоническая триада (Симфонии № 3, № 4, № 5), развивающая основную тему творчества композитора, связанную с нравственной проблематикой, с темой противоборства духовного начала силам зла и насилия.

Каждое новое произведения С. Слонимского неожиданно по избранному композиционному решению, в большинстве из них можно найти оригинальные выразительные приемы. Но как бы ни был сложен язык произведений композитора, в любом из них постоянно ощущается стремление к ясности и упорядоченности. Гармоничность мировосприятия С. Слонимского определила стройность, архитектурную выверенность, благозвучность и красоту его произведений. Эти качества творческой индивидуальности композитора позволяют назвать С. Слонимского достойным продолжателем традиций русской музыки, в первую очередь, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, С. Прокофьева.

Фортепианные сочинения С. Слонимского составляют самостоятельную и оригинальную область его творчества. Они, как зеркало, мгновенно реагируют на отклонение и изменение его композиторской манеры, служат творческой лабораторией для выработки индивидуально-авторских приемов письма. И, наконец, главное — являются средством создания нового «звучащего образа фортепиано».

Фортепиано композитор мыслит в двух ипостасях: как инструмент, в максимальной степени выявляющий свою кантиленную природу, и как ударный ритмический инструмент (традиция, идущая от С. Прокофьева и И. Стравинского). Первая тенденция наиболее полно реализована в произведениях так называемого «фольклорного периода».

Соната для фортепиано (1962) характеризует С. Слонимского как неофольклориста. Оригинальность этого сочинения состоит в органическом синтезе двух начал — фольклорного, связанного с исконно русскими корнями творчества, и авангардного, воплощенного композиторским почерком современного мастера. Эти особенности ярко воплощены в тематизме сочинения. Так, первая 12-звуковая тема сонаты противопоставлена стихии песенности, причем, в тексте произведения представлены различные жанры народной песенности: от лирических до плясовых. В данном произведении в наибольшей степени выявилась особенность дарования композитора — умение мыслить вокально. Регистры фортепиано уподобляются тембрам человеческого голоса. Нередко темы произведений экспонируются одногласно в стиле протяжной песни (начальная тема сонаты, тт. 13, 17–18, раздел *Poco meno mosso / Allegro moderato/* и т. д.).

Если мелодия звучит с сопровождением, фактурное их отдаление друг от друга подчеркивает противопоставление «вокального» начала «инструментальному». Регистровыми и фактурными средствами С. Слонимский создает иллюзию звучания хора (ремарки *cantabile, quasi coro*, т. 7), но не в привычной хоральной аккордовой фактуре, а в стиле архаического, свободного, аметризованного, сурового хорового унисона, связанного со старинными традициям знаменного пения.

С подобной трактовкой фактуры, воссоздающей характерные черты древнерусского певческого искусства, мы сталкиваемся и в пьесе «Хоровод». Длительное горизонтальное развертывание, в основе которого лежит трансформированная трихордовая попевка, переменный размер (2/4, 5/8), эолийский лад с «мерцающей» терцией позволяют сравнить эту пьесу со многими сочинениями «фольклорного» периода творчества И. Стравинского. «Мерцающая» (или «нейтральная») терция — нормативное явление фольклорной музыки, наряду с приемами вариантности ступеней диатонического лада, становится одной из особенностей гармонического языка С. Слонимского. Например, красочность пьесы «Колыбельная кошки» объясняется той же гармонической особенностью и одновременно вызывает в памяти чудесную «Колыбельную» из «Жар-птицы» И. Стравинского.

От фольклорного образа проистекает и ударно-звоновая трактовка инструмента. Имитация колокольности, гулко-го перезвона появляется уже в фортепианной сонате и достигается с помощью тесного расположения аккордов в низком регистре, подчеркнутого утрированно отчетливой артикуляцией, «раскачивающейся» гармонической фигурацией, поддержанной низким глухим басом.

Приемы ударного звукоизвлечения, найденные в фортепианной сонате, в дальнейшем были расширены. Это активное использование

кластеров, ударов кулаком (*col pugno*), длительное одноголосное *marcato*, игра одним пальцем *fff*. Поиски новых возможностей привели С. Слонимского к приемам игры на струнных рояля — шипком, ударом пальцев глиссандо по струнам (см. партию фортепиано в «Лирических строфах», фортепианной пьесе «Колокола»).

Композитор вводит в фактуру «Колоколов» специальную строчку, на которой выписывает ритм, оговаривает способы исполнения авторскими ремарками. Здесь мы встречаем и «тихие удары левой рукой по произвольно взятому комплексу басовых струн», и «любые низкие басовые струны (производные тоны) на педали», и удары поочередно по басовым струнам левой и правой рукой, и произвольный аккорд из четырех нот на струнах среднего регистра (на педали), и сильные удары «сжатыми пальцами обеих рук по произвольным комплексам басовых струн», и одновременную игру на струнах и клавишах. Как видим, эта техника ограниченной алеаторики детально разработана в «Колоколах».

Аналогичная техника была использована Г. Коуэлом в пьесе «Эолова арфа» (1923), где композитор предписал пианисту беззвучно нажимать одной рукой ряд клавиш, а другой рукой играть непосредственно на струнах с поднятыми демпферами. Разнообразие звучностей достигалось при этом арпеджиато аккордов «Эоловой арфы» вверх и вниз, применением мякоти пальцев или ногтя большого пальца. Кроме того, в пьесе использовалось пиццикато на педали. Лишенная мелодии «Эолова арфа» «была призвана впечатлять только сменами ползущих, хроматизированных, мягко диссонантных гармоний и необычным, экстраординарным для фортепиано характером тембров» [6, с. 112]. У С. Слонимского прием игры на струнах не приобрел самостоятельного значения, а был использован как необычная, своеобразная краска в общей колокольной палитре пьесы.

Образ колокольного перезвона современными композиторами трактуется широко, как знак исторической достоверности, как средство создания определенного эмоционального и звукового колорита и вводится ими в партитуру симфонических, оперных и хоровых произведений, связанных преимущественно с сюжетами из русской истории (например, «Перезвоны» В. Гаврилина).

Фортепианная миниатюра «Колокола» не имеет определенного сюжета, но чрезвычайно образна, выразительна, так как в пьесе колокольность не только стилевая примета русской обрядовости, необходимый атрибут русской музыкальной архаики, но и своеобразное отражение конкретных исторических событий, хотя и лишенных точной временной принадлежности. Композитор вновь апеллирует к слушательской памяти

ти, используя «обобщение через жанр». Пьеса написана в контрастно-составной форме с красочной сменой разнохарактерных эпизодов.

Печальный, стонущий звон первого эпизода воспринимается как традиционные русские «плачи», горестные стенания и по своей семантике ассоциируются с плачем Ярославны из «Князя Игоря» А. Бородина. Этот вступительный раздел фортепианной миниатюры благодаря артикуляционной разноплановости голосов фактурной вертикали (игра на струнах инструмента, контроктавные басы наряду с гармоническими голосами и мелодической линией) создает многомерность, объемность пространственной сферы в единой красочной «картине колокольности». Дифференциация штрихов, артикуляционных красок в исполнительской интерпретации подчеркивают авторскую идею произведения.

Изменение ритмической и артикуляционной звуковой формулы, темповый сдвиг, новые регистровые, тембровые и динамические краски в разделе *Allegro scherzando* создают образ «заливисто-радостного» перезвона малых колоколов, вызывают в памяти картины народных празднеств и гуляний. Этот эпизод также требует мастерства в отображении звукокрасочности, владения техникой смен динамики, особенно когда это сопровождается крещендирующими волнами нарастания.

В тревожные события войн и народных бедствий переносит нас набатная окраска звонов следующего раздела, исполнение которого предполагает развитую мелкую технику и виртуозное владение аккордовой.

Особую трудность в фортепианной миниатюре «Колокола» представляют не только новые артикуляционные средства, дифференциация и нюансировка динамических оттенков, но и умение нарисовать целостную картину колокольного действия: от печально-скорбного вступления — к яркому центральному разделу, и, наконец, к заключительному эпизоду, который ассоциируется с победным перезвоном всего колокольного « хора ».

Исполнение пьесы «Колокола» требует определенной зрелости музыканта и может быть поручено студентам старших курсов, в том числе и оркестровых специализаций. Исполнителю данного произведения придется не только освоить указанные технические навыки и приемы игры за пределами клавиатуры, что само по себе уже достаточно сложно, но и изыскать в своем традиционном арсенале технических, артикуляционных, педальных, тембровых, динамических средств яркие и убедительные краски для воплощения этого сложного по образному и лексическому строю сочинения, передать его оригинальность и самобытность. Эта исполнительская задача формулируется как организация динамического профиля всего произведения, требование законченности частей при формировании цельного пространственного образа.

От «Колоколов» с их ударно-звоновой манерой инструмента протягиваются нити к оригинальному произведению крупного жанра «Колористической фантазии» для фортепиано (1972), которое продолжает идею звукоокрасочности в творчестве С. Слонимского и, бесспорно, может быть включено в педагогический репертуар студентов-музыковедов.

Получила отклик в творчестве композитора и другая тенденция современности — тяготение к романтической образности. И здесь с наибольшей яркостью раскрывается мастерство Слонимского-лирика. Акварельная звучность, достигаемая ясной и прозрачной фактурой и линейным развертыванием нескольких одновременно звучащих голосов, эманипация звука и любование гармонической краской, отдельной фактурной деталью — черты, свойственные произведениям неоромантической ориентации. Как правило, в основе подобных пьес лежит определенная жанровая модель. Жанровым представителем служит метрика, ритмическая формула, характер тематизма и даже его конструктивная единица (к примеру, определенный интервал, имеющий жанровую природу).

В первом произведении из цикла «Детские пьесы» — миниатюре «Пасмурный вечер» нашла воплощение звуковая идея кантиленного фортепиано. Авторская ремарка *cantabile* распространяется здесь не только на мелодику, но и на подголосочные элементы фактуры. Вокальная природа музыкального материала ощущается и в детализированной фразировке, и в естественности «дышащих» цезур, требует от исполнителя определенного туше, подсказанного авторским указанием.

Пьеса «Пасмурный вечер» — своеобразный музыкальный пейзаж с присущими ему выразительными элементами. С помощью педализации и расслоения фактурных пластов звуковой экстерьер как бы воссоздает влажную воздушную атмосферу. «Капельные» форшлагиблики в верхнем регистре, гулкость ритмизованных басов, акустически расширяющих пространство, скользящие секундовые ходы, «размывающие» контуры мелодической линии — все это создает импрессионистический изысканный колорит.

Поэтический эффект дышащей вечерней атмосферы усиливают тональные сдвиги ($a-D-f$) и «мерцающая» терция ($f-fis$). Ощущение длительности мелодического дыхания подчеркивает певучесть мелодии, хотя «впечатление певучести на рояле, лишенном настоящей протяженности звука, свойственной многим другим инструментам и вокалу — является, по существу, также иллюзией, зависящей от способа исполнения. Певучесть может достигаться посредством умелого ведения мелодической линии даже без фактического, реального *legato*, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с ка-

кой она затихла. Огромное значение при этом имеет агогика — тончайшие, почти незаметные для слуха изменения ритма, преодолевающие, но отнюдь не нарушающие метрическую сетку» [2, с. 78].

В интонационном спектре пьесы отсутствует ярко выраженная русская песенность, однако подголосочность как истинно народный певческий элемент, и мотивная вариантность создают как бы второй образный ряд в пейзажной жанровости пьесы — отзвуки вечерней песни. На кульминационном гребне крещендирующей динамики вокальность переходит в декламационность, что подчеркнуто маркатированной речевой артикуляцией. Тонкое ощущение композитором акустической специфики роля отражено в штриховом оформлении басовых «шагов».

Стилевая манера в пьесе «Пасмурный вечер» представляет собой идею реализации сосуществующих в произведении вокального и музыкально-пейзажного, колористического начал. Ее реализации помогает детально разработанная динамика: *p, cresc., f, subito p*, интервальная насыщенность горизонтали, тональные модификации, скачки на одну и две октавы, которые требуют от исполнителя тонкого агогического ощущения. В целом эта миниатюра (всего 22 такта) ставит перед пианистом (особенно оркестровых специализаций) интересные художественные задачи тонкого тембрового и регистрового слушания, полифонического расслоения в мануальных ощущениях, изысканной педализации.

Интерес С. Слонимского к стилистике разных эпох отражает не менее важную грань его дарования — тягу к стилизации. Обобщение через стиль — можно считать едва ли не самой характерной приметой творческого почерка многих современных композиторов. С. Слонимский мастерски пользуется стилистическими приметами разных эпох, охватывая достаточно большой объем музыкальных явлений. Особенность полистилистического приема композитора состоит в том, что «обладая ярко индивидуальным композиторским стилем и самобытным музыкальным языком, композитор ни в коей мере не игнорирует слушательский опыт: активно апеллируя к нему, он пользуется ресурсами слушательской памяти как социально наиболее активным фактором восприятия, и включая сюда и “память об искусстве” в целом, и память об отдельном произведении, символизирующем связь времен» [5, с. 32].

Так, в пьесе «Чарли Чаплин насвистывает» мастерски копирует стилистику рок-н-ролла: остинатность четко ритмизованного сопровождения, синкопированность, пряность гармоний. В «Маленьком рондо» почти дословно воспроизводится модель классического рондо. Сюита в форме вариаций для фортепиано «Три грации» демонстрирует знание автором стилистики С. Прокофьева (ладовая диффузия в пьесе «Ботичелли»), музыкального импрессионизма (в пьесе «Роден»), реализованного через парал-

лелизм многосоставного аккордового комплекса, тембральное восприятие вертикали, фонового «арабесочного» сопровождения и т. п.

Одним из ярких примеров романтической образной сферы, вызывающим у слушателя и исполнителя прямые аналогии с музыкой прошлого века, является пьеса «Северная песня» из цикла «Детские пьесы». В данном случае объектом обобщения через стиль стало творчество Э. Грига. Сумрачность колорита, угрюмо-северные тона музыки норвежского классика, ее фольклорность «просвечиваются» через жанр песни. Семантика тональности, характерные септаккорды, образующие вертикаль, ладовая переменность, прихотливая игра дуольного и триольного ритмов — эти характерные приметы помогают автору воссоздать колорит музыки Э. Грига.

Композитор вновь обращает исполнителя к кантиленному фортепиано, и первая авторская ремарка *andante cantabile* задает тон «пения» на рояле. Требование выразительного интонирования подчеркнуто в авторской фразировке сочетанием коротких мотивных лиг с более широким мелодическим построением. Исполнителю необходимо ощутить интонационную напряженность, «наполненность» интервала, гармоническую красочность альтерированных аккордов.

Средний раздел *poco meno mosso* несет обновление с помощью обобщения через тембр. Строгость, архаичность «хорового унисона» достигается звучанием параллельных трезвучий в низком и среднем регистре. Фоническое решение этого эпизода интересно также и в педальном отношении. Его крайние части — арпеджированные нисходящие пассажи — требуют от исполнителя тонко разработанной колористической педали. Окончание же пьесы вносит сонористический эффект: композитор наслаивает на отдаленную басовую тонику с помощью педали созвучие из неаккордовых тонов, напоминающие кластер на белых клавишах или беззвучный аккордовый флажолет. Таким образом, используя широко приемы стилизации, С. Слонимский умело и органично сочетает их с техникой современного композиторского письма.

Резюмируя и обобщая наблюдения над фортепианными произведениями, прежде всего, необходимо отметить широкий диапазон художественных стилевых приемов, охватывающих как сложившиеся традиционные стилевые пласты, так и нетрадиционные, во многом экспериментальные, входящие в слуховой и исполнительский опыт и осваивающиеся в классе общего и специализированного фортепиано.

Как известно, необходимым условием формирования творческой многогранной личности, самостоятельности художественного мышления, ощущения исторических и стилистических черт является задача активизации деятельности студента в классе общего и специализированного фортепиано. Проведенный анализ фортепианных произведе-

ний С. Слонимского помогает осмыслению элементов музыкального языка в художественной практике исполнителя, способствует решению исполнительской задачи, участвуя в формировании и выражении исполнительского замысла. Ведь в сотворчестве «композитор-исполнитель» важнейшим является момент направленности на слушателя, а текст произведения — лишь основа для его многочисленных прочтений.

В сочинениях для фортепиано выдающегося современника следует отметить расширение звуковых возможностей фортепиано, которые проявляются и в воссоздании в фортепианной фактуре оркестровых звучаний, и в фонической характерности каждого из регистров фортепиано, и в усилении звукокрасочности, привнесении новых тембральных красок. Особенно здесь проявила себя колокольность звучания и различные звончатые элементы, которые отличаются у С. Слонимского свежестью тембральной экспрессии, новыми пространственными параметрами в оформлении фактуры, что приводит к оркестральности, симфонизации инструмента. У Слонимского, преемника русской музыкальной традиции в претворении колокольности, идущей от Глинки и Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского, Рахманинова и Стравинского, данная звуковая сфера является ведущим жанрово-интонационным комплексом и выступает как символ России.

Фортепианные сочинения С. Слонимского — программные произведения с яркой образностью, где при сосредоточенности внимания на горизонтальном восприятии интонационных изменений, протекающих во времени, важна техника быстрого «переключения» в различные жанровые сферы, гибкость темпоритма, его непринужденность. При этом ритмоинтонационный и жанровый строй произведений оказывается наиболее близким русскому крестьянскому фольклору, что подчеркнуто воздействием закономерностей монодического мышления. Авторская самобытность в прочтении фольклора реализуется в экспрессивной трактовке ассиметричных ритмов, свободной переменности временного варьирования, реализация которых в исполнении воспитывает не только технику и ритмическую выразительность музыканта, но наполняет звучащее сочинение стихией движения, развивая творческую фантазию и усиливая новизну исполнительской концепции. Индивидуальности трактовки образа способствуют яркие тембральные, динамические и артикуляционные средства, а также педаль — как один из важнейших художественных приемов (мотивная, штриховая, артикуляционная, тембровая). Педаль у Слонимского тщательно оговорена в авторских указаниях, и это можно назвать новым способом записи педали.

Все это делает музыку С. Слонимского художественно и методически ценной. Практика педагогической работы показывает, что вклю-

чение ее в репертуар в качестве яркого примера современного фортепианного стиля является настоящей необходимостью.

Литература

1. Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии / Б. Асафьев. — М. : Музыка, 1967. — 300 с.
2. Бирмак А. О художественной технике пианиста: Опыт психофизиологического анализа и методы работы / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973. — 140 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. — М.-Л. : Сов. композитор, 1976. — 295 с.
4. Доніна Р. Л. Особливості роботи в класі спеціалізованого фортепіано : [навчальний посібник для студентів спеціалізацій «Музикознавство» і «Композиція» вищих навчальних музичних закладів культури і мистецтв України] / Р. Л. Доніна. — Донецьк : Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2008. — 162 с.
5. Климовский А. Оперное творчество Сергея Слонимского / А. Климовский // Современная советская опера. — Л. : Музыка., 1985. — 320 с.
6. Кремлев Ю. Фортепианные новации Генри Коуэла / Ю. Кремлев // Вопросы истории и эстетики музыки. — М. : Музыка, 1969. — Вып. 9. — С. 103–119.
7. Милка А. Сергей Слонимский / А. Милка. — Л.-М. : Сов. композитор, 1976. — 109 с.
8. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
9. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : [избранные статьи] / Д. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1981. — Вып. 2. — 320 с.
10. Энсерме Э. Музыка и смысл музыки / Э. Энсерме // Статьи о музыке и воспоминания. — М. : Музыка, 1986. — С. 115–130.

АНОТАЦІЯ

У статті висвітлені особливості образної системи і стилістичні риси фортепианних творів С. Слонимського. Автором пропонується аналіз і даються методичні рекомендації до вивчення творів.

Ключові слова: музична культура, фортепіанна мініатюра, виконавство.

АННОТАЦИЯ

В статье освещены особенности образной системы и стилистические черты фортепианных произведений С. Слонимского. Автором предлагается анализ и даются методические рекомендации к изучению сочинений.

Ключевые слова: музыкальная культура, фортепианная миниатюра, исполнительство.

ANNOTATION

This article represents the attempt of complex understanding the problem of stile and performing analysis on the example by S. Slonimsky' miniatures.

Key words: musical culture, piano miniature, carrying out.

**ДО ПИТАННЯ АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТИ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО
ФРАНЦИСА ПУЛЕНКА**

Жанр фортепіанного дуету посідає значне місце в сучасній виконавській практиці, відрізняючись глибокою демократичністю, він разом з тим потребує високу професійну підготовку партнерів. Успішність ансамблевої інтерпретації залежить від чуткої взаємодії виконавців, злагодженості у визначенні як загальних драматургічних засад, так і у вирішенні технологічних особливостей ансамблевої гри.

У даній статті, що стала результатом узагальнення педагогічної роботи в класі фортепіанного дуету та концертно-виконавської діяльності автора, розглядаються деякі особливості ансамблевої взаємодії на прикладі Сонати для двох фортепіано Ф. Пуленка. Мета статті полягає у виявленні основних образно-емоційних сфер тематизму Сонати та визначенні механізму їхнього втілення засобами фортепіанного ансамблю.

Соната для двох фортепіано (1953 р.) Ф. Пуленка належить до зрілого періоду творчості композитора. Дослідники відзначають цю Сонату як один з самих цілісних творів композитора. Чотири частини Сонати (I ч. — Пролог, II — *Allegro molto*, III ч. — *Andante lirico*, IV — Епілог) уявляють собою єдину лінію драматургічного розвитку, основану на взаємодії картинних, оповідальних, ліричних образів (I, III частини) і дієво-активних, скерцозних (II, IV частини).

Основні образні сфери Сонати представлені вже у I частині, яка концентрує монументально-епічні та лірико-драматичні образи. II частина є драматургічним центром циклу. Написана в сонатній формі з рисами рондальності, вона поєднує стрімкий порив (токатна основна тема) з багатограними ліричними темами, серед яких особливого значення набуває «тема заціпеніння». III частина відрізняється оповідально-ліричним характером, проте відкривається яскравим драматичним вступом. IV частина продовжує лінію активно-дійових образів II частини, зберігаючи риси рондальної форми. Життєстверджуючий характер фіналу дещо порушується проведеннями драматичної теми I частини, що надає циклу завершеність, інтонаційну цілісність. Таким чином, протягом усього сонатного циклу, в кожній з чотирьох його частин про-

водяться і взаємодіють теми, що репрезентують дві основні образні сфери даної Сонати — ліричну і драматичну.

Переходячи до розгляду питання ансамблевої взаємодії у виконавській інтерпретації Сонати для двох фортепіано Ф. Пуленка, підкреслимо що головною метою кожного з учасників фортепіанного дуету повинно стати чітке усвідомлення смислової спрямованості твору, підпорядкованості всіх виконавських завдань розкриттю його образно-емоційного змісту.

I частина Сонати (Пролог) відкривається темою вступу, яка розпочинає оповідь і вводить в атмосферу могутнього, динамічно насиченого руху.

Авторські ремарки «надвичайно повільно і спокійно» відносяться до мірного руху четвертних тривалостей, які супроводжують ліричні теми всієї частини. Задача ансамблевого виконання повинна бути спрямована на створення єдиної динамічної партії, заснованої не тільки на рівноправності голосів музичної тканини, а також на підтримці одночасного дихання, єдиного виконавського штриха.

Учасникам ансамблю слід звернути увагу на об'єднання по вертикалі фонового *legato* і *staccato* — «виплесків» акордів, розподілених між партіями і зіграних «з інструмента». Також при виконанні теми вступу необхідно посилити динаміку густою, насиченою педаллю (авторська ремарка: «педаля залишити вібрувати»).

Основна тема I частини (ц. 1) характеризується монументальністю, масштабністю, епічними рисами. Її хвилеподібна мелодична лінія заснована на чергуванні стрибків на широкі інтервали і поступового руху. Монологічність теми підсилена октавними подвоєннями мелодичного голосу, який доповнюється акордовим рухом супроводжуючих голосів (в обох партіях), що становить певну складність для ансамблевого виконання.

Учасникам ансамблю необхідно знайти точну метро-ритмічну пульсацію, досягти об'ємного звучання гармонічної вертикалі. Виконання *fff* повинне бути без різкості та стукоту, повним, глибоким звуком.

Характерною рисою не тільки основної теми I частини, а також інших тем Сонати (теми середнього епізоду I ч., основної теми II ч., другої теми III ч., теми рефрену та початку коди фіналу) є послідовне розподілення мелодичного рельєфу між партіями виконавців, в результаті чого виникає ансамблева складність у побудові єдиної тематичної лінії. У даному випадку дуже важливо передати однакове темброве звучання теми, знайти цілісне природне інтонування в побудові мелодичних фраз.

Важливим для драматургії Сонати є підготовка і вступ тем-образів. Характерною рисою Сонати є раптовість, непередбачуваність, несподіваність образних змін. Це приводить до різких *subito*, посиленіх авторською ремаркою «сильно сповільнити». Так відбувається, наприклад, у репрізі ліричної теми I частини (ц. 7). Своєрідності звучання цієї спог-

лядально-ліричної теми сприяє, передусім, особлива тембральність. Мелодія, викладена в партії першого фортепіано в октавному подвоєнні, повинна бути зіграна м'яким, співучим звуком на *legato*. Складність виконання полягає в необхідності відтворення динамічного відтінку *ppp* в обох партіях. Ще однією ансамблевою складністю цього фрагмента є сумісне фонове звучання — тридольне погойдування четвертними, розкладеними у вигляді арпеджіо. У разі ідеального збігу фонового матеріалу в партіях обох виконавців, складається секстово-квінтовий акомпанемент, спрямований на відтворення колористично-яскравої та, разом з тим, прозорої, легкої, об'ємної музичної тканини. Точне синхронне звучання цих двох ліній у різних партіях повинне уявляти не меншу злагодженість, ніж вирішення інтонаційно-штрихових і динамічних завдань. Світлий, прозорий характер теми дозволяє використовувати обидві педалі.

Важливим чинником драматургічного розвитку Сонати є дієва сфера, широко представлена у II і IV частинах. Основна тема II частини відзначається активною віртуозністю, технічністю, що реалізується завдяки чіткій артикуляції та ритмічній пружності.

Напористий токатний характер теми, яка при низхідному русі, поступово охоплює великий діапазон, підкреслюється ямбічним зачином і пружною пунктирною ритмікою. Завдання ансамблевої взаємодії в даному випадку полягає в надзвичайній чіткості збігання шістнадцятих токатного фону в партії другого фортепіано і ритмічно виразного рельєфу в партії першого фортепіано, в особливій метричній точності і характеристичності. Динамічний баланс дозволяє партнерам досягти чіткого слухання один одного. Одиниця пульсації (шістнадцяті) залишається незмінною протягом усієї частини і передбачає певну механістичність ритму, уніфікацію штриха, особливе ставлення до темпу в ансамблестів. Ритмічні фігурації в партії другого фортепіано повинні бути виконані точними, ціпкими пальцями, штрихом *staccato*, без використання педалі (до речі, всі дієві теми Сонати позбавлені педальної підтримки на відміну від ліричних тем, в яких педаль рекомендується використовувати досить широко і різноманітно). Технічні складності, пов'язані зі швидким рухом шістнадцятими, виконанням акордових репетицій, широких стрибків, подвійних нот, потребують окремої сумісної роботи у повільному темпі з поступовим прискоренням швидкості руху з використанням ритмічних та акцентованих варіантів.

Загальною рисою тематизму Сонати є високий емоційний тону експозиційних проведень основних тем (саме так відбувається в I, II та IV частинах).

В ансамблевому виконанні Сонати важливу роль відіграє образно-емоційна рухливість, якою позначений тематизм кожної частини твору. Учасники ансамблю в процесі сумісних репетицій повинні до-

сягти у своїй виконавській манері миттєвого реагування на зміни тем, образів, настроїв і швидко переключатись на інший характер тематизму. Подібна швидка реакція на образне переключення потребує емоційної яскравості і професіоналізму піаністів.

Різкі контрасти характерні також для нюансування Сонати, в музиці якої значне смислове навантаження мають такі елементи музичної мови як динаміка, ритм, артикуляція. Пильна увага до цієї сторони забезпечує особливу зримість, театральність музичних образів.

У межах певного розділу тема, як правило, проводиться у вже сформованому вигляді і протягом розвитку збагачується додатковою інформацією, з посиленням емоційного навантаження, що обумовлює значення і кількість кульмінаційних сплесків (різких динамічних злетів, як у середньому епізоді II частини, кульмінаційних зривів, пов'язаних з поступовим розвитком, як наприкінці середнього епізоду I частини). Ці особливості виконання надзвичайно важливо вивірити і ретельно відпрацювати ансамблістам у процесі репетицій, оскільки оформлення кульмінаційних зон в ансамблевому виконавстві забезпечує високий результат у формуванні музичного профілю форми всієї Сонати.

Особливу складність в ансамблі уявляють агогічні вказівки, якими насичений музичний текст твору. Крім прямих ритмічних відступів, типовим для Сонати є метричне нерегулярність, яка зустрічається досить часто. Наприклад, у II частині відбувається зміна розміру 4/4, 2/4, 4/4, 3/4. Подібна метрична непостійність ставить перед виконавцями задачу єдності відчуття метричного дихання у фразах і реченнях, позначених внутрішніми цезурами; виховання вміння на слух охопити всю фразу, доводячи її звучання до художньої досконалості.

Авторські ремарки («сильно уповільнити» в I частині, «удвічі повільніше» у II та IV частинах, «вибухаючи» у I та IV частинах, надзвичайно миротворено» у II частині, «у найвищій мірі умиротворено» у III частині, «приголомшливо блискуче» у коді фіналу), безумовно, індивідуалізують музичне полотно Сонати, що накладає особливу відповідальність на виконавців, адже таїнство справжньої майстерності може стати доступним тільки тим ансамблістам-виконавцям, які спроможні надзвичайно глибоко проникнути в атмосферу авторського задуму.

Особливе навантаження у звуковій палітрі Сонати несуть колористичні пошуки оркестрових барв: могутнє оркестрове tutti лірико-епічних тем I частини, співочі теми струнних на фоні *pizzicato* контрабасів у III частині, імітація звучання тремоло литавр у I та IV частинах, насичене звучання групи духових у I частині, сигнальні призови мідних духових у II частині та фіналі.

Будь-який вид виконавської діяльності включає в себе два моменти: розумове відокремлення загальних опорних контурів виконавської трактовки та виявлення вільного імпровізаційного начала в реалізації виконавського задуму. Характерні властивості у створенні контрастної образної сфери дійових та ліричних образів Сонати Ф. Пуленка можливо зподобити опорним контурам або статичним принципам формування ансамблевої взаємодії. Вони допомагають більш рельєфно окреслити композиційний профіль твору, яскравіше відобразити взаємодію образів і кульмінаційні моменти сонатного циклу.

Свобода безпосереднього ансамблевого музикування, яка має реалізацію в індивідуалізованих формах, які не зводяться до кількісних перерахувань, дозволяє визначити їх як і динамічний принцип в організації музичного простору. У відображенні динамічного процесу твору особливу роль грає органічний синтез індивідуальностей, який виникає в результаті сумісної праці.

Отже, спільність задач учасників фортепіанного ансамблю, їх єдина творча позиція як в осмисленні параметрів образної виразності, так і у формуванні прийомів ансамблевої взаємодії є запорукою глибокого розкриття концепції Сонати.

Література

1. Алексеева А., Григорьев В. Зарубежная музыка XX века / А. Алексеева, В. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 189 с.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М. : Музыка, 1971. — 92 с.
3. Журден-Моранж Э. Мои друзья музыканты / Э. Журден-Моранж. — М. : Музыка, 1966. — 265 с.
4. Медведева И. Ф. Пуленк / И. Медведева. — М. : Сов. композитор, 1969. — 238 с.
5. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. — М. : Музыка, 1977. — 158 с.
6. Сорокина Е. Фортепианный дуэт / Е. Сорокина. — М. : Музыка, 1988. — 319 с.
7. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Очерки / Г. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 231 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.

АНОТАЦІЯ

Стаття розглядає питання інтерпретації Сонати для двох фортепіано Ф. Пуленка. Автор аналізує образно-емоційні сфери Сонати та визначає механізм їх реалізації за допомогою фортепіанного ансамблю. Стаття розрахована на широке коло виконавців і може бути використана як методичні рекомендації.

Ключові слова: жанр, інтерпретація, соната, драматургія, ансамбль, взаємодія.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается вопрос об интерпретации Сонаты для двух фортепиано Ф. Пуленка. Автор анализирует образно-эмоциональные сферы Сонаты и определяет механизм их реализации, посредством фортепианного ансамбля. Статья рассчитана на широкий круг исполнителей и может использоваться как методические рекомендации.

Ключевые слова: жанр, интерпретация, соната, драматургия, ансамбль, взаимодействие.

ANNOTATION

In this article the question of interpretation of Poulenc's Sonata for two pianos is considered. The author analyses the main image and emotional spheres of Sonata themes and defines the mechanisms of their realization by piano ensemble means. The article is intended for the wide circle of performers and can be used as methodie recommendations.

Keywords: genre, interpretation, sonata, dramaturgy, ensemble, co-operation.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАМЕРНОГО И КОНЦЕРТНОГО
СТИЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ
И ФОРТЕПИАНО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

С началом XX столетия все чаще в жанре концерта проявляется камерность, а в камерных жанрах (сонатах, сюитах, вариациях) — концертность. Целью данной статьи является рассмотрение основных факторов, повлиявших на процесс проникновения принципов концертирования в камерно-инструментальную музыку, а также способов взаимодействия стилей в жанрах ансамблевой музыки для виолончели и фортепиано первой половины XX века, так как именно в этот период наблюдается усиление композиторского интереса к этому инструментальному составу. Ансамблевая камерная музыка для виолончели и фортепиано данного периода становится обширным полем деятельности для поиска новых жанровых, стилиевых, лексических средств, благодаря тому, что виолончельное исполнительство, активно развиваясь, выходит в это время на первый план камерного инструментализма, обладая огромным и не реализованным ранее потенциалом. Экспериментирование XX века находит здесь благодатную почву, и становление огромного фонда камерной музыкальной литературы

для виолончели и фортепиано осуществляется на волне авангардистских исканий. Среди множества средств обновления музыкального языка первой половины столетия заметным становится возрастание концертного начала в камерных композициях. Это явление не достаточно исследовано, хотя взаимодействие камерного и концертных стилей в камерно-ансамблевой музыке представляется довольно интересной темой.

Как известно, *стиль камерного музицирования* базируется на предельной согласованности сопряженности (сближении) инструментальных линий (партий) в ансамбле. Это сближение просматривается на многих уровнях (интонирования, тембра, ритмики, динамики и др.). В основе же *концертного стиля* находятся несколько иные принципы музыкальной драматургии, в которых диалогичность опирается на персонификацию инструментальных линий. В их числе А. Н. Уткин, выделяет следующие: тембровая персонификация, игровая амбивалентность, виртуозное исполнительство [8, с. 72]. Изучая формы концертирования в области инструментальной музыки, музыковед обращает внимание на возрастание роли концертирования, становящегося одним из важнейших составляющих музыкальной драматургии первой половины XX века, проникающего, по существу, во все жанры [8, с. 76]. В свою очередь И. К. Кузнецов, разрабатывая теорию концертности, как особую форму музыкального мышления, находящуюся в постоянном развитии [4]¹, считает, что «четвёртый исторический тип концертности связан с новыми формами оркестра XX века, которые характеризуются камерностью, индивидуализированностью инструментального состава» [4, с. 157].

В связи с этим следует выделить первый фактор проникновения принципов концертирования в камерно-инструментальную музыку — тяготение основных направлений эпохи (позднего романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма) к сфере камерного инструментализма, к экспериментированию (интенсивной разработке новых средств выразительности и систем музыкального языка)². На фоне увлечённости композиторов «малыми жанрами» камерно-инструментальные композиции начинают превосходить по численности концертные произведения, для крупных же музыкальных жанров характерным становится движение в сторону *камернизации* (камерные оперы, балеты, симфонии, концерты, кантаты). Уже в конце XIX века возникают камерные концерты нео-

¹ И. К. Кузнецов замечает, что впервые как теоретическая проблема вопросы концертности были поставлены Б. В. Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс» [4, с. 128].

² На этот фактор указывает Л. Н. Раабен [7, с. 5].

бычных составов, которые входят в исполнительскую практику, как часть ансамблевой музыки (например, Концерт для скрипки, фортепиано и струнного квартета *D-dur* op. 21, 1892, Э. Шоссона).

В 20–30-е годы XX столетия жанр концерта для малых составов занимает прочные позиции. Обратим внимание на *Chamber Concert* для пяти инструментов (1926) Х. Аймерта, Концерт для фортепианного квартета (1929) С. Остерца, «*Kleines Konzert*» для струнного квартета и ударных (1932) К. Хартмана. Появляются концерты и для трио-составов, например, Камерный концерт для флейты, скрипки и фортепиано op. 33 А. Черепнина, а также сочинения типа Концерта для 10 инструментов op. 10 (1937) Н. Кэздена. Последний демонстрирует образец макроансамбля. В перечисленных произведениях не доминирует какой-либо определённый солирующий инструмент, данные концерты написаны специально для камерного состава или концертирующего ансамбля, хотя имеются образцы и с обособленным солирующим инструментом, как в Камерном концерте для клавичембало в сопровождении флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели (1923–26) М. де Фальи.

Возрождение в новых культурно-исторических условиях барочных форм музицирования (в русле неоклассицизма), как например, «Шесть маленьких симфоний» Д. Мийо (1917–1923), представляющих собой один из первых в европейской музыке примеров обращения к некогда существовавшему жанру концертных симфоний, написанных для ансамбля солирующих инструментов³, также повлияло на сближение камерного и концертного стилей⁴.

Движение в сторону камернизации такого крупного жанра как концерт, иногда предельно сокращает количество участников ансамбля. В результате этого в первой половине XX века возникает жанр инструментального концерта-дуэта⁵. Примерами Концертов для дуэтного состава могут служить: Концерт для виолончели с фортепиано (1949) и для скрипки с фортепиано (1934) словенского (Югославия) компо-

³ В «Весне» для фагота-пикколо, флейты, кларнета, гобоя, арфы, двух скрипок, альты и виолончели (1917) в каждой части выделяется свой солист.

⁴ В эпоху барокко, в эпоху, когда только начиналось формирование концертных и камерных жанров, близость между сонатой и концертом была столь велика, что позволяла Сонату называть Концертом (например: Г. Гендель — *Sonata [Concerto]* соль-минор для гобоя, 2-х скрипок и баса континуо, около 1717 г.).

⁵ В эпоху барокко (эпоху зарождения сольного концерта) концерты для солирующего инструмента звучали в сопровождении басса континуо. Например — 6 концертов для виолончели и басса континуо op. 1 В. Николаи (вторая половина XVIII века).

зителя Б. Арнича. В конце XIX века, на заре своей творческой карьеры, П. Казальс сочинил Концерт для виолончели и фортепиано (1892), уловив тенденции будущего музыкального развития⁶.

В то же время происходит и противоположное движение в сторону симфонизации камерных жанров. Камерный жанр Сонаты все чаще смыкается с симфоническими жанрами в чистом виде. Появляется *оркестровая соната*⁷.

Наблюдается синтез камерного ансамбля и сольного концерта с оркестром⁸. Появляются Сонаты, Сюиты, Партиты⁹ для солирующего ин-

⁶ А во второй половине XX века концерты для дуэта становятся традиционными в композиторском творчестве: «*Concert for 2*» (виолончели и фортепиано) американского композитора и педагога П. Купера (1965); Концерт для виолы да гамба и клавесина канадского композитора, пианистки и скрипачки С.-К. Экхардт-Грамматте (1971); «*Soli de concert*» для скрипки и фортепиано французского композитора и скрипача R. Gallois-Montbrun (1957); «*Concerto*» для саксофона и фортепиано американского композитора чешского происхождения K. Husa (1967) и многие другие.

⁷ Для оркестра в первой половине XX века написаны: *Sonata* для камерного оркестра op. 18 английского композитора Р. Арнелла (1942); *Sonatina* для камерного оркестра австралийско-английского композитора А. Бенджаминна (1940); «*Sonate pour Notre-Dame de Paris*» для оркестра французского композитора (ученицы Н. Буланже) M. De Manziarly (1944–1945); *Sonatine* op. 68 для струнного оркестра немецкого композитора М. Буттинга (1949); *Orchestersonate no. 1* (1948) и *Orchestersonate no. 2* (1969) немецкого композитора В. Эгга; *Sonata* для камерного оркестра шотландского композитора И. Гамилтона (1957); *Sonata* для струнных немецкого композитора Х. Хенце (1957–1958); *Orchestersonate* op. 44a немецкого композитора К. Хёллера (1966) (как оркестровый вариант сонаты для скрипки и фортепиано op. 44, 1947 года); *Sonata* op. 68 для камерного струнного оркестра чешского композитора Э. Хлобила (1965); *Sonatina* для струнного оркестра немецкого композитора Х. Генцмера (1968), *Sonata concertante* для камерного оркестра швейцарского композитора H. Haller (1963) и др. Практикуется даже оркестровка камерных сонат известных композиторов прошлого, как, например, Соната для виолончели и фортепиано Э. Грига, которую может исполнять виолончель в сопровождении оркестра.

⁸ На этот синтез указывает И. И. Польская [6, с. 230].

⁹ На особенности концертной партиты XX века указывает А. Н. Уткин: «В отличие от камерной барочной партиты, современная партита часто становится оркестровым жанром, опираясь при этом не на симфонический, а прежде всего на концертный метод развития. Слияние черт партиты и концерта приводит к возникновению смешанного жанра концерта-партиты, ярким образцом которого является Партита для виолончели и камерного ансамбля Б. Чайковского» [8, с. 75].

струмента в сопровождении оркестра¹⁰. Для виолончели с оркестром в первой половине XX века написаны следующие сюиты: Сюита ор. 20 В. Малишевского (1923); *Suite in F* английского композитора Р. О. Морриса (1931). Жанр сюиты, приобретая в XX веке концертные черты, часто ориентируется на концертный тип исполнения, что отражено даже в названии: Концертная сюита ор. 28 для скрипки с оркестром С. Танеева (1909); Концертная сюита для скрипки с оркестром (1937–1945) Б. Мартину; *Suite concertante* для скрипки и камерного оркестра английского композитора К. Дарнтона (1938). Инструментальные партиты также как и сюиты звучат в сопровождении оркестра — Партита для фортепиано с оркестром итальянского композитора русского происхождения И. Маркевича (1931). Ярким примером инструментальных сонат с оркестром служат: «Соната *da camera*» для виолончели и камерного оркестра Б. Мартину (1940); Соната для фортепиано с сопровождением камерного оркестра и литавр чешского композитора В. Добиаша (1947–1950); «*Sonata del sur*» для фортепиано с оркестром (1943–1945) испанского композитора О. Эспла. Гобойная соната Р. Малипьеро (1960) может исполняться либо в дуэте с фортепиано, либо со струнным оркестром.

По такому пути пошли многие композиторы, и к концу XX века этот жанр становится вполне разработанным. Среди большого числа оркестровых сонат только для виолончели можно назвать: Сонату для виолончели и оркестра К. Пендеревского (1964); Сонату для виолончели и струнного оркестра А. Зноско-Боровского (1972), Партиту № 2 для виолончели и камерного оркестра Ю. Ищенко (1986) и др.

Второй фактор, обусловивший модернизацию камерных форм — повышение роли концертно-игрового начала в музыке первой половины XX века¹¹. Например, у Стравинского — ироничная, пародийная игра со стилем в «Итальянской сюите» для виолончели и фортепиано; у Мартину — обыгрывается линия Россини-Паганини в «Вариациях на тему Россини».

Следующий фактор многим исследователям видится в особом стиле инструментализма XX века, опирающемся на принцип концертирования. Э. Велес считает, что одной из причин обращения к таким составам явился переход от «преимущественно вертикального музыкального

¹⁰ Уже в конце XIX века появляются такие произведения например в 1891 г. — Сюита для скрипки с оркестром «Вечера на Украине» по Н. В. Гоголю американского композитора (ученика Э. Гиро в Париже) Ч. М. Лёфлера (псевдоним — Торнов); в 1884 г. — «Концертная сюита» для скрипки с оркестром (или фортепиано) Ц. Кюи.

¹¹ Связанная с этим теория *homo ludens*.

ощущения к горизонтальному», которое следует рассматривать как реакцию на перевес в романтической и постромантической музыке гармонических и колористических компонентов в фактуре [2, с. 227].

Термин «*concerto*» указывает на диалогичность развития музыкальной мысли, сопоставление различных голосов, отсюда — тембровое сопоставление, тембровая персонификация. Одно из основных средств развития сонатной драматургии — мотивная разработка уступает место тембральной и ритмической броскости концертных приёмов выразительности. В этой связи большое значение приобретала «динамика диалога» в ансамбле, где каждая из звучащих инструментальных линий развивает данную мысль сообразно природе инструмента во всей полноте на всех этапах музыкального развития.

Если обратиться к истории развития камерных жанров для дуэта виолончели и фортепиано, то можно заметить, что в произведениях периода романтизма *концертность* проявляет себя в несколько другом ключе, чем в произведениях первой половины XX века. Из концертных камерных произведений композиторов-романтиков можно назвать следующие: «Концертные вариации» Ф. Мендельсона op. 17 (1829), по сути концертные виолончельные сонаты Э. Грига op. 36 (1882–1883) и Р. Штрауса op. 6 (1882), скрипичную сонату ля мажор С. Франка¹² (1886), «Концертную сонату» [*Sonate de concerto*] Ш. Алькана op. 47 (1857), Концертные дуэты¹³ Ф. Шопена (1832), Й. Раффа op. 59 (1848), Ф. Бервальда (1858), Г. Херцогенберга (1870).

Среди средств проявления концертного начала в камерных романтических композициях следует выделить виртуозность инструментальных партий ансамбля, моменты некоторой импровизационности (наличие небольшого количества каденционных вкраплений предполагает совершенно свободную трактовку их исполнителями), красочность подачи музыкального материала (грандиозный размах динамической амплитуды, яркая ритмика, эмоциональная насыщенность, страстная патетика). Элементы игры также находятся в арсенале художествен-

¹² По первоначальному замыслу композитора Соната для скрипки и фортепиано должна была воплотиться в дуэте виолончели и фортепиано. Ж. Дельсар (1844–1900) французский виолончелист, ученик О. Франкомма — автор виолончельной транскрипции скрипичной сонаты С. Франка.

¹³ *Концертный дуэт* как вид инструментальной музыки примыкал и к концертным, и камерным жанрам и являлся промежуточным звеном, соединявшим те и другие черты. Этот жанр с XVIII столетия представлен очень широко. В период раннего романтизма — это чуть ли не самый популярный жанр ансамблевого концертного музицирования.

ного воздействия эпохи романтизма. Среди таких Уткин выделяет «фантастику, inferнальный гротеск, детскую доверчивость» [8, с. 70]. При этом он подчёркивает, что эти элементы сменились в XX веке на «сдержанный интеллектуальный артистизм, безупречное мастерство представления, вдохновенный расчёт» [8, с. 70].

Наряду с композиторами, первой половины XX столетия продолжающими романтическую традицию концертного представления музыкального материала («Фантастические вариации» М. Кастельнуово-Тедеско (1927) и «Вариации» Т. Дунхилла), некоторые авторы соединяли новаторские черты с традиционными. Например, В. Барвинский создал типичные для романтического стиля характерные вариации, на фольклорной основе. Но в его произведении присутствует уже бóльшая доля импровизационности, чем в романтической музыке предшествующего периода. Композитор сам указывает на импровизационную природу своих «Вариаций на народную тему» (1918): «Это пять вариаций-импровизаций и <...> финал почти сонатной фактуры и характера» [5, с. 42]. Но если в XIX веке в камерных произведениях допускались лишь малые каденционные включения, то в цикле Барвинского пятая вариация написана исключительно для виолончели соло. Она обозначена автором как каденция и является вольной импровизацией, чего ранее в структуре цикла не встречалось. В XX веке использование больших сольных каденций в камерных жанрах (и в вариациях, и в сонатах, и в цикле миниатюр) становится частым явлением¹⁴.

Во второй половине XX века уже традиционной становится такая разновидность камерного жанра вариаций как *импровизационные вариации*. В качестве примеров приведём «Вариационные экспромты» для фортепианного квинтета Я. Мегора (1953) и «Импровизаци-

¹⁴ Уже в первой половине XX века *каденция* может быть самостоятельным произведением, к тому же камерно-ансамблевым (написанным не для одного инструмента, а для двух или более), как например: «*Cadence*» для скрипки и фортепиано А. Онеггера (1924); «*Cadence et danse orientales*» для скрипки (или флейты) и фортепиано (или оркестра) бельгийского композитора и дирижера (племянника бельгийского скрипача и композитора Мартина Марсика) Арманда Марсика (1930); «Прелюдия, Каденция и Фуга» для кларнета и фортепиано английского композитора Г. Мюррилла (1932); «4 Каденции и Кода» ор. 26 (20-е годы XX века) для струнного квартета А. Мосолова (квартет утерян). Из камерных произведений второй половины XX века можно назвать «*A Greeting Cadenza for William Primrose*» для дуэта альты и фортепиано ор. 65 (1970) — чилийского композитора Хуана Оррего Саласа (ученика Р. Томпсона и А. Копленда). Среди оркестровых произведений можно назвать «*Cadencias*» (1964) Риккардо Малипьеро (племянника Дж. Ф. Малипьеро).

онные вариации» для арфы, альты и флейты А. Мааяни (1966). *Импровизационное начало (импровизационность)* как основополагающий принцип организации музыкального материала отразилось в названии и обусловило своего рода программность таких сочинений для виолончели и фортепиано как — «Соната-импровизация» американского композитора Р. Гольдмарка (1926), цикл «Три импровизации» ор. 27 русского композитора А. Ф. Гедике (1919), др¹⁵. Импровизационность — черта, характерная для барочных форм музицирования. Необходимо отметить, что тот поворот от свободной импровизационности начальных этапов становления ансамблевых жанров — к детальному изучению авторского текста и жесткой исполнительской регламентации игры, который произошел на рубеже эпохи барокко и классицизма в исполнительском аспекте, уже в XX столетии меняется в противоположную сторону — «к новой активизации исполнительской креативности в современной камерно-ансамблевой музыке (обращение к различным формам импровизационности, спонтанного субъективного самовыражения — джазовой импровизации, алеаторике и т. п.)», подчеркивает И. И. Польская [6, с. 323].

В композиторской практике концертирования первой половины XX столетия, наряду с барочной и романтической, выделяется линия, связанная со сложными межтекстуальными связями (ассоциируемые с конкретными произведениями предыдущих эпох). В контексте камерно-концертных произведений для виолончели и фортепиано яркими образцами здесь могут служить «Итальянская Сюита» (1932) И. Стравинского (Стравинский—Перголези) и «Вариации на тему Россини» (1942) Б. Мартину (Мартину—Паганини).

¹⁵ Среди камерных дуэтов для другого состава можно назвать Сонату Р. Штрауса для скрипки и фортепиано ми-бемоль мажор ор. 18, где вторая часть — *Improvisation (Andante cantabile)*; цикл характеристических пьес шотландского композитора Дж. Мак-Юэна — *6 Improvisations «Provenzale»* для скрипки и фортепиано (1936); «*Improvvisazione*» для альты и фортепиано итальянского композитора Дж. Мандзони (1958). Для виолончели с оркестром назовем — «*Improvisation et final*» (1904) бельгийского композитора дирижера А. Марсика; а во второй половине XX века — «*Improvisation*» (1973) канадского композитора чешского происхождения О. Моравца. Для инструмента соло — «Импровизации» (8 пьес) для фортепиано на темы венгерских народных песен ор. 20 Б. Бартока (1920) — Барток назвал так цикл, подразумевая не импровизацию как таковую, а свободу творческого обращения с народным оригиналом. Характер драматических импровизаций носят первые части обеих сонат для скрипки и фортепиано Бартока (1921, 1922), где взволнованная «речь» скрипки поддерживается или «оспаривается» фортепиано.

В «Итальянской сюите» для виолончели и фортепиано (1932)¹⁶ Стравинский мастерски ассимилировал джазовые тембры (ударность звучания) и ритмы (острые ритмические перебивки). Используя их в трансформированном виде, композитор не только сопоставил два стилевых пласта удаленных эпох. В результате органического синтеза разных стилистик произошло глубокое переосмысление жанра. Интересен подход Стравинского к функциям инструментов в ансамбле, которые приобретают самые широкие возможности и используются порой самым нетрадиционным образом. Обращает на себя внимание сопоставление различных тембров и регистров, новаторству подвергается сама манера извлечения звука и игры на инструментах. Так фортепиано часто трактуется как ударный инструмент, а *pizzicato* виолончели — как «ударные интонации» литавр. Дуэтный состав инструментов ансамбля, благодаря композитору, стал способен передать блестящую карнавальную атмосферу, «инструменты становятся действующими лицами веселой комедии» [1, с. 188]. Б. В. Асафьев подчеркивает, что именно Стравинский, раскрывая перед современниками все новые и новые творческие горизонты, открывает и пути импровизационного принципа развития музыкального материала: «с идеей концертности тесно связан принцип импровизации. И если “Пульчинелла” Стравинского (1919) несомненно соприкасается с итальянской *commedia dell'arte* — очагом импровизации, то еще раньше (в 1918) та же “Сказка о беглом солдате и черте” была музыкально построена в большей своей части — наряду с идеей концертности — на применении принципа развития через импровизацию. <...> Принцип же музыкально-диалектического развертывания ткани требует от каждого инструмента безусловного выявления присущих его звучности качеств» [1, с. 221–222].

Если для Стравинского концертное творчество в виде ироничной игры с моделями барокко выливается в некий «инструментальный театр» (решённый силами минимального количества участников ансамбля — двух инструментов), то Мартину в своем произведении демонстрирует не только яркое и оригинальное концертное преломление известной темы, но и довольно известных вариаций на нее. Традиционно, в плане выбора темы вариации подразделяются на три вида: с использованием оригинальной темы, фольклорной темы или темы заимствованной из произведений известных композиторов. Последний из них становится особенно притягательным для композиторов XX столетия в силу его предрасположенности к стилевым диалогам. В Вариациях на тему Россини из оперы

¹⁶ «Итальянская сюита» возникла «по мотивам» созданного в 1919–1920 года «Пульчинелла» (балет с пением по неаполитанской рукописи начала XVIII века), основанный на эскизах музыки Дж. Перголези.

«Моисей» композитор вступает в диалог не только непосредственно с Дж. Россини, но и с еще одним великим романтиком, другом Россини — Паганини. Паганини в 1819 году на тему молитвы из оперы «Моисей», воспринимавшейся в свое время как молитва о спасении Италии, восхитившись и красотой мелодии и скрытым в ней патриотическим подтекстом, написал «Интродукцию и вариации» для скрипки с оркестром¹⁷. Для Паганини виртуозный жанр вариаций служил лишь средством к совершенствованию музыкальной выразительности, к более свободному и многообразному проявлению творческой личности¹⁸.

Сравним образцы концертных произведений романтического периода и периода первой половины XX столетия. В масштабном отношении цикл Паганини невелик. Вариации Мартину также невелики в объеме. У Паганини за интродукцией, где звучит мелодия молитвы Россини в миноре и мажоре, следует тема, которая может быть воспринята как свободная вариация на мажорный вариант мелодии молитвы, затем три виртуозные вариации и финал. Мартину, как бы продолжая мысль своего предшественника, начинает свой вариант, после двухтактового блестящего вступления, с той же темы, что и Паганини, то есть темы марша — свободной вариации на мажорный вариант молитвы. Сохранив марш в партии виолончели без изменений, чешский композитор виртуозно и импровизационно трактует партию фортепиано. Предельно обострено ритмическое соотношение партий: фортепиано не просто сопровождает виолончель, а «играет» с ней, иногда имитируя, иногда присоединяясь к ее ритму, иногда противопоставляя ей свой — более оригинальный. Дальнейшие четыре вариации предлагают остроумнейшие и самые неожиданные преобразования начальной темы. Три вариации (первая, вторая и четвертая) — виртуозного плана, а третья — *Andante* — лирический центр цикла. Мартину вводит нежнейший и как бы «убаюкивающий» раздел, давая слушателю «передышку» в череде виртуозных метаморфоз. Финал такой же виртуозный (раздел *Vivo*), как и у Паганини. Завершает цикл тема начального марша, арочно замыкая ком-

¹⁷ Г. Берлиоз в статье, посвященной этому сочинению, писал, что «оркестр Паганини блестящ и выразителен, не будучи шумным». Вариации были опубликованы лишь в 1855 году. Известны три обработки вариаций для скрипки и фортепиано (В. Безекирского, А. Вильгельми, Х. Манена) и две для виолончели и фортепиано (Р. Саметини, М. Жантон). Затем, уже в XX веке, многие известные виолончелисты, берясь за исполнение этого произведения, делали свои переложения: Л. Евграфов, М. Хомицер и др.

¹⁸ В концертном стиле написана Паганини «Военная соната» на струне соль для скрипки с оркестром (на тему из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро»), специально для венской публики.

позицию. Приобретшая в итоге вариационной разработки (на протяжении всех разделов в нее вливались различные варианты маршевых формул, принося упругость, волевую целеустремленность) ярко выраженную мощь (за счет темпа *Moderato maestoso* и октавного удвоения), тема утверждает свободу и вольнолюбивые настроения музыкального романтизма (Россини и Паганини). И в то же время произведение Мартину — это произведение концертного стиля XX века. Фактуру партий в дуэте можно назвать блестящей, благодаря импровизационной подаче музыкального материала, когда нельзя предугадать дальнейший ход музыкального действия (частые смены размера, полиритмия, частые вставки совершенно новых мотивных включений). Но при всем при этом сохраняется главная идея — маршевость (олицетворяющая волю) и концертная яркость. Композитор, имея перед собой романтический образец вариаций для солирующего инструмента с оркестровым сопровождением, создал ничуть не уступающее ему оригинальное произведение для дуэтного ансамбля, подхватив и развив идеи предшественников. Это музыкальное произведение Мартину — еще один пример концертного воплощения камерного жанра, продолжающий ряд концертных дуэтов эпохи романтизма.

В произведениях XX века композиторами нередко специально подчеркивается ориентация на определенный стиль: либо концертный (*Sonate concertante*), либо камерный (*Sonata da camera*). Так, П. Кадевель Сонату для скрипки и виолончели обозначает как «*Sonata da camera*» (1941), а Сонату для тромбона и фортепиано как «*Sonate concertante*» (1963). Г. Пьерне трио для фортепиано, флейты и виолончели ор. 48 обозначает как «*Sonata da camera*» (1920), а французский композитор Ж.-М. Дамаз трио для флейты, фортепиано и виолончели — «*Sonate en concert*» (1950). Американский композитор И. Даль¹⁹ называет свое камерное трио для скрипки, виолончели и кларнета (1946) — «Концерт для троих» [*Concerto a tre*], а немецкий композитор Х. Хенце свое фортепианное трио (1948) — «Камерная соната» [*Kammer-Sonate*]. Аргентинский композитор Х. Баутиста сочиняет — «*Sonata concertata a 4*» № 2 для фортепиано и струнных (1938); чешский композитор И. Хурник — «*Sonata da camera*» для флейты, гобоя виолончели и клавесина (1953); датский композитор О. Мортенсен — «Концертный квартет» [«*Quatuor concertants*»] для флейты и фортепианного трио (1944). В перечисленных образцах нетрудно заметить, что наряду с концертными качествами камерных жанров обнаруживается устойчивая традиция разграничения двух стилей — камерного и концертного.

Среди сонат первой половины XX века для дуэта виолончели и фортепиано в концертном стиле пишут: голландский композитор Р. Эшер —

¹⁹ Им сочинена «*Sonata da camera*» для дуэта кларнета и фортепиано (1970).

«Концертная соната» [*Sonate concertante*] (1943); чешский композитор И. Крейчи — «Концертная сонатина» [*Sonatina concertante*] (1939). Показательный образец — «*Sonata quarta da concert*» ор. 58 для виолончели и фортепиано итальянского композитора Ф. Прателла, сочиненная в 40-х годах XX века. Причем, эта соната является заключительной частью макроцикла, куда входят «*Sonata seconda*» ор. 37 для скрипки и фортепиано (1920) и «*Sonata terza*» ор. 55 для фортепианного квинтета (1937). Сам факт, что для завершения столь грандиозного музыкального замысла композитор избирает не квинтет (большой ансамбль), а дуэт виолончели и фортепиано, да еще в жанре концертной сонаты, свидетельствует об особой роли такого камерного ансамбля, далеко неисчерпавшего свои возможности и привлекающего авторский интерес на данном историческом этапе.

Возвращение к *концертности* на новом этапе в первой половине XX века получает довольно активное продолжение во второй половине века²⁰.

Наряду с определенной яркой концертной ориентацией, очень часто даже в сонатах традиционного камерного стиля уже с начала столетия проявляют себя концертные черты. Например, Л. С. Гинзбург такие черты находит в Сонате Н. Поголовского (1905): «Соната обнаруживает определенные элементы концертности; в ней сказывается присущее автору профессиональное знание виолончели. Концертность проявляется и в *tempo rubato* в средней части, и в каденцеобразных, как бы импровизационных, пассажах финала, и вообще в более смелой, по сравнению с некоторыми другими сонатами, виртуозной трактовке виолончели» [3, с. 550].

Обобщая вышеизложенное, можно констатировать, что *концертность* в камерно-инструментальной музыке и, в частности, в дуэте виолончели и фортепиано первой половины XX века проявляется в особых стилевых качествах:

- особый образный строй произведения (яркость, броскость, колоритность тематизма);
- импровизационность в изложении и развитии музыкального материала;

²⁰Только для виолончели и фортепиано среди камерных произведений, ориентированных на определенный концертный тип исполнительства, можно назвать следующие сочинения: «Концертная соната» [*Sonata concertante*] (1956) австрийского композитора Е. Такач; «Концертная соната» [*Sonata concertante*] (1972) испанского композитора Ш. Монтсальватже; «Концерт для двоих» [*Concert for 2*] (1965) американского композитора П. Купера; «Концертная сюита» (1968) Н. Саниной; «Концертный дуэт» [*Duo concertante*] (1956) канадского композитора, скрипачки и пианистки С.-К. Экхардт-Грамматте; «Концертные дуэты» [*Duos concertantes*] (1955) чилийского композитора и музыковеда Х. Оррего Саласа и др.

– виртуозная трактовка инструментальных партий (продолжение романтической традиции);

– диалогичность инструментальных линий, утверждающая идею объединения и контрастирования, заложенную еще в концертной музыке барокко, вследствие этого на первый план выдвигается «индивидуализированная тембральность каждого голоса» [7, с. 25].

– включение каденций в камерный цикл.

Благодаря совокупности перечисленных качеств многие камерно-инструментальные жанры преобразуются в миниатюрные концерты. В процессе эволюции камерного ансамбля именно в XX веке осуществилось объединение двух принципов, присущих жанрам камерной и концертной музыки: равноправие партнеров и выдвижение лидера-солиста. Камерные жанры в XVIII веке, предназначенные исключительно для домашнего любительского музицирования, а в XIX вышедшие к широкой публике, в XX веке возвысились до уровня концертного исполнительства.

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 277 с.
2. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита / И. Барсова // Музыка и современность. — М. : Музыка, 1975. — Вып. 9. — С. 226–261.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1965. — Кн. 3. — 616 с.
4. Кузнецов И. К. Теория концертности и её становление в русском и советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: [сб. научных трудов]. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1981. — С. 127–157.
5. Павлишин С. Василь Барвинский / С. С. Павлишин. — К. : Музична Україна, 1990. — 87 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 395 с.
7. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. Н. Раабен. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 198 с.
8. Уткин А. Н. О концертновании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : [сб. научных трудов]. — Л. : ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–84.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається проблема взаїмовідносин камерного та концертного стилей у жанрах ансамблевої музики: сонатах, варіаціях, сюїтах для віолончелі та фортепіано. На прикладі камерних композицій В. Барвінського, Б. Мартіну, І. Стравінського аналізується концертна манера подання музичного матеріалу. Автором статті визначаються основні стилеві якості концертних прояв у камерно-інструментальній музиці XX століття.

Ключові слова: камерно-інструментальні жанри, дует для віолончелі та фортепіано, камерний стиль, концертний стиль, імпровізаційність, віртуозність.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема взаимоотношения камерного и концертного стилей в жанрах ансамблевой музыки: сонатах, вариациях, сюитах для виолончели и фортепиано. На примере камерных композиций В. Барвинского, Б. Мартину, И. Стравинского анализируется концертная манера представления музыкального материала. Автором статьи определяются основные стилевые качества концертных проявлений в камерно-инструментальной музыке XX столетия.

Ключевые слова: камерно-инструментальные жанры, дуэт для виолончели и фортепиано, камерный стиль, концертный стиль, импровизационность, виртуозность.

ANNOTATION

The article examines the problem of intercorellation of chamber and concert styles in the ensemble genres: sonatas, variations, suites for violoncello and piano. On the example of chamber compositions by V. Barvynsky, B. Martinu, I. Stravinsky concert manner of imagination of musical material is analyzed. The author of the article defines the principal characteristic features of concert style at the chamber music of the XX century.

Key words: chamber-instrumental genres, duet for cello and piano, chamber style, concert style, improvisation, virtuosity.

УДК 787.61

Т. П. Иванников

**СОВРЕМЕННОЕ ГИТАРНОЕ ИСКУССТВО:
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

В наше время интерес к гитарному искусству заметно усиливается. Профессиональные исполнители и любители гитарной музыки становятся свидетелями этого необычайно динамичного процесса, поднимающегося на беспрецедентную высоту — несоизмеримую ни с одним из уже достигнутых ранее пиков развития. Гитара, закрепившая за собой статус академического концертного инструмента, благодаря новым, раскрытым современными виртуозами ресурсам, оказалась способной транслировать по сути любое из эстетико-стилевых направлений в музыке. Это касается как авангардных языковых исканий, эстетически оппонирующих музыкально-историческому прошлому, так и многочисленных стилиевых знаков постмодерна, звучащих то вызывающе-радикально, то ностальгически-постлюдийно.

Веками закрепленное за гитарой клише «инструмента для домашнего музицирования», снискавшего всенародную любовь, осталось в прошлом. Точнее говоря, это амплуа, долгое время препятствовавшее продвижению

© Т. П. Иванников, 2009

гитары в мир элитных концертных музыкальных инструментов, перестало быть единственным. Гитара по-прежнему способна удовлетворять эстетическим вкусам любителей камерной лирики, выступать атрибутом музыки быта, частью прикладного искусства или этнически звучащим тембром, своего рода носителем афро-кубинских, латиноамериканских, испанских и прочих других культурных традиций музицирования. Но сейчас в сфере профессионального концертно-виртуозного академического исполнительства восполняются и другие потребности, идущие вслед за быстро меняющимся обликом звучащего мира: обновляется репертуар, совершенствуются методики игры на инструменте, выдвигаются и осваиваются инновационные концепции преподавания, совершенствуются технологии изготовления инструментов, образуются целые поколения мастеров гитарного исполнительства, продолжающие традиции уже существующих авторитетных школ и выдвигающие всё новых лидеров. Катализатором этих процессов во многом служит атмосфера концертной состязательности и постоянной творческой дискуссии, царящая на многочисленных фестивалях и конкурсах разного ранга. Не менее существенно и неуклонно растущее внимание профессиональных композиторов к области гитарного творчества, ранее преимущественно заполняемой инициативами гитаристов-исполнителей. Эти и многие другие тенденции способствуют стремительному развитию гитарного искусства и укреплению его академического статуса на мировой музыкальной арене.

Одним из косвенных, но между тем немаловажных симптомов зрелости данной области исполнительской практики, является постепенное формирование ее теоретической базы, шире — специализированной отрасли научных знаний, суммирующей уже накопленные частные наблюдения. В последние десятилетия гитарная проблематика активно освещается в монографиях и диссертациях, инструментальной и методической литературе, книгах и справочниках, статьях и публицистических очерках, опубликованных в иностранных и отечественных журналах. Такое положение вещей сигнализирует о необходимости систематизации накопленной информации, изучения ее основных источников и *актуализирует историографический ракурс данной статьи*. Ее целью является выведение основных тенденций современных научных поисков, связанных с динамикой обновления гитарного искусства.

Оглядываясь в прошлое, нельзя не отметить, что на протяжении всей истории существования классической гитары главной теоретической и методической литературой оставались учебники, пособия и «школы игры», отражающие самые передовые и талантливые изыскания виртуозов и педагогов разных времен. Ранее XVII века теоретический материал излагался в основном лишь в виде кратких примечаний к произведениям в нотных сборниках. Лишь труды Франческо Корбетты («Новейший метод обучения на

цистре и гитаре», 1666; «Облегченный курс для молодежи, практикующейся в игре на гитаре», 1688) и Гаспара Санза («Руководство по игре на испанской гитаре», 1674) представляют собой полноценные методические пособия. К концу XVIII века эволюционирует конструкция инструмента и его строй, что в свою очередь приводит к эволюции самой техники игры на гитаре. По словам Э. Шарнассе, «все это выводит гитарную технику на новый высокий уровень. Знаменательное явление конца XVIII — переход от традиционных форм устного обучения, практикуемого до того времени, к новым методам: привлечению руководств и пособий, в которых авторы излагают и подробно разъясняют свою систему технических приемов» [2, с. 48–49]. Уже в XIX веке практически каждый известный гитарист-виртуоз являлся автором собственной «школы игры» (Ф. Сор, М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. Карулли, М. Каркасси, Н. Кост, Л. Леньяни и другие).

Эта традиция сохраняется вплоть до начала XX века. «Рациональный метод игры на гитаре» (1932–1933) Э. Пухоля, вобравший в себя всю новаторскую систему преподавания выдающегося испанского гитариста и педагога Франциско Тарреги, представлял собой фактически эталонное учебное пособие, идеи которого были репрезентированы многими отечественными и зарубежными методическими изданиями последующих лет. Современные труды Ч. Дункана, Т. Ашера выявляют новые для гитарной практики методы совершенствования техники игры. Отдельно хочется отметить существенное влияние на подъем уровня профессионального обучения системы мастер-классов, в последние десятилетия ставших неотъемлемой частью подавляющего большинства фестивалей, конкурсов и выступлений, в наглядной и публичной форме демонстрируя квинтэссенцию накопленного мастерами творческого опыта.

С XIX века помимо учебных пособий, руководств и «школ игры», постепенно появляется популярная гитарная публицистика. Одни из самых представительных изданий того времени: английский журнал «*The Giulianiad*», российский журнал — «Гитаристъ». Гитара включается в состав многих произведений крупнейших композиторов того времени (Ф. Шуберга, Н. Паганини, Г. Берлиоза)¹. В своем «Трактате по инструментровке»

¹ Согласно утверждению французского музыковеда, исследователя старинных инструментов Э. Шарнассе, «Паганини оставляет множество сочинений для гитары: вариации, сонаты для скрипки и гитары, квартеты для скрипки, альты, гитары и виолончели, шестьдесят вариаций на народную тему <...> Шуберт доверяет гитаре сопровождение мужских хоров (ор. 11 и 16), предоставляя возможность выбора между ею и фортепиано. Он также вводит гитару в квартет, остальные партии которого написаны для флейты, альты и виолончели <...> Берлиоз использует ее в аккомпанементах к романсам, в Серенаде Мефистофеля из „Осуждения Фауста“, в Ноктюрне, наконец, в Вариациях (для гитары соло) на знаменитую тему Моцарта „Дай ручку мне“» [2, с. 59].

(1844) Гектор Берлиоз помещает раздел, «посвященный гитаре, в котором он говорит об инструменте с подлинным знанием предмета: «Гитара — инструмент, предназначенный прежде всего для сопровождения пению; он фигурирует в некоторых инструментальных произведениях негромкого камерного звучания, а также используется для исполнения более или менее сложных сольных и некоторых других партий» (цит. по: [2, с. 59]).

Черета взлетов и падений в эволюции гитарного искусства на протяжении многих столетий не изменила свой порядок и в конце XIX века. Несмотря на популярность в бытовой среде, гитара все еще оставалась конструктивно и динамически несовершенным инструментом. Не встраиваясь в бурно развивающуюся культуру симфонической музыки, она оказалась обреченной на невнимание со стороны профессиональных композиторов. Об этом упоминает в своей работе Франсуа Огюст Геварт, отмечая, что гитара «для композитора инструмент только аккомпанирующий <...> забытый сегодня всюду, кроме Испании и Италии» (цит. по: [2, с. 65]). Другой современник Анри Лавуа дает сходную характеристику: «Слабость звука, отсутствие интонационной точности делают использование этого инструмента в оркестре достаточно трудным. Не потому ли мы встречаем его только в сопровождениях к серенадам <...>» (цит. по: [2, с. 65]).

Предвестником бурного взлета гитарного исполнительства в XX веке оказались технологические новации испанского гитарного мастера предшествующего столетия Антонио де Торреса, который выработал новые стандарты в изготовлении инструмента. В его гитарах установились современные размеры, объем корпуса, длина вибрирующей части струны, форма грифа и масса иных инновационных особенностей конструкции, позволивших добиться плотного, округлого, тембрально богатого звучания, достаточно мощного, чтобы заполнить концертный зал. Поэтому «Антонио де Торрес по сей день признан одним из лучших мастеров гитар не только на испанском полуострове, но и во всей Европе, где его называют “Страдивариусом гитары”» [2, с. 62]. Новая испанская гитара послужила тем «пусковым механизмом», который давал старт бурному периоду искусства виртуозов.

Возобновление интереса к классической гитаре в периодических изданиях отслеживается уже к середине XX века, когда выступления выдающегося гитариста-виртуоза Андреса Сеговии по всему миру покорили тысячи слушателей и сплотили вокруг камерного инструмента новую многочисленную армию поклонников, любителей и последователей. Своим мастерством А. Сеговия вновь пробудил интерес к гитарной музыке у профессиональных композиторов. Для гитары пишут Ф. Морено-Торроба, Х. Родриго, М. де Фалья, Х. Турина, Э. Вила-Ло-

бос, М. Капельново-Тедеско, М. Охана. Из композиторов первой величины к гитаре обращаются А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Бриттен, Я. Сибелиус. Результат — стремительное развитие гитарного репертуара, его качественный рост, во многом обусловивший высокий исполнительский уровень следующей плеяды талантливых виртуозов (Дж. Брим, Дж. Вильямс, А. Диас, Н. Епес, И. Прести, А. Лагойя). Массовое увлечение гитарным искусством, приобретшее лавинообразный характер за последние полвека, сделало журналы «*Classical guitar*», «*Guitar review*», «*Guitar*», «*Seicorde*», «*Gitarre&Laute*», «*Les cahiers de la guitare*» и другие международные издания мощными трансляторами практически всех современных исследований, посвященных классической гитаре.

Особенно осязаемая активизация исследовательского внимания к гитарному искусству наблюдается с 1980-х годов. В этот период помимо традиционных журнальных рубрик о творчестве исполнителей, авторы статей активно обращаются к темам, связанным с особенностями гитарных транскрипций (Т. Уокер), техникой исполнения музыки И. С. Баха на гитаре (Ш. Исбин), исполнительским анализом гитарных произведений (К. Бонелл, К. Купер, Р. Пинкироли, Л. Афшар), с разными аспектами гитарной техники и звукоизвлечения (Н. Смит, О. Хант). Немаловажен также факт появления гитарных энциклопедических справочников М. Саммерфилда и Й. Поврожняка, систематизирующих терминологический аппарат и внушительный объем персоналий. В числе серьезных монографических работ этого периода, прослеживающих хронологию развития гитары с древних времен и до наших дней, необходимо отметить книгу Э. Шарнассе (1985), ставшую известной в русскоязычном переводе как «Шестиструнная гитара», и работу Т. и М. Эванс «Гитара. От Возрождения до рока».

Постоянный рост мировой популярности гитары как академического инструмента вызвал реорганизацию системы профессионального обучения и серьезную необходимость изменений в программах музыкальных учебных заведений в связи с открытием гитарных классов, привлечением большего числа преподавателей, имеющих профессиональную подготовку. Эта тенденция была отмечена во многих публикациях известных гитарных изданий того времени. Так, в Великобритании к началу 1980-х годов «из более шестидесяти музыкально-образовательных центров уже в сорока двух велось обучение игре на гитаре. Однако, лишь 30 % из них имели классы классической гитары, а около половины этих заведений нуждалось в профессиональных педагогах» [3, с. 8].

Необходимо отметить, что особую роль в развитии отечественного гитарного искусства рассматриваемого периода играет повсеместное вве-

дение классической гитары в систему высшего музыкального образования. Именно в это время в музыкальных вузах Донецка, Харькова, Львова, Одессы открываются классы гитары², тем самым актуализируя разработку новых учебно-методических пособий и программ. Их обновление происходит по сей день. К примеру, результатом многолетней педагогической работы служат изданные совсем недавно обстоятельные труды Н. Михайленко³, рекомендованные для изучения в средних и высших учебных заведениях. Благодаря творческой активности талантливых педагогов общий уровень исполнительства к сегодняшнему дню стремительно возрос до общемировых стандартов, о чем свидетельствуют бесчисленные победы украинских гитаристов на международных конкурсах.

В 1990-е годы для отечественных исполнителей открылись большие возможности продуктивного общения и творческого обмена опытом с иностранными коллегами. Проведение международных фестивалей и конкурсов в России и Украине с участием ведущих мастеров гитарного искусства всего мира, а также посещение отечественными исполнителями аналогичных мероприятий за рубежом стало новой вехой на пути дальнейшей академизации и совершенствования культуры музицирования на гитаре. Многие молодые виртуозы из бывших социалистических стран получили всемирное признание, тем самым существенно пополнив ряды гитарной исполнительской элиты (Зоран Дукич, Денис Азабагич, Кшиштоф Пелех, Марцин Дылла, Анна Видович, Алексей Зимаков, Роман Вязовский и другие). В эти годы написаны первые на постсоветском пространстве диссертации, посвященные вопросам базовой техники и технологии игры на гитаре, а также аспектам бытования гитарного искусства в рамках музыкальных культур различных стран. В 1992 году увидел свет самый объемный справочник «Классическая гитара в России и СССР» (Классическая гитара в России и СССР: справочник / [сост. М. Яблоков].— Тюмень-Екатеринбург : Русская энциклопедия, 1992.— 2107 с.), являющийся собранием огромного числа биографий, статей, рецензий и иных публикаций о гитаре и гитаристах. Реанимация старинного российского журнала «Гитаристъ» в эти же годы оживила гитарную публицистику, укрепив коммуникационные связи гитаристов России и ближнего зарубежья. С 2008 года в Украине издается первый отечественный гитарный журнал «Гітара. ua». Международные издания на своих страницах еще более интенсивно отслеживают все новое, значимое, по-

² Класс гитары в Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского был открыт в 1950-е годы (с приходом Я. Пухальского).

³ Имеются в виду книги: Михайленко Н. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре / Николай Михайленко.— К. : Ровно, 2003. — 248 с.;

стоянно расширяя спектр гитарной проблематики. В статьях Д. Шнайде-ра и Б. Ходеля изучаются основные этапы развития музыкального искусства XX века в связи с процессом проникновения гитарной музыки в различные течения авангарда и пост-авангарда.

Особо значимым для обновления источниковой базы исследования представляется начало XXI века. Наиболее весомым вкладом в научную постановку проблем стали диссертации К. Ильгина (СПб., 2003), Н. Дмитриевой (Москва, 2004), М. Самохиной (Москва, 2005), В. Ганеева (Саратов, 2006), А. Петропавловского (Н.-Новгород, 2006), Е. Штрифановой (Харьков, 2007). В них обстоятельно и системно, как того и требуют труды подобного рода, заполняются целые научные секторы, связанные с проблемами академического статуса гитары в России, функционирования гитары в камерном исполнительстве, разработки обучающих методик, продуктивных на различных стадиях формирования профессиональных навыков.

О широте ведущихся в настоящее время научных изысканий в данной области свидетельствует новая тенденция — проведение на базе высших учебных заведений России и Украины международных научно-практических конференций, посвященных исключительно проблемам гитарного музицирования. Подобное цеховое отмежевание от родственных сфер инструментальной практики говорит не о локализации интересов, а о накоплении внушительных объемов специализированных знаний и новых векторов исследований.

Начиная с 2005 года в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте имени С. Рахманинова регулярно проходит международная научно-практическая конференция «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание». В ее рамках обсуждаются вопросы, связанные с историей классической гитары, особенностями формирования современного академического репертуара, а также проблемы новых методик преподавания и внедрения информационных компьютерных технологий.

В 2008 году впервые в Украине на базе Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского состоялась международная научно-практическая конференция «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука». По итогам конференции был издан сборник научных статей, в котором впервые в истории украинского музыкознания были объединены научные исследования, посвященные гитаре и гитарному искусству. Это событие можно считать знаменательным, учитывая что «гітара як унікальний звуковий образ світу доволі довго залишалася на периферії наукових інтересів. Серйозні розвідки щодо історичної долі інструмента, жанрово-стильового багатства

композиторської творчості в різних національних школах та культурних контекстах у вітчизняному музикознавстві були надзвичайно рідкими. З 90-х років минулого століття інтерес виконавців до вивчення історії та практики гітари став знаменням часу і згодом з'явився окремий напрям інтерпретології — гітаристика — невичерпним джерелом якої, її незмінним об'єктом і є процес музикування на гітарі» [1, с. 2].

В данному збірнику статей поєднані традиційної історіографічної тематики освітаються і принципіально нові для гітари дослідницькі напрями. В статті Д. Панченко «Смена парадигм в естетичній гітарній мистецтві ХХ століття» розглядаються стилеві тенденції в творчості композиторів-гітаристів ХХ століття (А. Барріоса, М. Понсе, Л. Брауэра) в контексті основних сучасних мистецтв течій — модернізму і постмодернізму; освітається процес впровадження гітари в музику, написану для різних інструментальних складів Г. Малером, А. Шенбергом, К. Пендерецьким, Т. Такеміцу, Х. Хенце і іншими. Статті В. Доценко «Аспекти виконавського аналізу (на прикладі концерту № 3 “Елегічний” для гітари з оркестром Лео Брауэра)» і М. Тущенко «Іспанський концерт для гітари з оркестром М. Стеціона» представляють собою ще рідкі сторінки вітчизняної гітарної аналітичної літератури. А. Куликом досліджується дуже актуальна для інтерпретації гітарної музики початку ХІХ століття тема — «гітарний класицизм». В статті «Парадоксальність і закономірність явища “гітарний класицизм”» автор проводить естетико-філософські, стилеві і жанрові паралелі, апеллює до наукових досліджень по теорії стилю Л. Кириллиной, В. Медушевського. Особливого уваги заслуговує стаття А. Жерздева «Гітарні виконавські стилі другої половини ХХ— початку ХХІ століття: основні тенденції». В ній прослідковується лінія розвитку гітарних шкіл від класическої або традиційної (Іспанія, Італія) до порівняльно нових, складених уже в досліджуваній періоді часу (латиноамериканської, німецької, французької), а також продовжують своє формування (східно-європейські країни, Японія, Китай); акцентується роль індивідуальних стилів провідних сучасних гітаристів, безпосередньо впливають на формування національних виконавських шкіл. В статті В. Ткаченко «Гітарне мислення: від явища до терміну» автор аналізує історичне формування терміна «музикальне мислення», виявляє різні рівні типологічних закономірностей, стосуються і до гітарного мистецтва, які «порядку з ступенем музикальності даної особистості і рівнем її загальної і спеціальної культури обумовлюють різниця форм і змісту музикального мислення» [1, с. 22]. С. Ільїн в статті «Вопросы музикальної інтонації застосовано до класическої гітари» [1, с. 203–207] заостряє увагу на осо-

бенностях развития интонационного слуха в рамках равномерно темперированного строя, реализованного в конструкции гитары и связанных с этим технологических сложностях в игре левой рукой на грифе и настройке инструмента. В разделе сборника о гитарных персоналиях нашего времени особый интерес представляет статья Л. Шаповаловой об исполнительском стиле известного украинского исполнителя и педагога В. Доценко, характеризующая универсализм и многогранность творческой личности музыканта, его непосредственное влияние на формирование отечественной гитарной школы.

Принимая во внимание тот факт, что в эпоху информационных технологий все большее значение для развития любой сферы человеческой жизнедеятельности приобретает *Интернет*, в сфере гитарного искусства поиск необходимой литературы, возможность ознакомиться с аудио- и видеоматериалами, дистанционное общение и обмен информацией сегодня становится доступным практически каждому. Особое значение имеет придание интернет-изданиям и сетевым ресурсам нового статуса, позволяя их полноценное использование в научных исследованиях. Среди наиболее востребованных и освещаемых на страницах Интернета областей гитарного искусства — различного типа учебники и школы игры на гитаре (от печатных до онлайн-проектов, в реальном времени публично транслирующих «открытые уроки»), многочисленные каталоги аудио- и видеозаписей современных исполнителей, авторские сайты гитарных композиторов и исполнителей, организаций, анонсирующих конкурсы, фестивали, концерты и др.

Итак, изменения историографических ракурсов изучения гитарного искусства видятся в последние годы весьма существенными. Их динамика проявляется в следующих важнейших тенденциях: 1) *глобализация* сферы исследования гитарного искусства до универсальных уровней общения (музыкального мышления, эстетики, психологии); 2) *контекстуальность* подхода к изучаемым явлениям с позиций их причастности к общестилевым тенденциям музыкальных эпох; выход к общим вопросам смежных исполнительских традиций и наиболее актуальных теорий исполнительства, в частности, в сферу интерпретологии; 3) *спецификация* и углубление локальных областей, связанных с наименее изученными страницами гитарного искусства, репрезентацией этнически не родственных гитарных школ (латиноамериканских, восточноазиатских); 4) *повышение научного статуса* исследований, выход за пределы публицистической и методической литературы, увеличение радиуса научной дискуссии в рамках международных конференций и семинаров; издание специализированных сборников научных статей и защита диссертационных исследований; 5) *расширение информационного поля* посредством электронных сфер с постоянно обновляющимся сетевым ресурсом.

Данные тенденции отражают общую картину формирования в современном музыкознании вполне самостоятельной и перспективной области научных исследований.

Литература

1. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : [зб. наук. праць] / [упор. В. І. Доценко]. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вип. 23. — 232 с.
2. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней: [пер. с фр. С. Кудрявицкая] / Элен Шарнассе. — М. : Музыка, 1991. — 87 с.
3. Stimpson, M. Local education authorities and the guitar / Michael Stimpson // Guitar. — № 11, June. — Bimport : Musical New Services Ltd., 1983. — P. 7–10.

АНОТАЦІЯ

У статті вивчається динаміка оновлення джерелової бази досліджень про сучасне гітарне мистецтво, підсумовуються основні напрями наукових пошуків.

Ключові слова: гітара, мистецтво, динаміка оновлення, посібник, дослідження.

АННОТАЦИЯ

В статье изучается динамика обновления источниковой базы исследований о современном гитарном искусстве, суммируются основные направления научных поисков.

Ключевые слова: гитара, искусство, динамика обновления, учебник, исследование.

ANNOTATION

In the article the dynamics of update in sources's base of researches of a modern guitar art is studied, basic directions of scientific searches are added up.

Key words: guitar, art, dynamics of update, textbook, research.

УДК 788.43

А. М. Понькина

САКСОФОН В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Становление и развитие саксофона как инструмента с богатыми возможностями было связано с процессами, происходящими в музыкальной культуре XIX — начала XX веков. Эпоха расцвета западноевропейского романтического инструментализма порождает тембральное

© А. М. Понькина, 2009

экспериментирование, обновление палитры оркестровых звучаний, активный поиск новых выразительных исполнительских возможностей инструментов, в частности саксофона. Всеобъемлющий арсенал технических и художественных приемов звукоизвлечения этого инструмента становится связующим звеном в использовании его в рамках как академической, так и джазовой музыки. Эта особенность саксофона оказалась одной из главных причин столь быстрой популяризации инструмента и совпала с тенденциями эпохи, в которую он был изобретен.

Искусство игры на саксофоне «несмотря на относительно недолгий путь своего развития, сумело оформиться в мировом музыкально-исполнительском творчестве музыкантов-духовиков как уникальное художественное явление, отличающееся от других видов инструментальной практики спецификой и разнообразием форм музицирования» [3, с. 3]. Таким образом, актуальность данной статьи обусловлена назревшей необходимостью проанализировать процессы, связанные с эволюцией саксофона в мировой музыкальной культуре XX века. Исходя из этого, целью статьи стал обзор основных тенденций саксофонового исполнительства этого периода. Исследования, посвященные этому кругу проблем, представлены фундаментальными работами, методическими трудами и статьями зарубежных [1–3; 10–11] и отечественных [5–6; 10] корифеев-саксофонистов. Из перечисленных позиций литературы наиболее полными, являются диссертации В. Иванова [3] и М. Крупя [5].

Звуковая палитра саксофона обладает богатыми красками, помогающими создавать различные по настроению и содержанию музыкальные образы, а «вібруюче звучання саксофона охоплює досвід позаперної вокальності» [6, с. 260]. Не случайно Ж. Бизе в музыке к драме А. Доде «Арлезианка», М. Равель в «Болеро», С. Рахманинов в «Симфонических танцах» дали саксофону не только «право голоса» [6], но и сделали смысловой акцент на тембре и выразительных возможностях этого инструмента. Уже в первой половине XX века можно отметить довольно частое использование инструмента, как в сольной, так в ансамблевой и оркестровой практике. Несмотря на незначительный временной промежуток, прошедший со дня появления саксофона, в начале столетия выдвинулась целая плеяда выдающихся исполнителей и педагогов в различных странах мира¹. Деятельность саксофонистов-виртуозов пробуждает интерес к этому инструменту и дает толчок профессиональному композиторскому творчеству. Первые ше-

¹ С. Рашер (Дания), М. Мюль (Франция), Ж. М. Лондейкс (Франция), Т. Шове (Франция), Р. Шалинье (Франция), И. Паумбеф (Франция).

девры академического репертуара, созданы по заказу президента Бостонского оркестрового клуба Э. Хайль и стали этапными в формировании школы письма для саксофона². Усложнившиеся требования, возросшая техническая сложность произведений становятся поводом для введения саксофона в систему профессионального образования и осмысления методологических основ игры на этом инструменте. Классы саксофона были открыты во всех консерваториях Европы как бы в подтверждение слов Г. Берлиоза о том, что «саксофон — <...> должен ныне занять особенное место в системе консерваторского обучения, потому что уже недалек момент, когда все композиторы пожелают его использовать» [7, с. 244]. Тогда же (в первое десятилетие XX века) появились первые серьезные образцы педагогической литературы³.

Тембровая неординарность саксофона становится одной из главных причин его использования в оркестровой музыке. В начале XX века определились два направления, характеризующие специфику применения инструмента в оперной и симфонической литературе. С одной стороны это Р. Штраус, с другой — К. Дебюсси и М. Равель. Р. Штраус наряду с огромными техническими требованиями к духовым инструментам в оркестре, широко использует всевозможные звуковые и динамические эффекты. Он одним из первых в «Домашней симфонии» (1903) вводит группу саксофонов, которая заинтересовала и покорила его своим необыкновенно красочным и эмоциональным звучанием. Композиторы, представляющие второе направление в инструментовке этого периода, отличаются мастерским использованием красочно-изобразительных возможностей оркестра и в первую очередь деревянных духовых. М. Равель включил саксофон в свои произведения «Вальс» (1926) и «Болеро» (1928), своеобразное звучание которого придает музыке тембровое изящество. Работая над инструментовкой фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки» (1922), он отвел соло саксофону в пьесе «Старый замок», которая по своей сути является песней трубадура — «символа бессмертия високого мистецтва служіння» [6, с. 260].

² «Испанский дивертисмент» (1901) Ч. Люфнера (*«Divertissement espanol» Ch. Loeffner*), Концерт (1902) П. Жильсона (*P. Gilson*), «Хорал с вариациями» (1903) В. Д.'Энди (*«Choral varie» V. D'Endy*), «Легенда» (1906) Д. Спрока (*«Legende» D. Sproke*), «Рапсодия» (1911) К. Дебюсси (*«Rapsodie» C. Debussi*).

³ «Основы игры на саксофоне» (1908) П. Де Вайлз (*P. De Ville's «Foundations to saxophone playing»*), «Универсальный метод для саксофона» (1917) Б. Верикен (*B. Vereecken's «The saxophone virtouso»*).

Яркие партии саксофона можно услышать и в произведениях других композиторов⁴.

Специфическое звучание инструмента оказалось востребованным не только в академической, а и в джазовой музыке. Джаз становится «архетипом музыки XX века» (Е. Пономаренко) его «общекультурным символом» (В. Смирнов), а известный американский писатель Ф. С. Фицджеральд определяет этот период как «век джаза». Один из крупнейших французских композиторов Д. Мийо так выразил свое восхищение джазом: «Стоит ли напоминать о перенесенном потрясении новыми эффектами ритма и новыми тембровыми комбинациями <...> Стоит ли напоминать о значении синкопированных ритмов, подержанных глухой, равномерной опорой <...> фортепиано приобретает сухость и точность барабана и банджо; *«воскрешается» саксофон*» [4, с. 13] /курсив мой. — А. П./ «Разнообразные художественно-технические возможности джазового саксофона раскрывались постепенно, проявляясь в виде особых специфических приемов и эффектов под воздействием новаторского исполнительского и композиторского творчества. Эволюция этих средств, как и самого искусства игры на саксофоне, связана с появлением и закреплением соответствующих исполнительских закономерностей, повлиявших на обновление музыкального языка джаза, на формирование джазового мышления» [3, с. 28].

Начиная с 20-х годов XX века, саксофон, по меткому выражению М. Шапошниковой, попал в «полосу борения классики и джаза» [10, с. 22] и был отодвинут в «историческую тень» (С. Раппопорт) вплоть до 30-х годов (как академический оркестровый и, тем более, как сольный инструмент). Определенную роль в этом процессе сыграла инерция восприятия приемов звукоизвлечения саксофона, которые в сознании большинства музыкантов ассоциировались с джазом. Действительно, джазовые музыканты первые показали широкие динамические и звуковые возможности саксофона как «наиболее концертного инструмента из всех духовых, который может звучать нежнее флейты, мощнее трубы, виртуознее кларнета» [12, с. 11], тем самым сделав саксофон «королем» джаза. Вследствие этого,

⁴ Г. Сиберея «Симфоническая поэма» (1911); Ч. Айвз «Симфония № 4» (1916); Э. Сати балет «Парад» (1917); Б. Барток балет «Деревянный принц» (1916) и сюита «Сельские сцены» (1927); В. Д. 'Энди балет «Легенда о святом Христофоре» (1920) и симфонические вариации «Поэма берегов» (1921); Д. Мийо балет «Сотворение мира» (1923) и сюита «Лондонский карнавал» (1937); Дж. Гершвин «Рапсодия в стиле блюз» (1924) и сюита «Американец в Париже» (1928); Дж. Пуччини опера «Турандот» (1926), А. Копленд Симфонии № 1 (1928), А. Шенберг опера «С сегодня на завтра» (1929); П. Хиндемит оперы «Кардильяк» (1926), «Туда и обратно» (1927), «Новости дня» (1929).

академическое исполнительство на саксофоне и, соответственно, становление концертного репертуара развивалось замедленными темпами. Этот сложный этап в истории становления саксофона как академического инструмента отмечает и А. Онеггер. Саксофон «стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего тембра. Однако, из-за указанных видоизменений, все клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях, <...> а между тем, у саксофона голос благородный, серьезный и захватывающий. В руках хорошего солиста — это инструмент-певец» [7, с. 58–59].

Получив известность благодаря джазовой музыке, саксофон по странному стечению обстоятельств в 30-е годы XX века вновь вызывает интерес у композиторов и возрождается в творчестве исполнителей академического направления. Как отмечает М. Крупей, в этот период происходит «вторичная академизация» саксофона в художественной культуре и композиторском творчестве [5]. Музыкальное искусство начинает отражать характерные особенности процесса «диффузии» профессиональной академической и популярной эстрадно-джазовой сфер. Постепенно семантика инструмента переосмысливается и саксофон из прикладного джазового инструмента, в качестве которого он ассоциировался у слушателей первой половины века, воспринимается как академический инструмент, с почти неограниченными техническими и выразительными возможностями и свойствами. Об этом свидетельствует возросшее практически во всех жанрах музыки количество произведений для саксофона.

Однако главным моментом в академизации и профессиональном признании инструмента стало использование его возможностей в системе камерно-инструментальных жанров. Начиная с 30-х годов XX века, появляются и первые образцы сонат для саксофона⁵. С этого момента, по словам М. Шапошниковой, саксофон — это «инструмент XX века, синтезирующий в себе все жанры» [11, с. 107] — от камерной сонаты до «черного» свинга⁶. В этот период можно отметить отдельные сольные

⁵ Соната (1930) В. Якоби (*V. Jacobi*), Соната (1930) Э. Шультхоффа («*Hot sonata*» *E. Schulhoff*), Сонаты (1931 и 1937) Б. Хайдена (*B. Heiden*), Соната (1932) Э. Кнорра (*E. Knorr*), Соната (1932) Г. Брехма (*H. Brehme*), «Фантастическая сонатина» (1935) М. Сазеленд («*Fantasy sonatina*» *M. Sutherlend*), Соната (1937) П. Крестона (*P. Creston*), Соната (1938) Г. Бадингса (*G. Badings*), «Спортивная сонатина» А. Черепнина (1939), Соната (1942) М. Сазеленд (*M. Sutherlend*), Соната (1943) П. Хиндемита (*P. Hindemith*), Соната для саксофона альты (1949) Х. Диллона (*H. Dillon*).

⁶ Это подтверждается появлением сонат в джазовом стиле З. Сиерра (*Z. Sierra*), Р. Риккер (*R. Ricker*), Р. Караван (*R. Caravan*) и др.

произведения⁷, которые стали этапными в истории развития саксофона и повлияли на дальнейшее формирование академической композиторской школы письма для него. Положительной тенденцией развития «школы игры на саксофоне» стало пополнение не только художественного, а педагогического и инструктивного материала интересными образцами⁸.

Таким образом, в первой половине XX века можно отметить общий подъем саксофонового исполнительства, что привело к формированию композиторской школы письма для этого инструмента. Выдвигаются выдающиеся музыканты-саксофонисты, повлиявшие на дальнейшее развитие педагогики и исполнительства на саксофоне. Четко выявляются тенденции использования саксофона в оркестре, ансамбле, камерно-инструментальных и сольно-виртуозных жанрах музыки для этого инструмента. Следовательно, искусство игры на саксофоне в первой половине XX века претерпело значительные изменения и отмечено качественным ростом не только исполнительства, а и педагогики и композиторского творчества.

Во второй половине XX века в искусстве игры на духовых инструментах сложились самобытные национальные школы, которые определили уровень исполнительства и педагогики в этой сфере музыкальной культуры. Яркие и самобытные процессы, происходящие в музыкальной культуре этого периода, проецируются и на саксофон. Проводятся **конгрессы саксофонистов**⁹. Возросло количество нацио-

⁷ К ним можно отнести: А. Глазунов Квартет для четырех саксофонов (1932) и Концерт для саксофона-альта (1934), Ф. Шмитт «Легенда» (1918) (*F. Schmitt «Legende»*), П. Хиндемит «Трио для фортепиано, альты и саксофона-тенора» (1929), П. Хиндемит «Концертштюк» (1933), Э. Ларсен (*L. E. Larson*) Концерт для саксофона-альта (1934), П. Велонез (*P. Velonese*) «Концерт» (1934), Ж. Ибер «Камерное концерттино» (*J. Ibert «Concertino de camera»*) (1934–1935), П. Дюссаи (*P. Dessau*) Сюита (1935), Э. Боцца «Ария» (*E. Bozza «Aria»*) (1936), Ж. Абсиль (*J. Absil*) Квартет (1937), Ф. Мартин «Баллада» (1938) (*F. Martin «Ballade»*), М. Франк «Баллада» (1938) (*M. Frank «Ballade»*), Д. Мийо «Сюита Скарамуш» (1939) (*D. Milhaud «Scaramouche»*), П. Крестон (*P. Kreston*) «Концерт» (1941), П. Бонно (*P. Bonno*) «Сюита» (1944), Э. Вилла-Лобос «Фантазия» (1949) и т. д.

⁸ «Бем 53 этюда» ар. М. Мюля («*53 etudes d'apres Boehm*»)⁸², «Самые 24 легких этюда» ар. М. Мюля («*24 etudes faciles d'apres Samie*»), «Тершак профессиональные упражнения» ар. М. Мюля («*Exercices journaliers d'apres Terchak*»), «Бербежье 18 упражнений и этюдов» ар. М. Мюля («*18 exercices ou etudes d'apres Berbiguier*»), «Саусман 30 больших упражнений и этюдов» ар. М. Мюля («*30 grands exercices ou etudes d'apres Sousmann*»), Ж. М. Лондейкс книга «150 лет музыки для саксофона» («*150 years of music for saxophone*»), многих методических работ и пособий: «Гаммы и модусы» («*Games et modes*»), «Саксофон для начинающих» («*Le saxophone en jouant*») и др.

⁹ Чикаго (1969, 1970), Торонто (1971, 1972), Бордо (1973, 1974, 1978), Лондон (1976), Эванстон (1979), Нюрнберг (1982), Мэриленд (1985), Вашингтон (1986), Кавасаки (1988), Анше (1990), Италия (1997), Канада (2000).

нальных саксофоновых исполнительских школ, в рамках которых можно отметить множество талантливых музыкантов¹⁰. Возросшее исполнительское мастерство саксофонистов привело к появлению большого количества художественного, технического, инструктивного материала¹¹. Процессы, происходящие в искусстве игры на саксофоне стали требовать все большего научного осмысления и упорядоченности. Можно отметить школы и этюды¹², написанные как саксофонистами-исполнителями, так и композиторами. Появляются книги¹³, нацеленные на систематизацию исторических процессов. Результатом научного осмысления особенностей исполнительской деятельности стали диссертации¹⁴, посвященные функционированию игрового аппарата саксофониста и процессам, происходящим в музыке для саксофона.

Таким образом, вторая половина XX века отмечена небывалым подъемом саксофонового исполнительства (выдвигается целая плеяда саксофонистов-виртуозов), педагогики (появляется огромное количество работ, посвященных обучению игры на саксофоне — школы, методики, этюды), в области осмысления физиологических процессов, происходящих во время игры на инструменте (книги, диссертации), композиторском творчестве. Отмеченные активные процессы приводят к возрастанию, как количества концертных произведений, так и их художественной ценности. Большинство произведений откликаются на музыкальные реалии времени и отражают кардинальные изменения, произошедшие в музыкальной культуре этого времени.

¹⁰ *Франция* — М. Мюль, Д. Дефайе, Ж. М. Лондейкс, С. Бишон, П. Десложе, Ж. Гурде, М. Пиррен, М. Нуо, К. Делянгля, Д. Киентзи, Ж. Фуршо; *Америка* — Л. Тил, С. Лизон, Э. Руссо, Ф. Хемке, П. Броди, П. Бурне, К. Бриссон, Т. Бренкстон, Р. Куртгард, братья Готье (*Канада*); *Италия* — И. Маркони, Ф. Мондельчи, М. Мадзони, Ф. Салиме, Э. Коломбо; *Бельгия* — М. Гуштом, Д. Далиль, Н. Нози, В. Демейм, Л. Шоллаер, Д. Лауверс, Ф. Коллини; *Англия* — М. Крейн, У. Лир, Д. Браймер, П. Харви, К. Хорч, Д. Харли, Р. Ингхем, С. Триер, К. Кнап, Д. Пиллинг; *Испания* — А. Вентос, М. Мухан, Ф. Мартинес-Гарсия; *Голландия* — Л. Острам, Э. Богард, Л. Бок; *Швеция* — К. Йохансон, Б. Оксон, Й. Петтерсон, А. Паулсон, Г. Аккерман, Э. Коханье, А. Рот; *Австрия* — О. Вровник; *Польша* — М. Рубанек, Д. Пяташ; *Финляндия* — П. Савитеки; *Япония* — С. Арата, Й. Омаро, Р. Нода, К. Уса, Й. Сосаки, К. Симожи, К. Муто. Материал обобщен автором, опираясь на исследования В. Иванова [2; 3].

¹¹ См. приложение № 1.

¹² См. приложение № 2.

¹³ См. приложение № 3.

¹⁴ См. приложение № 4.

Приложения

1. В 50-е гг. появляются: «Концертштюк» (1950) Ж.-М. Дамас (*J.-M. Damase*), Концерт (1951) и «Каватина» (1952) Б. Хенка (*B. Henk*), Концертино (1951), «Дивертисмент» (1952) и «Речетатив» (1958) Р. Понтера (*R. Gunter*), Концерт (1952) Х. Зендера (*H. Zender*), «Элегия» (1952) С.-Э. Бака (*S.-E. Back*), «Экспромт» (1953) К. Паскаля (*C. Pascall*), Концерт (1954) Ж. Ривье (*J. Rivier*), «Дивертисмент» (1955) и Сюита (1956) Ж. Абсиля (*J. Absil*), Концерт (1956) П. Корна (*P. Korn*), Квартет (1957) Ж. Фишера (*J. Ficher*), Концерт (1958) и Концерт-пикколо (1962) Э. Коха (*E. Von Koch*), «Концертная пьеса» (1958) Р. Барбера (*R. Barbier*), Концерт (1966) А. Вилдера (*A. Wilder*), Концерт (1966) В. Бенсона (*W. Benson*) и др. Значительно возрастает роль жанра сонаты для саксофона. Созданы Сонаты (1952) и (1957) Р. Понтера (*R. Gunter*), Сонатина (1954) Л. Делдена (*L. Delden*), «Фантастическая сонатина» (1959) П. М. Дюбуа (*«Deuxieme sonatina» P. M. Dubois*), Соната (1956) Л. Лаусона (*L. Lausone*), Соната (1963) Ж. Абсиля (*J. Absil*), Соната (1964) В. Якоби (*V. Jacobi*), «Буколическая сонатина» (1964) А. Соге (*«Bucolique sonatina» A. Sauguet*), Соната (1967) Л. Штейна (*L. Stein*), Соната для саксофона-соло (1967) Ж. Рюфф (*J. Rueff*), Соната для саксофона тенора (1967) Дж. Ди. Паскуалья (*J. Di Pasqualle*), Соната (1969) Б. Хайдена (*B. Heiden*), Соната (1969) А. Вилдера (*A. Vilder*). В 70-е годы написаны: Соната (1970) Р. Мишунски (*R. Muczynski*), Соната (1970) Б. Тутхилла (*B. Tuthill*), Соната (1970) Э. Денисова, Соната (1972) В. Арчер (*V. Archer*), Соната (1973) Э. Дель Борджо (*E. Del Borgo*), Соната (1973) Х. Каревы, Соната (1974) В. Хартли (*W. Hartley*), Соната (1975) С. Павленко, Соната для саксофона с оркестром (1975) С. Павленко, «Осенняя сонатина» (1975) и *Sonata all rondo* (1979) В. Артемова, Соната (1979) В. Шмидта (*W. Schmidt*). 80-е годы были ознаменованы созданием целого ряда оригинальных образцов сонатного жанра для саксофона: Соната-воспоминание (1980) Ф. Вудза (*Sonata-revised P. Woods*), Соната (1982) А. Франкенпола (*A. Frackenhohl*), Соната (1983) В. Шмидта (*W. Schmidt*), Соната (1984) В. Олбрайта (*W. Albright*), Сонатина в джазовом стиле (1985) З. Сиерры (*Sonatina alla jazz Z. Sierra*), Соната (1985) Э. Коча (*E. Koch*), Соната (1987) Ю. Ищенко, Соната (1987) К. Расмуссена (*C. Rassmussen*), Сонатина гиокоза (1987) В. Хартли (*Sonatina-giocoso W. Hartley*), Соната (1988) Д. Масланки (*D. Maslanka*). Последнее десятилетие (90-е годы) отмечен появлением таких произведений, как: Соната (1990) С. Хайдта (*S. Heidte*), Соната «Пушистая птица» (1991) Т. Ёшиматцу (*«Fuzzy bird sonata» T. Yoshimatsu*), Соната (1992) Ю. Бабенко, Соната (1994) Г. Ляшенко, Соната-элегия (1994) В. Хартли (*W. Hartley*), «Соната Сан Антонио» (1994) Дж. Харбисона (*Sonata «San Antonio» J. Harbison*), Соната для саксофона, виолончели и фортепиано Э. Денисова (1994), Соната в джазовом стиле (1997) А. Золкина, Соната для саксофона-альта соло (1995) И. Рехина, Соната для саксофона соло (1996) С. Пилотикова, Соната-элегия (1997) В. Хартли (*Sonata elegiaca W. Hartley*), «Бомж-соната» для саксофона и эстрадного ансамбля (1997) М. Турьяба, Соната (1997) Ф. Вудза (*P. Woods*), Соната (1999) К. Яновского (*K. Yanovsky*), Соната (1999) Г. Шулера (*G. Schuller*). Излагаемый ниже материал обобщен автором самостоятельно и предлагается в системном виде впервые.

2. Дж. Андерсен «24 инструктивных этюда» (*J. Andersen «24 etudes instructives»*), «24 маленьких этюда» («*24 petites etudes*»), «24 этюда» оп. 21 («*24 etudes op. 21*»), «24 больших этюда» («*24 grandes etudes*»); Э. Боцца «12 этюдов-каприсов» (*E. Bozza*

«12 *etudes-caprices*»), «18 этюдов» («18 *etudes*»); Ж. Бюссе «12 мелодических этюдов» (*J. Busser «12 etude melodiques»*); Р. Караван «Парадигмы I» (*R. Caravan «Paradigms I»*), «Парадигмы II» («*Paradigms II*»), «Подготовительные упражнения» («*Preliminary exercises*»); Е. Кокрофт «Техника саксофониста» (*E. Cockroft «Saxophone tehnikue»*); Д. Дефайе «6 этюдов» (*D. Defaye «6 etudes»*); К. Делангля «Метод для начинающих» (*C. Delangle «Methode debutante»*); К. Дорн «Мультифония» (*C. Dorn «Multiphonics»*); П. М. Дюбуа «12 современных этюдов» (*P. M. Dubois «12 etudes modernes»*), «17 танцевальных упражнений» («*17 dance studies*»), «16 этюдов-вариаций» («*16 etudes variees*»), «16 виртуозных этюдов» («*16 virtuoso studies*»), «16 технических этюдов» («*16 technical studies*»), «16 блестящих этюдов» («*16 etudes brillantes*»), «24 этюда-каприза» («*24 caprice studies*»), «48 легких и прогрессивных этюда» («*48 etudes faciles et progressives*»); Д. Киентзи «Современная книга саксофониста, сто технических упражнений» (*D. Kientzy «L'art du saxophone book, 100 playing techniques»*), «Играем аккордами» («*Les sons multiples*»); М. Купферман «10 легких капризов» (*M. Kupferman «10 light caprices»*); Г. Лакур «8 блестящих этюдов» (*G. Lacour «8 etudes brillantes»*), «24 атональных этюда» («*24 etudes atonales*»), «50 легких этюдов» («*50 etudes faciles*»), «28 этюдов и гамм» («*28 etudes on modes*»), «56 рекреативных упражнений» («*56 recreative studies*»); Ж. М. Лондейкс «Сверхвысокий регистр» (*J. M. Londeix «Altissimo fingering»*), «Деташе» («*La detache*»), «Практические упражнения» («*Exercises pratiques*»), «Механические упражнения» («*Exercises mecanique*»), «8 технических этюдов» («*8 etudes techniques*»), «Гаммы» («*Les gammes*»), «Гаммы и упражнения» («*Gammes et modes*»), «Гаммы и арпеджио» («*Gammes et arpeges*»), «Интонационные упражнения» («*Intonation exercises*»), «Новые упражнения» («*Nouvelles studies*»), «Методика ритма» («*Methode de rythme*»), «Играющий саксофон» («*Plaing sax*»), «Метод для саксофона» («*Sax method*»), «Методика обучения на саксофоне» («*Sax studing method*»); М. Мюль «18 различных упражнений» (*M. Mule «18 exercices berbiguier»*), «Этюды-вариации» («*Etudes variees*»), Э. Руссо «Высокие тона на саксофоне» (*E. Rousseau «Saxophone high tones»*), «Методика для саксофона» («*Saxophone method*»); Л. Тил «Ежедневные упражнения» (*L. Teal «Daily studies*»), «Произведения для начинающих» («*Melodies for young*»), «Мануальная техника саксофониста в разные времена» («*Saxophonist's manual studies in time division*»), «Настольная книга саксофониста» («*Saxophone workbook — a handbook of basic fundamentals*»), Дж. Виола «Техника игры на саксофоне» (*J. Viola «Techniquis of the saxophone»*) / перевод здесь и далее сделан мною — А. П./.

3. Ф. Хемке «Ранняя история саксофонового обучения путеводитель саксофониста» (*F. Hemke «The early history of the saxophone teachers guide to the saxophone»*); П. Броди «Посол саксофона» (*P. Brodie «Ambassador of the saxophone»*); Х. Феррон «Саксофон мой голос» (*H. Ferron «Saxophone is my voice»*); Дж. Харвей «Саксофонист и его болезни» (*J. Harvey «Saxophonist bedside»*); Д. Лейбман «Автопортреты джазовых исполнителей путеводитель по гастроям» (*D. Liebman «Self-portrait of a jazz artist guide to the road»*); Ж. М. Лондекс «Обзор обучающего материала саксофониста 1844–2003» (*J. M. Londeix «Comprehensive guide to the saxophone repertoire 1844–2003»*), «125 лет музыки для саксофона» («*125 years of music for saxophone*»), «Музыка для саксофона» («*Music for saxophone*»), «150 лет музыки для саксофона» («*150 years of music for saxophone*»); Л. Тил «Современная игра на саксофоне» (*L. Teal «Art of sax playing»*); Е. Фридерик «Саксофон: исследование

его применения в симфонической и оперной литературе» (*E. Fridorich «The saxophone: a study of its use in symphonie and operatic literatures»*).

4. Дж. С. Блюел «Аннотированная библиография музыки для саксофона композитора Лючия Роберта» (*J. S. Bleuel «An annotated bibliography of the saxophone music of Lucie Robert»*); Дж. Карр Вальтер «Эдвард Видеофлюорографические исследования языка и позиции гортани при игре на флейте, гобое, кларнете, фаготе и саксофоне» (*Jr. Carr Walter Edvard «A Videofluorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone»*); П. Клинш «Амбушюрные различия в кларнетовом и саксофоновом исполнении — акустический анализ» (*P. Clinch «Oral tract flucturations in clarinet and saxophone performance — an acoustical analyses»*); Р. Л. К. Колегрове «Школа Л. Тила и ее влияние на саксофовую педагогику США» (*R. L. C. Colegrove «A study of Larry Teal's influence on saxophone pedagogy in the United states»*); Е. Фридерик «Саксофон: исследование его применения в симфонической и оперной литературе» (*E. Friedrich «The saxophone: a study of its use symphonic and operatic literature»*); Н. Г. Жора «Аннотированная библиография и обзор книг, периодической литературы, библиографии, диссертаций охватывающий историю, репертуар, акустику и саксофовую педагогику» (*N. H. Gora «An annotated bibliography of selected books, periodical literature, bibliographies and dissertations relative to the history, repertoire, acoustics and pedagogy of saxophone»*); Ф. Л. Хемке «Ранняя история саксофона» (*F. L. Hemke «The early history of the saxophone»*); Г. Б. Левински «Сравнительный анализ методической литературы для саксофона, изданной с 1846—1964» (*G. B. Levinsky «A comprehensive analysis and comparison of saxophone methods published between 1846—1964»*); Т. Л. Лилей «Обучающее пособие по интерпретации музыки для саксофона» (*T. L. Liley «A teacher's guide to the interpretations of selected music for saxophone»*); Б. Е. Мак Гинез «Аннотированная библиография и обзор опубликованных сочинений для саксофона и ударных инструментов американских композиторов» (*B. E. McGinnes «An annotated bibliography of selected published works for saxophone and percussion by north escript composers»*); Дж. Ноез «Э. Лефебр ведущий саксофонист XIX века» (*J. R. Noyes «Edward A. Lefebvre, the priementent saxophonist of the XIX century»*); Б. Фелпс «Справочник по многоголосию на саксофоне и практическое обучение аппликатуре» (*B. A. Phelps «A thesaurus of saxophone multiphonics and a guide to their practical application»*); Дж. Л. Турпен «Описательный каталог сольной и камерной музыки для саксофона Дж. Фельда» (*J. L. Turpen «A Descriptive catalogue of the solo and chamber works for saxophone by Jindrich Feld»*); Д. Райт «Музыка для саксофона Карла Генриха Давида» (*D. A. Wright «The saxophone music of Karl Heinrich Davids»*); Ф. С. Виман «Акустическое изучение камеры мундштука альтового саксофона» (*F. S. Wyman «An acoustical study of alto saxophone mothpiece chamber design»*).

Литература

1. Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста / Иванов Владимир Дмитриевич. — М. : Музыка, 1993. — 55 с.
2. Иванов В. Саксофон / Иванов Владимир Дмитриевич. — М. : Музыка, 1990. — 62 с.
3. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. на соиск. уч. степени

- доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Иванов Владимир Дмитриевич. — М., 1997. — 40 с.
4. История зарубежной музыки: [ред. В. Смирнов]. — СПб. : Композитор, 2001. — Вып. 6. — 630 с. — (Серия : Учебник для музыкальных вузов).
 5. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеню канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Михайло Васильович Крупей. — Одеса, 2006. — 15 с.
 6. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста / Михайло Васильович Крупей // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. статей]. — Одеса, 2003. — Вип. 4, Кн. 2. — С. 258–268.
 7. Онеггер А. О музыкальном искусстве / Артур Онеггер. — Л. : Музыка, 1979. — 264 с.
 8. Письма, публикации, материалы, исследования. Александр Глазунов: [сб. науч. тр.]. — Л. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — 555 с. — (Серия: Музыкальное наследие).
 9. Письма, публикации, материалы, исследования. Александр Глазунов: [сб. науч. тр.]. — Л. : Музгиз, 1960. — Т. 2. — 569 с. — (Серия: Музыкальное наследие).
 10. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / М. Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : [сб. статей]. — М. : ГМПИ им. Гесеных, 1985. — Вып. 80. — С. 22–38.
 11. Шапошникова М. Парад саксофонов / М. Шапошникова // Музыкальная жизнь. — 1983. — № 3. — С. 107–109.
 12. Эпштейн Е. Женщина из страны «саксофония» / Е. Эпштейн // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 21. — С. 11–12.
 13. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед: Монограф. исслед. 1985–1997 гг. / Шульгин Дмитрий Иосифович. — М. : Композитор, 1998. — 438 с.

АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються тенденції, які пов'язані з генезою саксофона у світовому контексті музичної культури ХХ століття. Автором прослідковано головні оновлення еволюційних шляхів виконавства на саксофоні.

Ключові слова: саксофон, музична культура, виконавство.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются тенденции, связанные с генезисом саксофона в мировом контексте музыкальной культуры ХХ века. Автором прослежены основные обновления эволюционных путей исполнительства на саксофоне.

Ключевые слова: саксофон, музыкальная культура, исполнительство.

ANNOTATION

In article the tendencies connected with genesis of a saxophone in a world context of musical culture of the XX-th century are considered. The author tracks the basic updatings of evolutionary ways plaing on a saxophone.

Key words: saxophone, musical culture, carrying out.

III. Теорія і практика музичного виконавства

УДК 788.5

В. П. Качмарчик

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ ПЕРМАНЕНТНОГО ВЫДОХА¹

Среди различных видов нетрадиционной исполнительской техники все больший интерес у музыкантов-духовиков вызывает перманентный выдох² (далее ПВ). Исследование этого «... сложнейшего и интересней-

¹ Распространенные термины «перманентное дыхание» и «цепное дыхание» (англ. — *permanent breathing, circular breathing*; нем. — *Permanentatmung, Zirkulieratmung*), на наш взгляд, не совсем точно отражают сущность этого исполнительского приема, поскольку определения «перманентный» и «цепной» относятся к полному циклу дыхания (состоящему из двух фаз — вдоха и выдоха), непрерывность и замкнутость которого обусловлена физиологической необходимостью и, в данном случае, подразумевается. Сущность же данного типа дыхания заключается в непрерывности лишь одной фазы дыхания — выдоха, который и является источником перманентности звучания. Поэтому более точным, мы считаем, будет термин «перманентный выдох». Возможен также термин «исполнительское дыхание с перманентным выдохом», но он более громоздкий.

² Об этом свидетельствует появление отдельных учебных пособий и статей, посвященных освоению ПВ при игре на различных инструментах. Среди наиболее известных выделим: *Dick R. Circular breathing for the flutist. — New York, 1987; Dury S. Die Zikularatmung auf der Flöte. Zimmermann. Frankfurt, 1992; Offermans W. Für den zeitgenössischen Flötisten. Zwölf Etüden für die Flöte mit Erläuterungen im Anhang. Zimmermann. — Frankfurt, 1992; Fischer J. Vom Traum der Unendlichkeit oder Versuch einer Anleitung zur Zirkularatmung für Blockflöisten // Tibia. — 1993. — Heft 1. — S. 346–35; Holliger H. Studien zum Spielen Neuer Musik: Oboe. Pro Musica Nova. — Köln, 1972; Kynaston P. Trent. Circular breathing. Studio Publ. // Recordings; Nicolet A. Studien zum Spielen Neuer Musik. Pro musica nova. — Gerig, Köln, 1973; Олексий В. Непрерывное дыхание при игре на деревянных духовых инструментах // Методические рекомендации для музыкальных училищ. — Киев, 1983.*

© В. П. Качмарчик, 2009

шего исполнительского приема» [3, с. 176] нам видится весьма актуальным и необходимым, так как его использование в исполнительской практике может способствовать решению двух важных проблем, возникающих при игре на духовых инструментах, — недостатка и избытка воздуха.

Сущность ПВ заключается в искусственном создании непрерывно выдыхаемого потока воздуха и, соответственно, перманентности звучания инструмента на практически неограниченный промежуток времени, что в традиционном исполнительском дыхании достичь невозможно, поскольку в момент вдоха неизбежно возникает пауза. При этом необходимо отметить, что важной особенностью технологии ПВ является соблюдение естественной физиологической цикличности в работе органов дыхания, которая не нарушается во время беспрерывного выдоха.

Использование ПВ делает возможным беспрепятственное исполнение длинных фраз, а в отдельных случаях и целых музыкальных произведений без пауз для вдоха. Тем самым, по мнению известного американского флейтиста и композитора Р. Дика, ПВ дает свободу творческого выражения не только исполнителю-духовику, но и композитору [6, с. 7].

Не менее важной в исполнительстве на духовых инструментах является проблема образования избытка остаточного воздуха при игре. Технология ПВ позволяет во время игры одновременно проводить не только носовой вдох, но и носовой выдох. Поэтому механизм ПВ можно использовать и для удаления избытка воздуха через нос.

Заметим, что образование дефицита и избытка воздуха при игре на духовых инструментах не только отражается на качестве исполнения, но также в значительной степени может влиять на общее физическое состояние исполнителя. ПВ, на наш взгляд, является тем универсальным, эргономичным и гигиеничным типом дыхания, который дает возможность положительного решения всех указанных проблем. Вместе с тем, ПВ не рассматривается нами как альтернатива традиционному типу исполнительского дыхания, а представляется как дополнительная его разновидность, значительно расширяющая исполнительские возможности музыканта-духовика.

В современной отечественной и зарубежной методике игры на духовых инструментах физиологический механизм ПВ остается одним из наименее исследованных [7, с. 347]. Такое положение характерно не только для методики, но и для общей физиологии дыхания, где вопросы специфики обычного исполнительского дыхания, не говоря уже о ПВ, остаются в большинстве случаев вне поля зрения физиологов. Поэтому структура физиологического механизма ПВ на сегодняшний день представляется в значительной степени неопределенной. Отметим, что отсутствие точных, основанных на тщательных лабораторных исследованиях пред-

ставлений о физиологическом механизме ПВ существенно затрудняет не только разработку современной методики обучения ПВ, но и усложняет сам процесс овладения ПВ. Одной из главных задач настоящего исследования являлось изучение структуры ПВ и его биомеханики.

Общеизвестно, что работа органов дыхания в естественных условиях построена на постоянном чередовании фаз вдоха и выдоха. Такая цикличность в функционировании всей системы органов дыхания является неизменной и обусловлена физиологической потребностью организма. Поэтому достижение физиологического непрерывного выдоха (также как и непрерывного вдоха) в существующем режиме естественным способом невозможно. Исходя из этого, данный тип дыхания можно рассматривать лишь как его искусственную разновидность.

В исполнительском процессе на духовых инструментах органы дыхания выполняют двойственную роль: физиологическую, связанную с процессом газообмена, и технологическую — с особенностями звукообразования. Технологические функции легких заключаются в накоплении запаса воздуха — источника звуковой энергии — и последующем его преобразовании в звук. В связи с этим естественный вдох является фазой накопления энергии звука, а естественный выдох — фазой звукообразования. В данном ракурсе необходимо рассматривать структуру ПВ.

Заметим, что характерная особенность традиционного типа исполнительского дыхания состоит в том, что при его использовании технологический процесс звукообразования при игре на духовых инструментах точно соответствует физиологическому циклу работы легких, поэтому в фазе звукообразования в момент вдоха возникает пауза. Технологически это обусловлено наличием только одной емкости для накопления запаса воздуха, функции которой выполняют легкие, и общим входно-выходным каналом для воздуха на уровне верхних дыхательных путей (трахея, гортань). Вышеописанный механизм не дает возможности достижения технологической непрерывности выдыхаемого потока воздуха, поскольку этому препятствует не только наличие одной емкости (легких), но также и отсутствие отдельных путей для входа и выхода воздуха.

Достичь непрерывности выдыхаемого потока воздуха возможно лишь при создании дополнительной емкости для накопления резервного запаса воздуха и использовании двух отдельных дыхательных путей. Существующее строение системы органов дыхания позволяет это сделать. В механизме ПВ функции второй емкости для аккумуляции запаса воздуха выполняет полость рта. Эластичность щек дает возможность значительно расширить её объем и, соответственно, увеличить запас находящегося в ней воздуха. Носовые ходы и рот служат отдельными воздухоносными путями, через которые можно одновременно осуществлять вдох и выдох.

Применение двух емкостей (легкие и полость рта) с целью накопления воздуха и отдельных ходов для его входа и выхода создает условия поочередного и непрерывного их (емкостей) использования в звукообразовательном процессе и соблюдения перманентности звучания инструмента.

Процесс искусственного создания резерва воздуха в полости рта и дальнейшего его употребления в механизме ПВ имеет циклическую форму. Он состоит из фазы накопления (аккумуляции) запаса воздуха в полости рта и фазы искусственного щечного выдоха (экструзии). Они образуют искусственно-вспомогательный цикл (таблица 1).

Фазы естественного носового вдоха и ротового выдоха составляют естественный цикл (таблица 2). Технологический механизм ПВ состоит из двух параллельных и взаимосвязанных циклов – естественного и искусственно-вспомогательного (таблица 3). Естественный цикл включает в себя фазы носового вдоха и естественного ротового выдоха, осуществляется всей системой аппарата дыхания, при этом выполняются физиологические и технологические функции.

Искусственно-вспомогательный цикл обеспечивает выполнение только технологических функций.

Непрерывность выдоха достигается в результате проведения одновременно фаз естественного и искусственно-вспомогательного циклов с противоположными технологическими функциями. В связи с этим есте-

Циклы ПВ

Искусственно-вспомогательный цикл	
Фаза аккумуляции воздуха в полости рта	Фаза искусственного щечного выдоха

Таблица 1.

Основной цикл	
Фаза естественного носового вдоха	Фаза естественного ротового выдоха

Таблица 2.

Полный цикл ПВ	
Фаза естественного носового вдоха	Фаза естественного ротового выдоха
Фаза искусственного щечного выдоха	Фаза аккумуляции воздуха в полости рта

Таблица 3.

ственный ротовой выдох (звукообразование) происходит одновременно с фазой аккумуляции воздуха в полости рта (накопление звуковой энергии), а фаза носового вдоха — с искусственным щечным выдохом.

Таким образом, **перманентный выдох** — это искусственный тип исполнительского дыхания, состоящий из искусственно-вспомогательного и естественного циклов, параллельное осуществление фаз которых обеспечивает возможность достижения непрерывности выдыхаемого потока воздуха и перманентности звучания духового инструмента на протяжении всего естественно-физиологического цикла — вдоха и выдоха.

Для изучения биомеханики ПВ нами была проведена серия физиологических экспериментов³, основной целью которых являлось исследование:

- функций мягкого нёба, языка и щечных мышц во время проведения искусственного щечного выдоха (экструзии);
- процесса накопления запаса воздуха в полости рта.

Методика экспериментов включала:

- рентгенологическое изучение динамики мягкого нёба, щек и языка во время осуществления одновременно носового вдоха и искусственного щечного выдоха;
- анализ газового состава выдыхаемого воздуха с помощью быстросканирующего масс-спектрографа МХ–6202;
- исследование проходимости дыхательных путей с помощью фонопульмографа ФПГ–301.

Во время проведения рентгенологических исследований велась прицельная съемка глотки и полости рта. Для более четкого определения положения мягкого нёба и корня языка использовалось контрастное вещество (водная взвесь Va_4O_2), которым предварительно смазывалось мягкое нёбо и корень языка. На одном из снимков (рис.1) при осуществлении одновременно носового вдоха и искусственного щечного выдоха было зафиксировано *смыкание мягкого нёба и корня языка* на достаточно большом протяжении (2–2,5 см). Возникавшая в результате этого блокировка полости рта от носоглотки и гортани сохранялась на протяжении всей фазы носового вдоха и искусственного щечного выдоха. Начиная с момента блокировки, движение корня языка было направлено к твердому нёбу и даль-

³ Физиологические исследования проводились нами в лаборатории отдела по изучению гипоксических состояний Института физиологии им. А. А. Богомольца НАН Украины под руководством доктора медицинских наук, профессора М. М. Середенко, Институте отоларингологии им. О. С. Колосовича АМН Украины и Донецком научном центре гигиены труда и профилактики травматизма.

ше в сторону губ (рис. 2). Одновременно с движением языка происходило сжатие воздуха с двух сторон с помощью щечных мышц. При этом наиболее активная роль принадлежит языку, мышечная система которого более развита и подвижна. В этом несложно убедиться, прижав легко язык зубами, после чего осуществление искусственного выдоха только с помощью щек становится проблематичным. Рентгенологический метод дал нам возможность визуально изучить механику искусственного щечного выдоха.

На втором этапе исследовался газовый состав выдыхаемого воздуха с помощью быстродействующего масс-спектрографа МК-6202. При выполнении ПВ было зафиксировано изменение газового состава непрерывно выдыхаемого через рот воздуха, несмотря на то, что исполнитель не производил ротового вдоха. Если при обычном дыхании концентрация кислорода во время ротового вдоха составляет 20,9 % и выдоха 16,8 %, а углекислого газа, соответственно, 0 и 3,8 %, то при выполнении ПВ процентное соотношение кислорода колебалось от 19 % до 17,2 %, а углекислого газа от 1,5 % до 3,2 %.

Понижение начальной концентрации кислорода с 20,9 % до 19 % и увеличение углекислого газа с 0 до 1,5 % связано, по-видимому, с тем, что при ПВ ротового вдоха не существует, и данные величины фактически возникают во время начала естественного выдоха через рот, когда насыщенный кислородом воздух, находящийся в глотке, смешивается с остатками воздуха, оставшегося в полости рта после искусственного выдоха.



Рис. 1. Смыкание мягкого нёба и корня языка отмечено на участке А – Б

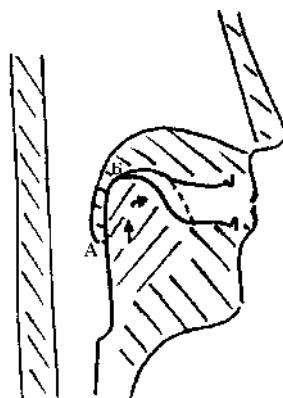


Рис. 2. Контурное воспроизведение рентгеновского снимка

Повышение конечной концентрации кислорода с 16,8 % до 17,2 % и понижение углекислого газа с 3,8 % до 3,2 %, объясняется тем, что во время проведения эксперимента из-за увеличенного расхода воздуха при выдувании через трубку частота вдохов увеличивалась, в результате чего происходило незначительное вымывание CO_2 и увеличение концентрации O_2 .

На третьем этапе исследования проводились с помощью фонопульмографа ФПГ–301. Основной их целью являлось выявление степени герметичности блокировки полости рта, которая возникает в момент смыкания мягкого нёба и корня языка. Ранее полученные рентгеновские снимки в данном случае не дают полной и точной информации.

Методика эксперимента заключалась в следующем: испытуемый через трубку небольшого диаметра, зажатую в губах и помещенную в мундштук фонопульмографа, производил ПВ. В это время аппарат издавал постоянный сигнал, который фиксировался микрофонами, расположенными на спине в области нижней части легких, и затем графически отражался на ленте самописцами. Известно, что при герметическом перекрытии дыхательных путей звуковой резонанс в конечных отделах легких не развивается. Смоделировать это можно простым способом: заставить испытуемого сделать глотательное движение, при котором вход в трахею перекрывается сомкнувшимися голосовыми связками, мягким нёбом и корнем языка. Кривая фонопульмограммы в данном случае опускается к нулевой точке.

При исполнении ПВ нами была зафиксирована сходная кривая, что указывает на наличие герметичной блокировки полости рта. Отсутствие звукового резонанса в конечных отделах легких наблюдалось в большинстве случаев. Вместе с тем, в отдельных моментах был обнаружен незначительный звуковой резонанс. Чаще всего он возникал при максимально длинном искусственном щечном выдохе в условиях, когда запас воздуха в полости рта из-за большого диаметра трубки, через которую производился ПВ, быстро расходовался.

Кратковременная проходимость сигнала связана с тем, что в момент блокировки в полости рта для продолжения звукоизвлечения создается определенное давление, которое сохраняется на протяжении всей фазы искусственного щечного выдоха. В связи с тем, что корень языка во время искусственного щечного выдоха находится в движении, площадь его соприкосновения (сцепления) с мягким нёбом уменьшается. В определенный момент, при наименьшей площади смыкания, мягкое нёбо из-за недостаточной мышечной упругости незначительно поднимается под воздействием внутриротового давления, вследствие чего становится возможной проходимость сигнала.

Параллельно нами также велись исследования с помощью импульсного термоспирографа. Это обыкновенный термометр, установленный в мундштуке фонопальмографа в потоке проходимого воздуха. С его помощью можно фиксировать изменение температуры выдыхаемого воздуха. При проведении экспериментов во время перманентного выдоха нами не были зарегистрированы температурные колебания выдыхаемого воздуха. Это говорит о том, что поступающий через нос воздух не попадает в полость рта.

Как показали экспериментальные исследования, фаза одновременного естественного носового вдоха и искусственного щечного выдоха начинается в момент блокировки полости рта (от глотки и носовых ходов) с помощью мягкого нёба и корня языка, которые герметически её прикрывают (рис. 1, 2) и дают возможность одновременно производить через нос вдох (выдох), а из полости рта осуществлять «выдавливание» (выжимание) накопленного запаса воздуха. В обычном исполнительском дыхании носовой вдох используется крайне редко из-за значительно высокого сопротивления носовых ходов воздушному потоку, которое составляет 50–75 % от общего сопротивления дыхательных путей [4, с. 123]. Поэтому объем носового вдоха за единицу времени гораздо меньше, чем при дыхании через рот, что делает применение последнего в исполнительской практике более эффективным. Следует указать ещё на одно препятствие, которое возникает при носовом вдохе и влияет на объемную скорость потока — это образование клапанного эффекта. Последний возникает при увеличении объемной скорости более 2,5 л/сек, когда во время вдоха давление в области входа в нос становится ниже атмосферного, что приводит к падению крыльев носа [4, с. 123]. Но если в обычном исполнительском дыхании без носового вдоха можно обойтись, используя более рациональный вдох ртом, то в ПВ альтернативы естественному носовому вдоху нет, и он остается единственно возможным типом вдоха.

Безусловно, что уменьшение объемной скорости при носовом вдохе ведет к увеличению частоты вдохов, и по данным параметрам ПВ приближается к естественному (не исполнительскому) типу дыхания. При ПВ в процессе игры на духовых инструментах благодаря использованию одновременно с носовым вдохом искусственного щечного выдоха пауза во время вдоха отсутствует, следовательно, увеличение частоты вдохов не влияет на качество исполнения.

Необходимо отметить и важное преимущество носового вдоха в сравнении с ротовым. Как показывают исследования, проведенные А. Бакурадзе и Г. Элиава, «при переходе с ротового на носовое дыхание <...> можно наблюдать четкую картину повышения электрической активности мышц. Носовое дыхание в большей степени стимулирует ра-

боту дыхательного центра и способствует более широкой иррадиации дыхательных импульсов на скелетную мускулатуру, о чем свидетельствует усиление мышечной электрической активности при носовом дыхании по сравнению с ротовым. Поэтому носовое дыхание играет важную роль не только при выполнении физической нагрузки, но и для сохранения оптимального мышечного тонуса и работоспособности скелетной мускулатуры» [2, с. 11–12]. При этом значительно возрастает продолжительность и мощность работы, последняя увеличивается на 35,7 %. Данные преимущества носового вдоха являются важным аргументом в пользу его применения в процессе игры на духовых инструментах. Если в обычном исполнительском дыхании для его использования существуют определенные препятствия, то в ПВ он единственно возможный.

Кроме носового вдоха в ПВ возможно также осуществление носового выдоха одновременно с искусственным щечным выдохом. Использование механизма ПВ для удаления возникающих в процессе игры излишков остаточного воздуха некоторые исследователи [5, с. 11; 6, с. 8] считают не менее ценным, чем его применение при образовании дефицита воздуха. Известно, что постоянное возникновение «лишнего» воздуха при игре на духовых инструментах ведет к увеличению концентрации CO_2 и уменьшению O_2 в крови. Возникающее гипоксическое состояние не только создает дискомфортные условия исполнителю, но также в конечном итоге может отрицательно отразиться на его здоровье. Данные проблемы особенно остро стоят перед гобоистами, у которых чаще других появляются излишки остаточного воздуха, и многие из них, кто владеет ПВ, используют его с целью их удаления.

Возможность бифункционального применения механизма ПВ при игре на духовых инструментах — с одной стороны, для удаления избытка воздуха, а с другой, — для пополнения его запаса, — практически снимает все физиологические ограничения в процессе игры. Исполнитель-духовик, таким образом, получает возможность пополнить запас воздуха или избавиться от его излишков, не прерывая звукоизвлечение.

Универсальность технологии ПВ позволяет эффективно решать ряд важных проблем в духовом исполнительстве, поэтому необходимость его внедрения в исполнительскую практику очевидна и назрела давно. Прошло более трех десятилетий с того времени, когда А. Николе на встрече со студентами Московской консерватории, демонстрируя свое мастерство владения ПВ, сказал, что уже в ближайшие годы данная техника дыхания войдет в программы не только высших учебных заведений, но и средних [1, с. 28–29]. Высказывания известного швейцарского флейтиста не утратили своей актуальности и в настоящее время. Первым шагом на пути внедрения ПВ в учебные програм-

мы, безусловно, должна стать разработка современных унифицированных методик обучения ПВ при игре на духовых инструментах, в которых наряду с учетом специфических особенностей процесса освоения техники ПВ на каждом отдельном инструменте использовались бы накопленный на протяжении многих веков богатый исторический опыт⁴ и результаты современных научных исследований.

Несмотря на все трудности, которые сложились на сегодняшний день во внедрении ПВ в исполнительскую практику, есть надежда, что начавшийся новый этап в исследовании ПВ и его повсеместном распространении среди исполнителей-духовиков получит дальнейшее развитие. Данная техника наряду с традиционным типом исполнительского дыхания должна занять достойное место в арсенале исполнительских средств современного музыканта-духовика.

Литература

1. Аркадьев П. Аурел Николе в Московской консерватории / П. Аркадьев // Клуб и художественная самодеятельность.— М., 1976.— № 16.— С. 28–29.
2. Бакурадзе А. Н. Влияние носового дыхания на электрическую активность скелетной мускулатуры / А. Н. Бакурадзе, Г. Г. Элиава // Физиологический журнал СССР им. И. М. Сеченова.— М., 1985.— № 1. Том 71.— С. 8–14.
3. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете / Б. Диков.— М. : Музыка, 1983.— 192 с.
4. Зябрев Ю. П., Алтыбеков Б. Е. и др. Вентиляционная функция легких (физиология, патофизиология, методы исследования) / Ю. П. Зябрев, Б. Е. Алтыбеков и др. — Алма-Ата, 1980.— 135 с.
5. Олексий В. Н. Непрерывное дыхание при игре на деревянных духовых инструментах // Методические рекомендации для музыкальных училищ. — Киев : РМК, 1983.— 16 с.
6. Dick R. Circular breathing for the flutist / R. Dick.— New York, 1987.— 51 p.
7. Fischer J. Vom Traum der Unendlichkeit oder Versuch einer Anleitung zur Zirkularatmung für Blockflötisten / J. Fischer.— Tibia. 1993.— Heft 1.— S. 346–351.
8. Tolksdorf A., Rösler F. Schule für Oboe II / A. Tolksdorf, F. Rösler.— Leipzig: VEB, 1982.— 122 S.

⁴ Об истории ПВ см: Качмарчик В.П. Перманентный выдох в истории духового исполнительства // Российский брасс-вестник. — 1996. — № 7–8. — С. 59–61; *Katschmarschik W. Zur Geschichte und zur Entstehung der Methode des «permanenten Ausatmen» // Brass Bulletin. — 1989. — № 67. — S. 32–35; Katschmarschik W. Zur Entwicklungsgeschichte der Permanentatmung // Tibia. — 1993. — Heft 1. — S. 346–351; Katschmarschik V. Some Mysteries of Ancient Greek Aulets // Journal Internationale Double Reed Society. — 1994. — Juli. — № 22. — P. 93–99.*

АННОТАЦІЯ

В пропонованій статті розглядаються питання фізіології перманентного видиху та перспективи його використання у виконавській практиці на духових інструментах. На основі результатів, отриманих в ході експериментальних досліджень, розкриваються особливості фізіологічного механізму ПВ.

Ключові слова: духові інструменти, виконавське дихання, перманентний видих, фізіологічний механізм ПВ.

АННОТАЦИЯ

В предлагаемой статье рассматриваются вопросы физиологии перманентного выдоха и перспективы его использования в исполнительской практике на духовых инструментах. На основе результатов, полученных в ходе экспериментальных исследований, раскрываются особенности физиологического механизма ПВ.

Ключевые слова: духовые инструменты, исполнительское дыхание, перманентный выдох, физиологический механизм ПВ.

ANNOTATION

This article is a brief review of permanent exhaling physiology and the perspectives of its implement in playing wind instruments. The main peculiarities of permanent exhaling physiological mechanism are revealed on the basis of experimental researches.

Key words: wind instrument, breath of the performer, permanent exhaling, physiological mechanism of the PE.

УДК 788.2

С. Г. Горовой

**ТЕХНОЛОГИЯ И ИСКУССТВО
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ТРОМБОНЕ**

Исполнительское дыхание на духовых инструментах достаточно подробно проанализировано в ряде методических работ [3; 4; 5; 6]. Вместе с тем его рассмотрение, как правило, осуществляется вне связи с объективными закономерностями звукообразования в инструменте и спецификой функционирования губного аппарата музыканта в роли звукообразующего клапана, что вносит много неопределенностей в практику его освоения и применения.

В настоящей статье впервые делается попытка взглянуть на исполнительское дыхание тромбониста с позиций объективных закономерностей звукообразования и звукоизвлечения на тромбоне, с учетом анатомо-физиологических особенностей игрового аппарата тромбониста и требований самого исполнительства. Это определяет цель статьи — всесторонне рас-

© С. Г. Горовой, 2009

крыть специфику исполнительского дыхания тромбониста, рассмотреть пути формирования дыхательной техники у молодых музыкантов.

Прежде всего нужно уяснить, что естественное дыхание человека является полной противоположностью тому, что нужно для энергетического обеспечения процесса звукообразования в тромбоне. Если дыхательный процесс у здорового человека протекает свободно, без каких-либо усилий, инстинктивно, на основе сигналов центральной нервной системы, то для звукообразования на тромбоне необходимо, чтобы выдыхаемая струя воздуха имела определенное давление, способное привести в действие всю автоколебательную систему. Придание выдыхаемой струе воздуха определенного давления необходимо как для возбуждения колебаний, так и для их поддержания. Минимальные пределы давления выдыхаемой струи воздуха (порог возбуждения) обусловлены состоянием губного аппарата, которое, в свою очередь, зависит от высоты возбуждаемого звука.

Придание выдыхаемой струе воздуха определенного давления является основной специфической особенностью, отличающей исполнительское дыхание от естественного, и эта специфика, как уже отмечалось, обусловлена объективными закономерностями звукообразования в инструменте. Еще более широкий круг отличий исполнительского дыхания от обычного обусловлен требованиями самого исполнительства на тромбоне. Широта и многогранность исполнительских задач заставляет пользоваться как можно более обширным арсеналом выразительных средств и приемов, которые, как правило, тесно связаны с исполнительским дыханием.

Одной из важнейших особенностей исполнительского дыхания тромбониста, обусловленной непосредственно исполнительскими задачами, является продолжительность выдоха. Исполнение больших фраз, особенно кантиленного характера, при использовании широкого динамического диапазона требует значительного расхода воздуха и понятно, что естественный объем вдоха, используемый человеком, не в состоянии обеспечить выполнение данной исполнительской задачи. Для этого музыканту может потребоваться такой вдох, при котором заполнится весь возможный объем легких. В этом случае вдох перестает быть пассивной фазой дыхания, каковой он является при естественном дыхании. В этом и заключается еще одна специфическая черта исполнительского дыхания.

Нередко перед исполнителем стоит задача произвести предельно глубокий вдох за предельно короткий отрезок времени. Подобное сочетание также выходит далеко за рамки естественного дыхания человека, при котором, наоборот, продолжительность вдоха занимает больше времени, чем выдох.

Все это вместе требует от человека существенной перестройки дыхания при игре на инструменте. Успех в этом возможен только при

ясном понимании различий между исполнительским дыханием и естественным, так как процесс приобретения человеком специфических навыков, не входящих в систему безусловных рефлексов, может протекать успешно в результате его сознательной деятельности.

Рассмотрим более подробно основную особенность исполнительского дыхания — механизм создания и регулирования давления выдыхаемой струи воздуха.

Каждому музыканту, играющему на одном из духовых инструментов, знакомо понятие «опертое дыхание», или дыхание, «поставленное на опору». Эти понятия подразумевают присутствие в исполнительском дыхании музыканта механизма создания и регулирования давления выдыхаемой струи воздуха.

Каким образом происходит создание и регулирование давления выдыхаемой струи воздуха и что является «опорой» для восходящего потока воздуха?

Известно, что основанием грудной полости является диафрагма, которая представляет собой куполообразное мышечно-сухожильное соединение, отделяющее грудную полость от брюшной и способна выполнять движение вверх и вниз. Движение диафрагмы регулируется диафрагмальным нервом при участии брюшных мышц. Опускание и поднятие купола диафрагмы происходит в результате расширения и сужения области ее крепления.

Участие диафрагмы в процессе исполнительского вдоха продиктовано его основной специфической особенностью — необходимостью придания выдыхаемой струе воздуха определенного давления. Поднятие купола диафрагмы позволяет создать в легких необходимое давление воздуха и выполнить роль той «опоры», на которой базируется воздушный столб во время выдоха.

Роль диафрагмы в процессе выдоха при исполнительском дыхании, естественно, предполагает и ее участие в процессе вдоха, что способствует выполнению и таких важных специфических особенностей исполнительского дыхания, как увеличение объема легких и обеспечение достаточной скорости вдоха. В принципе, функции диафрагмы человека при игре на тромбоне аналогичны функциям диафрагмы в диафрагмальном насосе.

Являясь основанием грудной полости, диафрагма в момент опускания способствует увеличению объема легких и, вместе с этим, заполнение этого объема может произойти в очень короткое время. Быстрота вдоха зависит от скорости опускания купола диафрагмы, при котором она выполняет засасывающую функцию, подобно диафрагме в диафрагмальном насосе. Скорость опускания купола диафрагмы зависит, в свою очередь, от скорости сокращения мускулатуры, приводящей диафрагму в движение.

После произведения вдоха губы смыкаются, и именно с этого момента, встречая сопротивление образованного губами клапана, выдыхаемая струя воздуха в состоянии преодолеть это сопротивление только под воздействием диафрагмы. Активное использование упомянутых функций диафрагмы в исполнительском дыхании возможно только при участии мышц брюшного пресса.

Учитывая особенности функционирования дыхательной мускулатуры тромбониста в исполнительском дыхании при освоении его навыков, особое внимание необходимо сосредоточить на вовлечении в дыхательный процесс системы мышц, расположенных в области крепления диафрагмы. Решение подобной задачи представляет определенную трудность не только в силу того, что музыкант должен в определенной мере перестроить естественные дыхательные рефлексы, но и от того, что контроль за этой перестройкой может успешно осуществляться только посредством проприоцепции¹. Поэтому успешное овладение музыкантом навыками исполнительского дыхания возможно только при ясном понимании его специфики и умения управлять мускулатурой, обеспечивающей выполнение этой специфики.

Рассмотрим один из возможных методов освоения навыков исполнительского дыхания, базирующийся на использовании эффекта усиления чувствительности мышц, включаемых в дыхательный процесс, что позволяет сознательно управлять мышечным движением. Этот метод прошел длительную и широкую проверку практикой и показал, что благодаря ему музыкант способен в короткие сроки овладеть спецификой исполнительского дыхания.

Освоение основ исполнительского дыхания должно начинаться с освоения его важнейшего элемента — вовлечения в дыхательный процесс системы мышц, расположенных в области крепления диафрагмы. Эта группа мышц, принимающая активное участие в работе диафрагмы, должна обеспечить полноценное опускание и поднятие ее купола.

Добиться того, чтобы мускулатура обеспечила равномерное расширение области крепления диафрагмы, а следовательно, и опускание ее купола, можно с помощью простого приспособления. Для этого достаточно надеть музыканту на талию эластичный пояс (это может быть обычная резинка, резиновый жгут и тому подобное, главное, чтобы это приспособление обеспечило музыканту возможность ощущать мускулатуру, движением которой он хочет управлять), затем он должен сделать попытку силой мышц, охваченных поясом, «разорвать» его. При этом мышцы брюшного пресса сокращаются как при ожидании удара в него и совершают движе-

¹ Термин проприоцепция в физиологии означает чувствительность мышц.

ние, расширяющее область крепления диафрагмы, а следовательно и опускающее купол диафрагмы, что соответствует ее движению во время вдоха.

Освоение навыков вовлечения в дыхательный процесс системы мышц, расположенных в области крепления диафрагмы, на начальном этапе должно протекать при задержке дыхания. Все внимание должно быть сосредоточено только на мышечном движении. Многократные напряжения и расслабления мускулатуры на задержанном дыхании позволяют лучше осмыслить суть этого дыхательного движения мышц, расположенных в области крепления диафрагмы. Если мышечное движение выполнено правильно, то в момент напряжения мускулатуры музыкант слегка наклоняется вперед, прогибаясь в пояснице.

После того, как будет освоено и достаточно твердо закреплено движение мышц в области крепления диафрагмы, можно соединить его с дыханием. Это уже не представляет особых трудностей, так как достаточно только открыть доступ воздуха в легкие и напрячь мышцы, охваченные поясом, как одна из фаз исполнительского дыхания — вдох — будет осуществлена.

Для того, чтобы произвести глубокий вдох и заполнить весь возможный объем легких, необходимо в момент напряжения мышц в области крепления диафрагмы произнести беззвучно на вдохе слог «Ах». При этом следует обратить внимание на то, чтобы верхняя часть грудной клетки и плечи не поднимались.

После того, как первая фаза исполнительского дыхания — вдох — будет тщательно отработана и закреплена, можно приступить к соединению её со следующей фазой — выдохом. Для этого следует после произведения вдоха сомкнуть губы и, не меняя напряжения дыхательной мускулатуры, достигнутого в результате вдоха, начать выпускать воздух, следя при этом, чтобы губы были сомкнуты достаточно плотно и оказывали активное сопротивление выдыхаемой струе воздуха.

Для того, чтобы лучше прочувствовать взаимосвязь движения диафрагмы и создаваемого этим движением давления выдыхаемой струи, можно в процессе выдоха несколько раз резко сократить мускулатуру брюшного пресса, значительно повышая тем самым давление выдыхаемой струи воздуха. Чередование постоянного давления, оказываемого диафрагмой на выдыхаемую струю воздуха, с его увеличениями способствует более глубокому ощущению мышечного движения, являющегося источником создания и регулирования давления выдыхаемой струи воздуха.

В период упражнений с поясом необходимо обратить внимание еще на одну особенность исполнительского дыхания — взаимосвязь скорости вдоха с количеством оставшегося в легких воздуха после предыдущего вдоха. Чем больше воздуха остается в легких после выдоха, тем быстрее может быть произведен очередной вдох. И наоборот, в результате более

полного выдоха глубокий вдох займет гораздо больше времени. Эта особенность обусловлена количеством времени, за которое диафрагма может совершить движение сверху вниз. Чем полнее произведен выдох, тем выше поднимается купол диафрагмы, следовательно, при полном выдохе потребуются значительное время для его опускания в нижнюю точку.

Об этой особенности необходимо помнить в исполнительской практике и стараться реже пользоваться полным объемом легких. Во время полного выдоха в его окончании заметно снижение качественных кондиций звучания и в общем злоупотребление большим дыханием приводит к перегрузкам дыхательной мускулатуры (особенно гладкой), к чрезмерному переутомлению исполнителя. Гораздо рациональней и с позиций физиологии, и с позиций исполнительства пользоваться при игре таким дыханием, когда диафрагма остается в возможно более низком положении и не совершает большого движения вверх. В этом случае основная нагрузка лежит на сильных мышцах брюшного пресса, и при этом сохраняется постоянная возможность поддерживать необходимое давление выдыхаемой струи воздуха.

Освоение навыков исполнительского дыхания с помощью пояса на начальном этапе должно протекать без инструмента, так как присутствие инструмента отвлекает внимание от контроля за работой мышц, включаемых в дыхательный процесс. После достаточно твердого овладения навыками исполнительского дыхания (его технологической сутью) можно приступать к внедрению их в процесс игры на инструменте. Занятия с поясом должны продолжаться до тех пор, пока в этом будет необходимость. Периодически музыкант может возвращаться к этим занятиям для самоконтроля.

В исполнительстве на духовых инструментах овладение технологией дыхания является только базой для его художественного применения. Без правильно поставленного дыхания трудно воплотить в жизнь художественные задачи, но и одной технологии для этого еще недостаточно, необходимо знать закономерности художественного применения дыхания при исполнении произведений.

Перед тем, как перейти к рассмотрению художественных особенностей исполнительского дыхания, необходимо заметить, что при исполнении музыки брюшной пресс напряжен непрерывно. Его расслабление наступает только в паузах или в конце исполнения. Одной из самых распространенных ошибок при пополнении дыхания в процессе игры является взятие дыхания за счет длительности предыдущей ноты. Например, если исполняется эпизод четвертными нотами, и необходимо пополнить дыхание, то, как правило, перед взятием дыхания длительность ноты укорачивается, и звучит уже не четверть, а восьмая. Ясно, что при этом ни о каком высокохудожественном исполнении не может

быть и речи. Происходит разрыв мелодической линии и разрушается основной принцип художественности — создание непрерывной линии.

Освоить технику пополнения воздуха без ущерба для длительности предыдущей ноты можно элементарным способом. Для этой цели необходимо поиграть гаммы в умеренном темпе четвертями, производя пополнение воздуха через четыре четверти. Необходимо только тщательно следить за тем, чтобы четвертая четверть была по продолжительности звучания равна первым трем. Звук, перед взятием дыхания, в пределах заданного темпа, выдерживается как можно дольше и взятие дыхания происходит мгновенно за время смены аппликатуры, практически с атакой следующего звука. Такую скорость вдоха обеспечивает мгновенное сокращение мышц уже напряженного брюшного пресса. Освоив технику пополнения дыхания таким способом и применяя ее при исполнении произведения, тромбонист способен достичь практически незаметного для слушателей дыхания.

Существует еще ряд особенностей техники исполнительского дыхания при исполнении произведений. Одной из таких особенностей является правило — никогда не брать дыхание после короткой длительности перед длинной, а делать это наоборот. Пополнять дыхание незаметно, не прерывая мелодической линии можно только после большей длительности перед меньшей. В этом случае дыхание как бы незаметно вкрадывается в очертания мелодии в тот момент, когда делается остановка на более длинных нотах.

Вместе с тем, в исполнительстве на духовых инструментах, существует масса моментов, когда пополнить дыхание необходимо при непрерывном движении одинаковых длительностей. В этих случаях пополнение дыхания наименее заметно между повторами одного и того же звука, на скачках.

Освоение любого художественного произведения должно начинаться с расстановки дыхания как неотъемлемой составной части художественного прочтения произведения. При этом, в первую очередь, производится анализ строения произведения от крупных до самых мелких построений. Затем, с учетом всех особенностей мелодической линии, карандашом проставляются места вдоха. По мере выучивания произведения, эти места могут менять положения и затем окончательно закрепляется исполнительский вариант.

В заключение следует отметить, что исполнительское дыхание тромбониста базируется на общих принципах музыкального исполнительства, где участвуют дыхательные органы. Поэтому материалы данной статьи могут быть использованы в исполнительской практике на всех духовых инструментах, хоровом и сольном пении.

Литература

1. Горовой С. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Горовой. — Донецк : Китис, 1988. — 218 с.
2. Горовой С. Общие закономерности управления звучанием тромбона: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / С. Горовой. — Харьков, 1997. — 193 с.
3. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. Диков. — М. : Музгиз, 1956. — 101 с.
4. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста / Ю. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — М. : Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 6–19.
5. Пушечников И. Особенности дыхания при игре на гобое / И. Пушечников // Вопросы музыкальной педагогики. — М. : Музыка, 1991. — Вып. 10. — С. 18–27.
6. Bing W. A scientific study of pulmonari function / W. Bing. — Brass Bulletin N 13. — Switzerland, 1976. — С. 11–13.

АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються закономірності використання та постановки виконавського дихання під час гри на тромбоні.

Ключові слова: тромбон, виконавське дихання, виконавське мистецтво.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются закономерности использования и постановки исполнительского дыхания во время игры на тромбоне.

Ключевые слова: тромбон, исполнительское дыхание, исполнительское искусство.

ANNOTATION

In article are stated lows of trombone breasing formation and using.

Keywords: trombone, performance breathing, performance art.

УДК 788.1

В. В. Подольчук

**РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ
ПРИ ИГРЕ НА ТРУБЕ**

Наиболее важным компонентом при игре на духовых инструментах, и в частности на трубе, является исполнительское дыхание. Вопросы исполнительского дыхания привлекают внимание музыкантов-духовиков со дня изобретения первых инструментов. Мнения относительно этого вопроса довольно разнообразные и изменялись в ходе эволюции исполнительско-

© В. В. Подольчук, 2009

го мышления. Так, известные музыканты прошлых столетий отдавали предпочтение грудному типу дыхания. «Сильно расширить шею и грудь, высоко поднять плечи», — рекомендует немецкий флейтист И. Кванц (цит. по [2, с. 91–92]). По мнению валторниста Ф. Шоллара, необходимо «стоять прямо, живот втянуть, грудь и шею расширить, а плечи высоко поднять» (цит. по: [2, с. 92]). Однако в дальнейшем, с изменением характера требований, предъявляемых к духовому исполнительству, отношение к такому типу дыхания изменилось. Сейчас подавляющее большинство исполнителей-духовиков считают разумным использовать диафрагмальный тип дыхания. Мнения по этому поводу разделились: одни признают ведущую роль диафрагмального исполнительского дыхания, другие — отрицают.

Актуальность данной статьи обусловлена как интересом исполнителей на духовых инструментах к проблеме исполнительского дыхания, так и назревшей необходимостью рассмотреть его наиболее важные аспекты при игре на трубе. Цель данной статьи — раскрыть сущность диафрагмального дыхания и обосновать необходимость его применения. В научно-исследовательской литературе, посвященной вопросам исполнительского дыхания, выделяются труды таких исполнителей-духовиков как Г. Абаджян [1], В. Апатский [2], С. Гибсон [4], Ю. Должиков [6], Г. Орвид [8], Э. Ротуэл [9], М. Табаков [10], Ю. Усов [11], А. Федотов [12], В. Качмарчик [13]. Также можно назвать учебники по вокальной методике Е. Артемьевой [3], Л. Дмитриева [5] и Д. Евтушенко [7] (авторы этих пособий отмечают сходство вокального и духового исполнительского дыхания). При аргументации научных положений относительно использования диафрагмального дыхания будет уместно делать ссылки на опыт, как педагогов-вокалистов, так и педагогов-духовиков.

Важную роль в обобщении физиологических процессов, исполнительского и «природного» (обычного) дыхания, играет исследование В. Апатского [2]. Исполнительское дыхание трубача существенно отличается от обычного физиологического, как объемом и продолжительностью вдыхаемого и выдыхаемого воздуха, так и выполнением вдоха и выдоха (при обычном дыхании вдох и выдох производятся через нос, а при исполнительском — через рот). Дыхание музыканта-трубача объединяет две физиологические фазы — вдох и выдох. В зависимости от глубины вдоха исполнительского дыхания выделяются его такие разновидности:

- *грудное, ключичное или кастаньное* (воздух набирается преимущественно в верхние части легких);
- *брюшное, диафрагмальное, абдоминальное, нижнерёберное или нижнерёберное диафрагмальное* (воздух набирается преимущественно в нижние части легких);

— смешанное, грудно-брюшное, грудно-диафрагмальное или костально-абдоминальное (воздух набирается и в верхние, и в нижние отделы легких).

У духовиков наиболее часто встречается смешанное дыхание. Специфика игры на духовых инструментах, и на трубе в частности, требует большого объема вдоха, поэтому необходимо овладеть полным грудно-брюшным дыханием. При этом типе вдоха воздух должен попадать не только в живот, но и в грудь, бока и спину (имеется в виду нижний отдел легких, при попадании воздуха в который создается ощущение «расширения», сзади в поясничной области спины). Необходимо не забывать, что во время вдоха нужно подтягивать низ живота. Преимущества этого типа дыхания дают возможность уверенно говорить о нем как о наиболее рациональном. У трубачей, работающих при игре диафрагмальными мышцами, освобождаются гортань и челюсть, не перетруждается мышца амбушюра, и звук получается легким, красивым и тембрально окрашенным. Кроме всего вышеперечисленного от правильного дыхания зависит психологическое состояние и отсутствие страха перед публикой.

Решающее значение в практике исполнителя-трубача принадлежит выдоху. Доктор наук, профессор В. Апатский считает, что «как правило, характер вдоха предопределяет и характер выдоха» [2, с. 91]. Исполнительский выдох требует от трубача больших физических усилий и четкой регуляции мышечного процесса. Главное в исполнительском выдохе — это *опора*. Игра на опоре происходит за счет равномерного напряжения как вдыхательных, так и выдыхательных мышц. Благодаря такому выдоху столб воздуха как бы опирается на мышцы брюшного пресса, и в инструмент посылается хорошо контролируемый, сконцентрированный воздушный поток. Этому же мнению придерживается английская гобоистка Э. Ротуэлл: «Для того, чтобы трость вибрировала, воздух через нее должен проходить быстро и под сильным давлением» [9, с. 72].

Наиболее полно и убедительно эта мысль сформулирована профессором Ю. Должиковым: «Опертое дыхание, с практической точки зрения, — давление воздуха в легких, в полости рта и перед губами, сознательно созданное, постоянно поддерживаемое сжатыми напряженными, сокращающимися сильными выдыхательными мышцами брюшного пресса и сопротивляющимися упругими, тренированными губами на всем протяжении выдоха, образует как бы относительно замкнутый столб с двумя “опорами” — нижней (брюшной пресс) и верхней (губы — плотина)» [6, с. 14]. Таким образом, «необходимо внушить ученику мысль о том, что опора <...> как бы имеет два “конца”. Одним “концом” она опирается на мышцы брюшного пресса, а другим на возбуждающие звук губы. При этом в области звуковозбуждения возникает упругая струя, позволяющая освободить губы от излишнего давления мундштука (или чрезмерного давления губ на трость) и “вести звук дыханием”» [2, с. 108].

Каждый духовик должен делать упражнения на выработку правильного дыхания. Предварительный этап постановки выдоха на опоре удобнее всего осуществлять без инструмента. Комплекс упражнений для тренировки вдоха и выдоха на опоре изложен в работе В. Апатского [2, с. 107–108]. Руководствуясь своим большим исполнительским опытом, считаю возможным предложить дыхательные упражнения, применяемые мной и моими учениками. Перед игрой необходимо заниматься так называемой гимнастикой дыхательных мышц:

- сидя на стуле, положите кисти рук ладонями вниз на талию, голову опустите между коленями, глубоко вдыхайте и выдыхайте, при этом обращайте внимание на работу диафрагмы и мышц спины;

- при ходьбе медленно вдыхайте (желательно через нос), считая при этом до 15–20, после этого выдыхайте (один шаг – 0,5 секунды). Попробуйте выдыхать, форсируя воздух на слог «ху» или «ха»;

- задерживайте дыхание от 30 секунд до 2 минут;

- станьте перед занавеской или шторкой, глубоко вдохните и на слог «ху» или «ха» подуйте на нее. Занавеска должна двигаться. Постепенно отходите назад, повторяя это упражнение, пока занавеска не перестанет двигаться;

- попробуйте играть в положении лежа, обязательно следите при этом за дыханием;

- направьте струю воздуха (выдох) на ладонь. Теплая струя воздуха станет подтверждением правильности вашего дыхания (выдоха);

- положите ладони на пояс, после этого крикните или покашляйте, контролируя действия диафрагмы.

Педагоги-вокалисты советуют обращаться к беззвучным упражнениям для дыхания. Всегда делайте глубокий вдох перед игрой. Представляется целесообразным дать некоторые практические советы для контроля за правильным дыханием, точнее за игрой на опоре:

- перед игрой можно надувать обычный воздушный шарик, контролируя при этом напряжение мышц живота;

- возьмите швабру, уприте ее ручкой в угол, а перекладиной в живот. После вдоха упритесь на перекладину и играйте в этом положении (стараясь сохранять положение мышц как при вдохе);

- используя дыхательные и мышцы опоры, выдыхайте как можно больше воздуха;

- вдох делайте только тогда, когда весь воздух выйдет из легких;

- заниматься следует с резиновым поясом, затянутым вокруг талии.

Профессор московской консерватории К. Дорлиак для того, чтобы ощутить специфику опоры, рекомендует брать дыхание на ощущении легкого испуга или удивления: «Рекомендую вызвать это ощущение, что-

бы ученик почувствовал движение брюшной стенки и нижних ребер. Кроме этого, вдох на легком испуге не позволяет перегружать легкие и сразу же организует ощущение задержки дыхания, что является наиболее важным для получения опоры дыхания, а потом и звука» [3, с. 45].

Следует особо обратить внимание на задержку дыхания. У исполнителей на духовых инструментах это не принято, так как возникает угроза задержки атаки звука, то есть проблем с началом звука. Однако представляется правильным и практически применимым замечание по поводу «игры на испуге». В этом случае гортань принимает позицию близкую к зевку «адамово яблоко» (кадык) опускается вниз, и ничего не препятствует выходу воздушной струи. Необходимо сохранять это ощущение на протяжении всей игры, что придает красоту и силу тембру звука. Правильное исполнительское дыхание можно определить по звучанию инструмента, его тембру.

Большое значение имеет игра на опоре при положении языка и атаке звука. Положение языка должно быть таким же, как при насвистывании. Задняя часть (корень) языка должна располагаться возле верхних коренных зубов, а кончик — следует опустить на верхний край нижних передних зубов. Язык пропускает воздух как клапан, и собранные «трубочкой» губы начинают вибрировать. Очень важно создать свободную и полную струю воздуха. Таким образом, *язык должен двигаться не вперед, а падать вниз, открывая путь воздушной струе*. Очень удобно добиваться этого при игре нот без атаки (т. е. без участия языка). Сначала упражнение играется «шепотом» на *pp*, затем постепенно применяется мягкая атака (на слоги «да—ду—ди») и соответственно в дальнейшем вводится твердая атака (на слоги «та—ту—ти»).

Атака должна быть уверенной и твердой, однако не грубой и громкой (без форсирования). Умение «настроить» язык при быстрой атаке очень важно. В таких случаях нужно следить, чтобы язык опускался (падал) для свободного движения потока воздуха, вследствие чего создается опора на столб воздуха, необходимая для заполнения пространства между языком и верхним небом. Для *staccato* или острой атаки язык должен быть твердым, предельно собранным и острым, при игре на *detashe* и *legato* — более широким и плоским.

Дыхание, начало звука и артикуляция формируют тембрально окрашенный, выразительный, чистый и яркий звук. Есть такое выражение «говорим как поем, поем как говорим». В нашем случае можно сказать «играем как поем, поем как играем». У вокалистов отношение к артикуляции и дикции является целой наукой. Во время пения обращается внимание на все гласные и согласные звуки, так как слово — это главное в раскрытии исполнителем характера и выразитель-

ности музыки. При игре на трубе нет возможности применять слово, поэтому к такому вопросу как артикуляция мы должны подходить с большой ответственностью.

Во время исполнения трубач должен внутренним голосом пропевать каждый звук и выразительно выговаривать слоги. В нижнем диапазоне это слоги «та—да», в среднем — «ту—ду», в верхнем — «ти—ди», «тю—дю» или «ти—ч или чи—ч». Самое главное не играть «на горле» и «зажатым» языком. Англоязычные музыканты делают это интуитивно, так как этот слог довольно часто звучит в их разговорном языке. Украиноязычным трубачам следует обратить внимание на положение языка при игре в верхнем регистре. Таким образом, во время исполнения произведения трубач должен «разговаривать» на инструменте, т. е. артикулировать каждый звук. Только в этом случае до слушателя будет в полном объеме донесено художественное содержание произведения, передано все богатство интонационных оттенков и красок.

Игра на опоре непосредственно связана со звуком, тембром и звуковедением. Наиболее важным компонентом звукообразования является игра на опоре. Только игра на опоре способствует созданию хорошего качества звука, его бархатной тембральной окраске, качественному звуковедению. Основным видом звуковедения является кантилена — плавное, связанное звучание. Плавный кантиленный звук — это умение трубача играть *legato*, т. е. хорошо, качественно соединять ноты. Однако плавный переход от звука к звуку без пауз в звучании, игра *legato* — еще не полностью определяет понятие кантилены, хорошо поставленного исполнительского звука. Главным условием кантиленой игры, ее обязательным моментом, является плавный характер звуковедения. Таким образом, *исполнение кантилены* зависит не только от умения связывать ноты — играть *legato*, а и имеет отношение к качеству исполнительского звука, к его особенности иметь плавный характер.

Как и у струнно-смычковых инструментов, плавный характер звука трубы зависит от ровного постоянного вибрато. Форсированный, или наоборот, снятый с дыхания звук, не может быть отнесен к полноценной манере кантиленной игры. Из этого становится понятным, что владение кантиленным звуком непосредственно связано с правильным звуковедением и звукообразованием. Для того, чтобы добиться кантиленного звучания, следует большое значение придавать правильному звуковедению при исполнении разных типов мелодического движения. Нужно уметь вести звук в гаммах, арпеджио, в скачках на разные интервалы, добиваясь при этом одинакового положения игрового аппарата на разной звуковысотности, т. е. все время играть на одной позиции. Для того, чтобы звучание имело кантиленный, певучий и летящий ха-

ракти, нужно связно переходить от одной ноты к другой, причем каждая следующая нота должна быть приготовлена предыдущей.

Еще одним важным моментом в работе над качеством звука является его филировка (от французского *fil* — нитка). Понятие *филировка звука* характеризует умение изменять силу звука, сводить его к еле слышному звучанию, как звуковая нитка. Однако под этим понятием имеется в виду не только умение постепенно уменьшать силу звука до его полного замирания, а и наоборот, навык начинать звук с еле слышной звуковой шкалы и постепенно, плавно развернуть его полное, мощное звучание. Таким образом, филировка звука — это умение плавно изменять динамику звука от *ff* до *pp* и наоборот, не теряя при этом исполнительского качества звука. Хорошая филировка является показателем игры на опоре и правильного звучания инструмента.

«Зажатость» звука все время ассоциируется с «горловым оттенком» звучания. Это означает, что трубач играет не на опоре, а на горле. При правильной работе горла создается ощущение, что у трубача горло широко открыто, и звук идет без препятствий. При «зажатом» или горловом звучании кажется, что горло сжато, звук как бы выдавливается и с большим усилием проходит через гортань. Лучшим методом устранения «зажатости» горла является игра на ощущении выдоха, потому что в этот момент горло становится расслабленным. Это легко проследить, положив пальцы на горло (кадык) во время вдоха. Если кадык ушел вниз, как при произношении звука «а» или «о», значит трубач играет правильно.

Подводя итоги статьи, отметим наиболее существенные аргументы в пользу необходимости применения диафрагмального дыхания.

1. Особенности рациональной постановки при игре на трубе предполагают быстрый вдох большого объема воздуха и его продолжительный интенсивный выдох. Этому способствует смешанный тип дыхания, так называемый грудно-брюшной, при котором возможно взятие большого объема воздуха, задействование полностью всех отделов легких.

2. Применение грудно-брюшного дыхания положительно сказывается как на психологическом состоянии во время выступления, так и на физическом (не так сильно натруживаются губы в процессе исполнения, тембр инструмента отличается качественным звучанием).

3. Главной отличительной особенностью этого типа дыхания, в отличие от остальных, является умение трубача играть на опоре. При опертом дыхании мышцы горла расслабляются, и гортань принимает положение близкое к зеву, что дает возможность беспрепятственно выходить воздушной струе.

4. Игра на опоре позволяет контролировать и управлять дыханием, за счет чего возникает правильная атака звука и артикуляция.

5. Игра на опоре способствует хорошему качеству звука, тембра и звуковедения. Главное условие правильного звуковедения составляет навык игры кантилены, что является неотъемлемой частью в профессиональной подготовке трубача.

6. Важным показателем правильного исполнения кантилены является филировка звука, которая способствует полному раскрытию художественной целостности произведения.

Таким образом, аргументы, приведенные в выводах, в полной мере указывают на необходимость применения грудно-брюшного типа дыхания при игре на трубе.

Литература

1. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований: дис.... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Гаррий Артушиевич Абаджян. — М., 1982. — 26 с.
2. Апатський В. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва / Володимир Апатський. — Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. — 432 с.
3. Артемьева Е. В классе К. Н. Дорлиак. Обобщение вокально-педагогического процесса / Елена Артемьева. — М. : Музыка, 1963. — 340 с.
4. Гибсон С. Учебное пособие для трубы США / С. Гибсон. — Нью-Йорк, 1963. — 285 с.
5. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 674 с.
6. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста / Юрий Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. — М. : Музыка, 1963. — Вып. 4. — С. 6–18.
7. Евтушенко Д. О впевании вокальных произведений / Дмитрий Евтушенко // Вопросы вокальной педагогики. — М. : Музыка, 1967. — Вып. 3. — С. 98–119.
8. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе / Г. Орвид // Мастерство музыканта-исполнителя. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 2. — С. 186–212.
9. Ротуэл Э. Техника гобоя / Элен Ротуэл // Методика обучения на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 69–111.
10. Табаков М. Школа игры на трубе / Михаил Табаков. — М. : Музыка, 1953. — 328 с.
11. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Юрий Усов. — М. : Музыка, 1984. — 216 с.
12. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Авангард Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 158 с.
13. Katchmarshik V. Some Mysteries of Ancient Greek Aulets / V. Katchmarshik // Journal International Doubl Reed Society. — 1994. — Juli 22. — P. 93–99. — (USA / Загадки авлетистов древней Греции).

АНОТАЦІЯ

В статті обґрунтовані і аргументовані положення, вказуючі на правомочність використання грудо-брюшинного типу виконавського дихання при грі на трубі. Автор надає методичні вказівки, стосовно використання цього типу дихання, спираючись як на особистий досвід, так і на дослідження відомих педагогів-духовиків.

Ключові слова: виконавське дихання, звуковедення, методичні рекомендації.

АННОТАЦИЯ

В статье обоснованы и аргументированы положения, указывающие на правомерность использования грудо-брюшного типа исполнительского дыхания при игре на трубе. Автор дает методические указания, относительно применения этого типа дыхания, опираясь как на личный опыт, так и на исследования известных педагогов-духовиков.

Ключевые слова: исполнительское дыхание, звуковедение, методические рекомендации.

ANNOTATION

In article the positions specifying in legitimacy of use of grudo-belly type of performing breath at game on a pipe are proved and given reason. The author gives methodical instructions, concerning application of this type of breath, leaning both on personal experience, and on researches of known teachers-duhovikov.

Key words: performance breathing, sound's doing, methodical recommendations.

УДК 78.08+784.2

Ю. В. Ляшенко

**ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ДУХОВНИХ КАНТАТ
Й. С. БАХА ТА ЙОГО ОПАНУВАННЯ В КЛАСІ
ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ
(НА ПРИКЛАДІ ДУЕТУ «MEIN FREUND IST MEIN!»
КАНТАТИ BWV 140)**

У формуванні творчої особистості музиканта-вокаліста мистецтво Й. С. Баха має дуже велике значення. Інтерпретація його творів вимагає від виконавця високого рівня вокальної техніки, художнього смаку, знання стилю композитора і тому завжди стає перевіркою ступеня зрілості музиканта. Велична музика геніального митця наділена філософською глибиною, насичена віртуозністю та багатством штрихових прийомів, потребує від виконавця не тільки довершеної вокальної техніки, але й всебічного розуміння її високого змісту. Для вірного вико-

© Ю. В. Ляшенко, 2009

нання творів композитора співаку необхідно мати чітке уявлення про вокальний стиль епохи, володіти манерою співу відповідної національної вокальної школи і бути обізнаним щодо традицій її співу.

У творчості Й. С. Баха духовна музика посідає провідне місце, серед численних зразків різних жанрів виокремлюються кантати (біля 300), які втілюють не тільки мудрість високих релігійно-філософських роздумів, але й узагальнюють вершинні традиції музичної спадщини доби Бароко. Зокрема, про вплив вокального стилю *bel canto*, розквіт якого співпадає з роками життя і творчості композитора, А. Швейцер писав: «Не можна забувати, що Й. С. Бах був вихований на італійському мистецтві, без котрого неможливі і його кантати <...> бахівський спів припускає його (*bel canto*. — Ю. Л.) і навіть вимагає ще більшого...» [7, с. 613]. Композитор добре знав оперні форми італійського оперного мистецтва, як і особливості інструментальної музики Італії і Франції, тому в його кантатах відчутні традиції італійського оперного мистецтва, сольного концерту та французької увертюри.

Разом з тим, перш за все, Й. С. Бах є носієм німецької протестантської традиції і, як вказують дослідники [2], в своїх кантатах найбільш наблизився до форми своєрідної музичної проповіді. Вокальне мистецтво завжди тісно пов'язане зі словом, тому розуміння прийомів риторики, емоційної виразності та гомилетичних традицій має досить велике значення у виконанні духовних творів композитора.

Стиль виконання творів Й. С. Баха в наш час суттєво відрізняється від барокового стилю, бо частіше виявляє емоційний і психологічний настрій сучасної людини. Проблема співвідношення авторського і виконавського стилю — одна з найважливіших при відтворенні музики докласичного періоду, а тому потребує чутливого та професійно грамотного ставлення.

Завданням даної статті є спроба виявити характерні стильові риси духовних вокальних творів Й. С. Баха на прикладі дуету сопрано і баса «*Mein Freund ist mein!*» з кантати BWV 140. Цей приклад є досить доцільним матеріалом для занять у класі вокального ансамблю і обраний з метою виконавського опанування музики великого майстра.

Кантата BWV 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» була написана 1731 року. Сюжет базується на євангельській притчі про 10 дів (Матфея 25, 1—13). На відміну від 5 мудрих дів, 5 нерозумних не приготували масло для світильників, і таким чином не встигли зустріти нареченого. Ця сцена відображається також в багатьох творах живопису, прикрашає церковні портали (собори в Стразбурзі та Ерфурті) і застережує: християнин повинен бути завжди готовим до приходу Царства Небесного. Музика кантати втілює образи любові і відчаю, страждання і надії.

Як і в інших біблійських кантатах Й. С. Баха, створених за сюжетами Святого Письма, у цьому творі можна відчутти елементи драми: обраний

сюжет витримується до кінця і впливає на цілісний та логічний розвиток музичної драматургії. Дуєт сопрано і баса «*Mein Freund ist mein!*» розташований у зоні «золотого перетину» кантати — в оточенні речитатива баса та заключного хорала, і відіграє роль лірико-гімнічної кульмінації твору. Єдина смислова лінія йде від речитативу баса, де міститься обіцянка чесності та відданості, через дуєт «згоди», що підкреслює мотиви єдності почуттів Любові, до заключного хоралу (*Gloria*), котрий воздає славу царству Бога та поетично зображує місце, в якому «співають янголи <...>, звучать арфа і труби <...>, сяють золоті вулиці <...> і жемчужні ворота, в які входять благословенні щасливі святі <...>, де лунає пісня вічності...». Живописні деталі визивають асоціації з багатьма живописними полотнами епохи Бароко. Як вказує дослідниця К. Берденнікова, «твори в цілому відповідають ідеї театральності, яка характерна для епохи. Видовище в кантаті супроводжується грою на інструментах і співом. В фонтанах — грою води і світла (і, можливо, музикою). У картині Рубенса театральність відчувається в розташуванні фігур і предметів, що обмежують простір і нагадують куліси» [1, с. 91]. У цьому контексті виявляється зв'язок фіналу кантати з зображенням «Граючих та співаючих янголів» братів ван Ейк з Алтарного складня «Святого Франциска з янголом, який грає на скрипці» Гверчіно. Живописні асоціації можуть стати до пригоди вокалістам, поширивши коло конкретних образних асоціацій.

Якщо фінальний номер кантати надає приклад общинного хоралу, то передуючий дуєт може бути трактований як зразок щирої і відвертої лірики часу Й. С. Баха. Засоби музично-стилістичної виразності дуєту відповідають настрою високого ліричного натхнення його вербального змісту. Тому при інтерпретації дуєту слід уважно ставитися до вербального тексту з його проповідницькою спрямованістю в поєднанні з витонченістю деталей, що вимагає точного виконання окремих штрихів, артикуляційної виразності та динамічного балансу звучання.

Щодо співвідношення партій сопрано і баса, то необхідно підкреслити, що у вокальних творах Й. С. Баха басова лінія дуже рухлива, тому в даному дуєті партії сопрано і баса знаходяться в однакових виконавських умовах.

Слід зауважити, що жіночі голоси ввійшли в церковне виконання досить пізно. Так, Й. Маттезон вихвалявся тим, що першим 1715 року (в Гамбурзі) ввів у церковне богослужіння співачок, поки що як солісток. Однак, на думку музикознавця М. Друскіна, голоси хлопчиків більш відповідали музиці Й. С. Баха в її відстороненості від людських пристрастей та надмірної патетики, краще поєднувалися з інструментальними тембрами [4, с. 165].

Торкаючись виконавського стилю творів німецького майстра, слід мати на увазі, що композитор надавав велике значення звучанню оркестра, збагачував його, володів тайнами інструментовки того часу. Крім того, його

творчість спиралась на національні традиції органного мистецтва, тобто на інструментальне звучання, тому голос вокаліста він трактував інструментально, рівноправно з іншими голосами оркестру. Причому це характерно як для хорових, так і сольних вокальних партій. Наприклад, в дуеті «*Mein Freund ist mein!*» окремі рельєфні фрази зароджуються в партії оркестру, а потім широко розгортаються у вокальних голосах дуету (тт. 1 і 9 партії сопрано, тт. 3 і 11, 12 партій сопрано і баса). У даному дуеті, аналогічно іншим урочистим епізодам кантат Й. С. Баха, оркестр підкреслює піднесеність емоційного стану за допомогою традиційних для свого часу прийомів: чіткості ритму, моторності руху, багаторазового підкреслення мажорної тоніки (*B-dur*).

Важливішими рисами виконання німецької музики у відповідності до норм вимовлення національної літературної мови («*Hochsprache*») є гострота звучання, чітка артикуляція. Мелодіям Й. С. Баха притаманна особливість ритмічного рисунку, що відображається в структурі фраз, акцентах, синкопах, які випливають з декламаційної природи бахівських тем. Дует побудований на повторенні важливих з точки зору емоційного піднесення фраз, які відзначені у вербальному тексті знаками вигуку.

Якісне виконання творів Й. С. Баха вимагає від вокаліста вірного фразування і володіння інструментальними прийомами *legato, non legato, staccato, marcato*. А. Швейцер писав: «Як правило, кожна тема, кожний пасаж у Баха повинні розподілятися, начебто вони виконані на смичковому інструменті» [7, с. 269]. Таке фразування «прочитується» в нотах Й. С. Баха розставленими їм лігами. В дуеті фразування цілого речення будується з великої кількості різноманітних штрихів та ліг, поєднуючих ноти в групи. Самим простим поєднанням є група з двох нот. Якщо дві ноти йдуть на один склад, то композитор лігує їх з метою обов'язкового акцентування першої ноти і пом'якшення другої (наприклад, т. 9 партії сопрано, т. 11 партій сопрано і баса).

Як у багатьох творах Й. С. Баха, акценти і синкопи відіграють велику роль у дуеті. Підкреслення слабих і пом'якшення сильних долей, що надає пружності темі, наповнює її особливим пульсом. Майже увесь дует сопрано і баса «*Mein Freund ist mein!*» побудований на цьому принципі (тт. 8–10, 16, 22, 27 партії сопрано, тт. 9, 17, 23, 27 партії баса).

Слід звернути увагу при визначенні манери виконання штрихів на особливість, яка притаманна всім творам композитора. Це вагомість кожного звука: «Принцип “вагомості” у співі підкреслює особливість виконавського стилю і надає значущості виконанню» [3, с. 26]. При вивченні і виконанні дуету принцип «вагомості» має велике значення як в партії сопрано (тт. 11–12, 19–20, 32–34, 49–50, 53–55, 59–61, 71–73), так і партії баса (тт. 10–12, 18–20, 33–34, 38, 50, 54–55, 58–60, 71–73). Подібно до інструментального *detache*, співак повинен наповнити ко-

жен звук рівнозначною глибиною, тому що в сфері духовної музики кожна фраза наділена особливим сенсом.

Спів *legato* є одним з конче необхідних прийомів, який вимагає музика Й. С. Баха. Але виконання прийому *legato* в його творах не може бути у відриві від італійського вокального мистецтва *bel canto*, основою якого є кантилена. Італійська кантилена у Й. С. Баха поєднується з поетичною декламацією, притаманною німецькій манері співу, що є однією з особливостей даної вокальної школи. Однак різниця у виконанні кантилени в італійській і німецькій музиці теж є. Бахівська кантилена спирається на виспівування і доспівування кожної ноти до самого кінця і безпосереднє поєднання з наступною нотою. Прийоми *glissando* і *portamento* не вживаються як і в італійській кантилені.

Й. С. Бах надавав велике значення виконанню орнаментики. Оскільки композитор вокальну партію вважав рівною інструментальній, то співаку необхідно засвоїти основні принципи виконання орнаментики, встановлені самим композитором. Усі орнаментальні прийоми виконуються неквапливо і чітко, застосовується принцип «вагомості» нот. Трель виконується повільніше ніж у творах композиторів пізніших епох, перша — головна нота декілька затримується, а потім з верхньої допоміжної починається саме трель (тт. 34, 38). Форшлагів довгі та короткі записуються маленькими нотами або шлейферами (тт. 10, 18, 70 партії баса, тт. 12, 26, 51, 52, 63, 69, 73 партії сопрано). Довгий форшлаг завжди стоїть попереду довгої ноти і бере половину або дві третини її тривалості в залежності від її кратності. Подвійний форшлаг або групетто складається з чотирьох нот і має варіанти свого виконання. В разі більш повільного темпу тривалість головної ноти збільшується. У виконанні форшлагів довгих, коротких, подвійних акцент завжди падає на першу ноту, тобто на форшлаг, а не на головну ноту, яка звучить слабше.

Віртуозний спів, колоратура культивувались у барочних школах співу. Виконання колоратури в кожному творі Й. С. Баха суттєво відрізняється, що ставить перед співаком складні завдання. Бахівська колоратура не має зовнішньої ефектності, а трактується як виразовий елемент різного характеру, що вимагає від співака особливого наповнення, оскільки «поетична декламація» (характерна риса німецької музики) розповсюджується і на колоратуру.

Сучасне вокальне виконавське мистецтво вважає за необхідне володіння різними видами вібрації. Як на смичкових інструментах, так і в співі, вібрації обумовлені, головним чином, емоціональним напруженням, пов'язаним з відображенням у музиці глибоких людських почуттів. З цього слід зробити висновок, що сучасні вокалісти, які виконують твори Й. С. Баха, повинні добре володіти прийомами *vibrato*.

По іншому визначаються темпи, більше уваги приділяється до штрихів, динаміки виконання, насиченості голосу в зв'язку із збільшенням складу оркестру. Сміливіше використовується *vibrato*, тоді як раніше вимагалось від вокаліста рівне інструментальне звучання. Мова не йде про занадто велике *vibrato*, що є недоліком, а *vibrato* як художній прийом, засіб художньої виразності, який вносить у звук красоту, теплоту, експресію. *Vibrato* надає звуку особливий, рельєфний, приємний характер. За дослідженнями Л. Дмитрієва, *vibrato* сили, тембра і висоти в кожного співака має свій неповторний характер [3, с. 18].

Темпи окреслені не в усіх творах Й. С. Баха, але вони визначаються насамперед емоційним і психологічним змістом твору, сутністю музики і характером теми: «Темпи Й. С. Баха не можна розглядати в сучасному їх значенні, в сучасному нашому розумінні. Бахівські повільні темпи — *Lento, Largo, Andante, Adagio* — не такі повільні, як сучасні, скоріше його темпи — *Presto, Allegro, Vivace* — більш помірні, в них рух начебто гальмується» [3, с. 39]. На думку багатьох дослідників, у Й. С. Баха є тільки різні градації помірною темпу *moderato* [6, с. 149].

При визначенні темпів в творах композитора слід визначати ті фрагменти, в котрих є рух самих дрібних тривалостей. «Вагомість» нот залежить від темпу, його швидкості, тобто ставляться межі швидкості його виконання. В кожному творі необхідно зберегти єдиний темп при тому, що має місце різка, непідготовлена зміна темпів.

Велика поліфонічна майстерність Й. С. Баха в даному дуеті відповідає єдності настрою, повноті відчуття радощів, гімнічного ствердження краси світу Любові, світу Бога.

У дуеті сопрано і баритона «*Mein Freund ist mein!*» використані різні види поліфонії — строгого і вільного стилю, імітаційної і неімітаційної. Іноді в кожному голосі проводиться самостійна мелодія з різни-ми, неспівпадаючими між собою мелодичними і ритмічними рисунками, що можна побачити в тт. 46, 47 епізоду, який починається словами у сопрано «*Ich will mit dir*», у той час як вербальний текст у баритона — «*Du solst mit mir*». У цьому епізоді кожний голос проводить свою динамічну лінію, але не розриває цільність звучання.

Коли голоса в дуеті рухаються паралельно, основне завдання співаків добитися рівноваги в звучанні голосів, однорідності манери співу, а також ритмічної і динамічної синхронності виконання (тт. 11, 19).

Інший поліфонічний прийом у формі діалогу, коли тема передається від одного голосу до іншого, розвиваючись самостійно і лише в кінці зливається в унісон (тт. 27–28, 35–36). В цьому разі при обов'язковій єдиній манері співу, зібраності, «купольності», звучання голосів не повинно нівелюватись, а навпаки слід виявити красоту тембру кожного голосу. На особливу увагу заслуговує інтонування інтервалів, філірування звука.

Досить часто Й. С. Бах користувався у своїх поліфонічних творах канонічною імітацією. Виконавське завдання в цьому разі таке: рисунок мелодії з її динамічною лінією в першому голосі точно повторюється в другому. В процесі роботи над твором необхідно вирівняти співвідношення між голосами (т. 46–47).

В деяких вокальних партіях своїх дуетів Й. С. Бах поєднував дві контрастні за характером мелодії з різними текстами. Іноді це вокалізована мелодія хорального плану в одній партії, а віртуозна в іншій.

Найбільш дискусійним при виконанні творів Й. С. Баха залишається питання динаміки. Як правило, композитор не проставляв динамічних позначок. В цьому дуеті є тільки декілька моментів зміни *piano* та *forte*, що свідчить про збереження типових для бароко контрастів.

Наведені підходи до виконавського втілення кантати BWV 140 Й. С. Баха були відпрацьовані і апробовані під час підготовки і проведення Другої Міжнародної Бахівської Академії (2006) в Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва і отримали позитивний відгук німецьких музикантів.

Література

1. Берденникова Е. Кантаты Баха в живописно-ассоциативном пространстве второй XVI – первой половины XVIII века / Е. Берденникова // Берденникова Е. - Избранные статьи. Воспоминания. Київське музикознавство : [зб. наук. статей / упорядн. Н. А. Герасимова-Персидская, Е. С. Зинкевич, З. А. Томсон]. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 24. — С. 89–96.
2. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха / Е. М. Берденникова. — К. : Муз. Україна, 2008. — 204 с.
3. Деличиева Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Деличиева. — М. : Музыка, 1980. — 80 с.
4. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. — Л. : Музыка, 1976. — 168 с.
5. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи Вокальные формы и проблемы большой композиции / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1980. — Ч. II. — 286 с.
6. Милка А., Шабалина Г. Занимательная бахиана: Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях / А. Милка, Г. Шабалина. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб. : Композитор, 2001. — 208 с.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 613 с.

АНОТАЦІЯ

В статті виявляються особливості стилю духовних кантат Й. С. Баха, розглядаються прийоми та засоби вокального виконання на прикладі дуету «*Mein Freund ist mein!*» кантати BWV 140.

Ключові слова: духовні кантати Й. С. Баха, вокальний ансамбль, стиль, темп, динаміка, фразування.

АННОТАЦИЯ

В статье выявляются особенности стиля духовных кантат И. С. Баха, рассматриваются приемы и способы вокального исполнения на примере дуэта «*Mein Freund ist mein!*» кантаты № 140.

Ключевые слова: духовные кантаты И. С. Баха, стиль, темп, динамика, фразировка.

ANNOTATION

The peculiarities of Bach's sacred cantatas style are revealed and methods and ways of vocal performance at the example of the duet «*Mein Freund ist mein!*» of cantata BWV 140 are considered in the article.

Key words: Bach's sacred cantatas, vocal ensemble, style, tempo, dynamics, phrasing.

БЕТХОВЕН-ПЕДАГОГ

Преемственность в музыкальной педагогике служит прочной основой для создания исполнительских школ, объединивших различные творческие индивидуальности общностью методических и художественных установок. У каждого музыканта путь к освоению профессионального мастерства начинается с учителя. От учителя к ученику передаются многие секреты овладения музыкальным инструментом, учитель во многом влияет на формирование отношения к музыке, на понимание ее сути.

Подобно генеалогическому древу, раскрывающему родовую преемственность, музыканту-исполнителю чрезвычайно интересно восстановить линию своего «происхождения», найти его истоки. Поставив перед собой эту цель, проследив за своей музыкальной «родословной», можно найти важные моменты соприкосновения с глобальными направлениями музыкальной педагогики, ощутить сопричастность к великим предшественникам.

Одной из таких фигур, положивших начало исполнительской школе, распространившейся на всю Европу, стал Людвиг ван Бетховен.

Многогранность творческого облика Л. Бетховена отразилась в разнообразных сферах его деятельности, прежде всего, композиторской, исполнительской. Эти сферы тесно переплетены, взаимосвязаны и достаточно глубоко рассмотрены. Наибольшее внимание исследователями уделялось результатам композиторской деятельности великого музыканта, зафиксиро-

рованной в нотных текстах. Сиюминутная природа исполнительства и отсутствие в те времена технической возможности для звукозаписи усложняет изучение этого музыкального феномена. В то же время, вникая в нотный текст сочинений Бетховена, привлекая другие письменные источники, можно представить черты его исполнительского стиля.

В меньшей мере оказалась освещенной педагогическая деятельность Бетховена, в то время как композитору приходилось ею заниматься достаточно постоянно и серьезно. И если о педагогических принципах, например, И. С. Баха, мы можем судить по сочинениям, созданным им специально для педагогических целей, то этот же аспект деятельности Бетховена отразился в его творчестве в меньшей степени. По замечанию Н. Кашкадамовой: «Бетховен одно время вынашивал мысль о написании собственной фортепианной школы для обучения учеников-пианистов, где хотел систематизировать собственные педагогические принципы и соответствующий им материал. Этот план остался, однако, неосуществлённым» [4, с. 261].

Однако, именитые ученики мастера, ставшие известными учителями (К. Черни, И. Мошелес), напоминают о важности осмысления педагогических установок Бетховена. Именно воспоминания учеников и другие косвенные свидетельства о Бетховене-педагоге дают возможность проследить за формированием и развитием его творческого облика во всей его полноте.

Целью данной статьи стала концентрация сведений, касающихся указанного аспекта, содержащихся в разрозненном виде в обширной литературе о Бетховене и его учениках. Кроме того, обращение к данной теме обусловлено непрерывностью развития традиций бетховенской педагогической школы, ее основополагающих принципов, что нашло продолжение в педагогической деятельности К. Черни, затем Ф. Листа, А. Зилоти, К. Игумнова, а впоследствии и многих русских музыкантов: Я. Мильштейна, Л. Оборина, Я. Флиера, А. Иохелеса, И. Михновского, М. Гринберг и др.

Материалом для формирования представления о Бетховене-педагоге стала специальная литература, включающая фрагменты из воспоминаний его учеников; отдельные письма, замечания в нотных текстах и высказывания самого композитора; монографические труды, в которых собраны подробности его жизненного и творческого пути; исследования, посвященные истории фортепианного исполнительства, фортепианной методике и педагогике, а также работы, в которых рассматриваются своеобразные «последствия» педагогической деятельности Бетховена через музыкальную педагогику К. Черни, Ф. Листа.

В каждом из этих источников с большей или меньшей детализацией предстают педагогические установки великого музыканта, в которых заключается его отношение к музыкальному искусству в целом и к исполнительству в частности.

Со времен Л. Бетховена музыкальная педагогика и исполнительское мастерство ушли далеко вперед в своем развитии. XX век дал миру целую плеяду поистине выдающихся, блистательных отечественных педагогов-исполнителей: братьев А. и Н. Рубинштейнов, А. Зилоти, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, К. Игумнова, их учеников и последователей (имеется в виду русская и советская пианистическая школа). Но некоторые важные методические установки и принципы, идущие именно от Бетховена, продолжают существовать и питать современную музыкальную педагогику.

Примером может служить линия, отсчетом в которой является имя К. Игумнова. Он был учеником А. Зилоти, который учился у Ф. Листа, тот у К. Черни, бывшего в свою очередь учеником Л. Бетховена. Если схематически продлить эту цепочку до настоящего времени, включая в неё автора данной работы, то предстают две линии: К. Игумнов — А. Л. Иохелес — А. С. Бернгардт — А. С. Георгиянц (специальность); К. Игумнов — И. И. Михновский — А. С. Георгиянц (камерный ансамбль).

Проследим, под воздействием каких факторов складывались педагогические установки и принципы педагогической деятельности Бетховена. В их числе — его собственный опыт ученика.

По свидетельству исследователей, сам Бетховен учился у многих. Дед его, получив солидное музыкальное образование в одной из бельгийских певческих школ, был придворным музыкантом у кельнских курфюрстов в Бонне. Но на будущего великого музыканта он непосредственного влияния оказать не успел, так как умер, когда тому было 3 года. Отец также стал придворным музыкантом, но своему сыну хорошего начального музыкального образования не дал. Бетховен до конца жизни терзался мыслью о недостаточности своего образования.

До десяти лет его музыкальные занятия велись хаотично. Исследователи отмечают, что обучение у Бетховена происходило без всякой системы: один учитель сменял другого, и, хотя среди них встречались и знающие музыканты, никто из них не оставил заметного следа в музыкальном воспитании будущего композитора. Несколько лет подряд он учился у различных педагогов, которых было не менее пяти.

Одним из них был придворный органист Г. Эден, который заставлял восьмилетнего Людвига спокойно держать при игре тело и руки. Затем его сменил друг отца Тобиас Пфейфер, драматический и оперный артист боннской труппы, большой любитель развлечений. Он применял довольно своеобразные педагогические методы. Как пишет А. Альшванг: «Являясь с Иоганном Бетховеном (отцом) ночью из питейного заведения, он внезапно вспоминал, что еще не занимался с Людвигом. Маленького музыканта поднимали с постели и, не вполне еще проснувшегося, плачущего, сажали за клавиш. Пьяный отец поощрял подобные “уроки”,

длившиеся иногда до утра. Единственный положительный результат уроков Пфейфера — знакомство Людвига с флейтой» [1, с. 21].

Следующим учителем стал францисканский монах и органист Виллибальд Кох. В результате его обучения Людвиг настолько овладел игрою на органе, что иногда заменял Коха во время церковной службы. Известен еще один учитель Бетховена, католический священник Ханцман, которого мальчик терпеть не мог. Игре на скрипке и альте молодого музыканта обучал скрипач Ф. Ровантини, родственник и друг семьи, к которому Бетховен испытывал большую привязанность.

Отец, вдохновленный успехами вундеркинда Моцарта, поставил своей целью добиться того же. Он начал ревниво следить за ходом обучения сына, вмешиваться в преподавание, заставлять мальчика заниматься музыкой по несколько часов в день.

Важный период в жизни будущего композитора определили занятия с Христианом Готлибом Нефе, который обучал Людвига композиции и игре на органе. Нефе — человек передовых эстетических и политических убеждений, прибыл в Бонн в 1779 году и занял должность музыкального руководителя боннского «национального театра». Отец Бетховена определил своего десятилетнего сына ему в ученики. С 1782 года юный музыкант систематически занимался с Нефе, посещал театр и даже работал в нём. Этим он был обязан своему учителю, заботившемуся о всестороннем развитии мальчика и оказавшему на него огромное влияние. Молодой Бетховен во многом разделял эстетические взгляды своего учителя. Как отмечает А. Альшванг: «От музыкантов Нефе требовал “пламенного воображения”, глубокого проникновения в “священную силу гармонии”, точного знакомства с различными характерами, с физической и моральной природой человека, с его страстями. Только тогда музыка не будет “пустым звоном, кимвалом бряцающим”» [1, с. 33]. Нефе с самого начала обучения понял, что его ученику, обладающему необузданной фантазией, недостает сдержанности, дисциплины и культуры. По его мнению, путь к преодолению этих недостатков лежал через глубокое и всестороннее изучение творчества великих композиторов, предшественников и современников: И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Э. Баха (по школе фортепианной игры которого Нефе обучал юного Бетховена). Следует отметить, что этот труд («Опыт истинного искусства игры на клавире») стал для Бетховена основной методологической опорой в его дальнейшей педагогической деятельности.

Уже в эти годы Бетховен сам начал давать уроки фортепиано, зарабатывая себе и своей семье на жизнь, но продолжал и сам учиться.

В 1787 г. он посетил Вену и познакомился со своим кумиром, Моцартом, который, прослушав импровизацию юноши, сказал: «Обратите на него внимание; он когда-нибудь заставит мир говорить о себе» (цит.

по: [1, с. 43]). Стать учеником Моцарта Бетховену не удалось: тяжкая болезнь и смерть матери вынудили его спешно вернуться в Бонн.

В 1792 году композитор навсегда покинул родину и переселился в Вену. Первоначальной целью переезда было намерение совершенствоваться в композиции под руководством Й. Гайдна. Однако занятия с Гайдном длились недолго. Среди учителей Бетховена по композиции были также И. Шенк, И. Г. Альбрехтсбергер и А. Сальери. Несмотря на то, что ученик отличался строптивостью, учился он ревностно и впоследствии с благодарностью отзывался обо всех своих учителях.

И хотя юный Бетховен не получил систематического музыкального образования, его исполнительское мастерство совершенствовалось в процессе постоянной работы над собой. Педагогические наработки стали результатом опыта, полученного в качестве исполнительской, композиторской и собственно педагогической деятельности.

В Вене источниками дохода Бетховена были авторские гонорары и подарки аристократов, в салонах которых он выступал. Затем к ним добавились доходы от концертных выступлений и концертных поездок. К педагогической деятельности молодой композитор не питал склонности, но все же давал уроки. Его ученицами были преимущественно молодые девушки-аристократки. Как правило, они брали уроки музыки, следуя обычаям своего времени, т. е. до замужества, а затем почти забрасывали свои занятия.

Одной из таких учениц была Джульетта Гвичарди. По ее воспоминаниям, во время занятий композитор нередко раздражался и даже швырял ноты на пол. Но, тем не менее, быстро поддался очарованию своей ученицы и посвятил ей одну из сонат.

Среди венских учениц Бетховена, были и незаурядные, одаренные пианистки: Элизабет фон Киссов, Тереза Брунsvик, Доротея Эррман. Последняя из них наиболее точно усвоила и воспроизводила основные принципы бетховенского пианизма, стала одной из лучших исполнительниц произведений Бетховена в свое время.

Наиболее известными учениками композитора стали Фердинанд Рис, Карл Черни, Игнац Мошелес. И хотя Бетховен неохотно давал уроки, своих одаренных учеников он обучал добросовестно, внимательно и терпеливо. Первым из них был Ф. Рис, приехавший из Бонна с письмом от отца, скрипача и капельмейстера, близкого друга семейства Бетховенов.

Почти одновременно с Рисом у Бетховена появился и Карл Черни, в девятилетнем возрасте впервые публично выступивший с исполнением фортепианного концерта Моцарта в Вене. Убедившись в способностях своего сына, отец Черни по рекомендации общих знакомых привел сына к Бетховену, который, послушав мальчика, согласился заниматься с ним.

Через несколько лет занятий, композитор выдал своему ученику удостоверение, в котором отмечал «исключительные успехи» четырнадцатилетнего мальчика и его «достойную удивления музыкальную память». Остались в истории и критические замечания Бетховена в адрес К. Черни: «Если он в целом и правильно играет, то все же разучивается быстро читать с листа, а также теряет правильное выражение» (цит. по: [1, с. 126]).

В дальнейшем к этим ученикам присоединился молодой Мошелес, впоследствии известный пианист, композитор, педагог. Все трое признавали бетховенские принципы музыкального исполнения, однако не всегда им следовали, но главное — отразили в своих воспоминаниях многие педагогические установки своего учителя. Одним из последних учеников Бетховена был эрцгерцог Рудольф, с которым композитор занимался без оплаты и на пределе своих физических сил.

Кроме воспоминаний учеников, сохранилось письмо Бетховена к К. Черни, датированное 1817 годом, а также его пометки, сделанные на экземпляре этюдов Д. Крамера, предназначенные для племянника Карла, с которым занимался Черни. Эти свидетельства, а также имена знаменитых учеников композитора указывают на то, что эта сторона деятельности великого мастера также оставила заметный след в музыкальной педагогике.

В своей педагогической работе Бетховен, вероятно, пользовался фортепианной школой М. Клементи, так как считал ее самой лучшей [2, с. 169]. Но постепенно у него формировались и собственные установки.

В упомянутом письме Бетховена к Черни изложены основные педагогические принципы композитора. Учителю, по мнению Бетховена, необходимо, прежде всего, терпение, даже в том случае, если «продвижение вперед сейчас еще не окажется таким, какого мы с Вами желаем. В противном случае он будет успевать еще меньше <...>» (цит. по: [6, с. 180]).

Сам Бетховен в работе со своими учениками был, несмотря на вспыльчивый характер, терпелив. Ф. Рис вспоминает: «Я могу сказать, что, давая мне уроки, Бетховен проявлял удивительное терпение, несвойственное его натуре. Так, иногда он заставлял меня повторять одну и ту же пьесу по десяти и еще более раз. Последнее *Adagio* из фа-мажорных вариаций, посвященных княгине Одескалки (ор. 34), я повторял почти целиком семнадцать раз. Он все еще был недоволен выразительностью игры в маленькой каденции, хотя мне казалось, что я исполняю ее так же хорошо, как он. В этот день он со мною занимался почти полных два часа» (цит. по: [9, с. 149]).

Обращаясь к упомянутому письму к Черни, также обратим внимание на следующую фразу: «Обходитесь с ним, по возможности ласково, но и строго» (цит. по: [6, с. 180]). О том, что Бетховен был строг и требователен к ученикам, мы знаем со слов его воспитанников: сестер Брунสวิк, Джу-

льетты Гвичарди, К. Черни. При этом он призывал любить ученика, уверяя что только в этом случае может возникнуть доверительный контакт между учителем и учеником, столь необходимый в педагогическом процессе.

При разучивании произведения во главу угла Бетховен ставил неторопливое, вдумчивое прочтение текста, что подразумевало неукоснительное знание нот, выверенность аппликатуры. В частности, аппликатура, по его мнению, призвана была помогать разрешать звуковые, колористические, артикуляционные и агогические задачи. Он допускал вариантное решение аппликатуры для одной и той же музыкальной мысли в зависимости от ее динамической окраски, фразировки и штрихов. На основании анализа бетховенской аппликатуры в его упражнениях, можно заметить, что он значительно расширил границы применения 1-го и 5-го пальцев, в том числе и на черных клавишах, если это приводило к оправданному художественному результату. Как отмечают исследователи: «В отличие от своих современников, Бетховен использовал скользящую аппликатуру, аппликатуру сдвоенных пальцев, а также тот принцип группировки, который влечет собранное их положение, что способствует пластичным движениям руки и придает пальцам большую силу» [8, с. 7].

Также Бетховен предостерегал от преждевременной игры наизусть во избежание неточностей или недостаточного внимания к деталям.

Рассматривая исполнение произведения как целостный процесс, в результате которого возникает его художественная ценность, Бетховен советовал не останавливать ученика «из-за мелких ошибок» и указывать на них «лишь после того, как он доиграет пьесу до конца. Таким путем в короткий срок подготавливается музыкант, что представляет собой, в конце концов, одну из важнейших целей искусства» (цит. по: [6, с. 180]). Данный совет отразил проявление одной из установок его педагогического метода: «Хотя я и мало занимался преподаванием, однако всегда придерживался этого метода» (цит. по: [6, с. 180–181]).

Бетховен уделял должное внимание техническому совершенствованию учеников. Судить об этом мы можем, обратившись к черновым нотным тетрадам и к книгам эскизов. В них разрабатываются различные виды техники: это и мотивы, предусматривающие исполнение всеми пальцами руки, скачки, тремоло. Особое внимание в работе с учениками уделялось умению играть легато. Вот один из советов Бетховена ученикам: «В пассажах должна быть такая связность нот, чтобы нельзя было услышать удара пальцев: пассаж должен быть сыгран так, как будто бы по клавишам провели смычком» (цит. по: [10, с. 25]).

Упражнение, в котором один и тот же мотив повторяется на различных динамических уровнях от *pp–cresc.–ff–dim.–ppp*, свидетельствует о том, что Бетховен придавал большое значение необходимости владения обширной динамической палитрой.

Отдавая должное виртуозной стороне исполнения, композитор на первое место ставил передачу духа произведения, считая техническую сторону вторичной. По воспоминаниям Ф. Риса, он мало обращал внимания на технические неточности в его игре, но в то же время тщательно следил за правильным толкованием произведений: «Когда я допускал какую-то погрешность в пассаже, брал фальшивую ноту или не попадал на скачок, то он редко делал замечания. Но если мне не удавалось достигнуть должной выразительности в *crescendo* или передаче характера пьесы, то он выходил из себя. Он говорил, что ошибки первого рода — случайность; эти же ошибки свидетельствуют о недостатке разумения, вкуса или внимания» (цит. по: [1, с. 210]).

При этом Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. Об этом напоминает Н. Терентьева, характеризуя основы фортепианного воспитания К. Черни: «В основе педагогики Бетховена лежала четкая продуманная последовательность в овладении различными проблемами фортепианной игры. Так, первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки. И принцип развития техники на гаммах, и двигательные рекомендации, предполагающие использование объединяющих движений руки при игре гамм, а также различного рода пассажей были для своего времени подлинным нововведением. Впоследствии они нашли продолжение в педагогической деятельности Черни» [8, с. 7].

В исполнительстве Бетховен ценил продуманность, содержательность, цельность замысла: «Давно известно, что величайшие пианисты были и величайшими композиторами; но как они играли? Не так, как теперешние пианисты, которые только и делают, что прокатывают по клавиатуре вверх и вниз заученные пассажи, пуч-пуч-пуч — что это? Ничего! Когда играли настоящие фортепианные виртуозы, это было нечто связное, цельное; можно было подумать, что исполняется записанное, хорошо отделанное произведение, все остальное — все остальное не имеет никакой цены!» [11, с. 22].

Бетховен придавал большое значение выразительности исполнения, считая что «фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать» в противоположность тем, кто «слышал в звуке этого инструмента только арфу» [10, с. 190]. Показателен заголовок к Багатели для фортепиано op. 33 № 6: «*Con una certa espressione parlante*» («С речевой выразительностью»). Некоторые исследователи считают, что эти слова можно отнести ко всем произведениям Бетховена как проявление необходимого способа интонирования. Иногда композитор советовал своим ученикам «подбирать к спорному месту подходящие слова», «пропеть

их», — вспоминает А. Шиндлер, секретарь, ученик Бетховена, его биограф и автор комментариев к его сочинениям (цит. по: [5, с. 167]).

В связи с этим следует отметить, что для Бетховена основным видом фортепианной артикуляции являлось *legato*, тогда как для большинства исполнителей XVIII века естественным способом игры было *non legato*. При этом под искусством игры *legato* Бетховен понимал не только связность исполнения звуков, но и овладение «своим собственным тоном», достигаемым посредством вслушивания в тянущийся звук и выработку разнообразного звукоизвлечения, соответствующего той или иной задаче выразительной интерпретации, а также совершенное владение педалью, как незаменимым красочным средством.

Признавая за исполнителем его право на проявление творческой фантазии, композитор нетерпимо относился к малейшим изменениям по отношению к авторскому тексту. Так, по поводу некоторых вольностей, допущенных Черни во время исполнения фортепианной партии в квинтете, Бетховен заметил: «Сколь ни прекрасным, впрочем, было Ваше исполнение, Вы должны простить автору, который предпочел бы услышать свое произведение таким, каким он написал его» (цит. по: [1, с. 126–127]).

Воспитанный на сочинениях великих предшественников И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Г. Генделя, Л. Керубини, М. Клементи, Бетховен и своим ученикам рекомендовал к ним обращаться. Для него не имели значения модность или популярность того или иного композитора. На первый план выдвигалась художественная глубина изучаемой музыки, ее созвучность собственным эстетическим убеждениям.

Наше время — время высоких скоростей, новых технологий, не может не наложить свой отпечаток на художественную культуру, творчество. Музыкальная педагогика и исполнительство также подвергаются влиянию названных тенденций современного мира. Огромное количество конкурсов разного уровня стало приводить к некоторым штампам исполнения, когда в соревновательном азарте (быстрее, ярче, эффектнее) невольно изгоняется творческий дух, фантазия, неординарность проникновения в музыкальный смысл творений великих композиторов. Зачастую слушатель после концерта очередного лауреата многих конкурсов не уносит с собой ничего, кроме впечатления от технического мастерства на грани фантастики. А того состояния трепетности, одухотворенности, возникновения которого предполагает восприятие музыкального произведения и которое сохраняется в тебе на долгие годы от игры великих мастеров прошлого, не испытываешь.

Немаловажная доля вины за это лежит на педагогах, поставивших перед своими учениками узкие задания. Педагогика — это не конвейер по

производству товаров (в нашем случае исполнителей), а воспитание творческих индивидуальностей — уникальных, неповторимых. Используя опыт прошлых поколений, понимая педагогические установки великих музыкантов (в частности, Л. Бетховена), можно приблизиться к полноценному выполнению нашей миссии — воспитанию духовно богатой и разносторонне образованной личности, музыканта, воссоздающего застывший в нотном тексте художественный мир, запечатленный композитором.

Литература

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — М. : Сов. композитор, 1971. — 559 с.
2. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки о Людвиге Бетховене : [перевод с нем., вступ. статья и комментарии Л. Кириллиной]. — М. : Классика—XXI, 2007. — 224 с.
3. Вопросы фортепианной педагогики : [сб. стат. под общ. ред. В. Натансона]. — М. : Музыка, 1963. — С. 118–157.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : [підруч.] / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XIV-XVIII ст. / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 1998. — 300 с.
6. Коган Г. Вопросы пианизма: [избранные статьи] / Г. Коган. — М. : Сов. композитор, 1968. — 460 с.
7. Письма Бетховена. 1787–1811 годы : [составитель, автор вступительной статьи и комментариев Н. Фишман. Перевод Л. Тевалевой и Н. Фишмана]. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
8. Письма Бетховена. 1817–1822 годы : [составители, авторы вступительной статьи и комментариев Н. Фишман и Л. Кириллина]. — М. : Музыка, 1986. — 636 с.
9. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды / Н. Терентьева. — Л. : Музыка, 1978. — 56 с.
10. Фишман Н. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы : [этюды и очерки по бетховениане]. — М. : Музыка, 1982. — С. 7–99.
11. Tomachek W. Y. Selbstbiographie/ W. Y. Tomachek. — Prag. : Libusse, 1847. — 432 s.

АНОТАЦІЯ

У статті зроблено спробу відтворити образ Бетховена-педагога. Висвітлюються наступні аспекти: навчання і становлення Бетховена-музиканта, формування його педагогічних принципів. Простежуються важливі методичні настанови композитора, акцентуються актуальні моменти у його педагогічних поглядах.

Ключові слова: Бетховен, учні, метод, наступність.

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка воссоздать облик Бетховена-педагога. Освещаются следующие аспекты: обучение и становление Бетховена-музы-

канта, формирование его педагогических принципов. Прослеживаются важнейшие методические установки композитора, акцентируются актуальные моменты в его педагогических взглядах.

Ключевые слова: Бетховен, ученики, метод, преемственность.

ANNOTATION

The author of the article is trying to reconstruct the image of Beethoven-teacher. The following aspects are taken up: studying and formation of Beethoven-musician, forming of his pedagogical principles. The most important of Beethovens's methodical arrangements are observed. Some features of his pedagogical views, which are urgent nowadays, are accentuated.

Key words: Beethoven, students, method, succession

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВА ГРА В УКРАЇНІ:
ДРУГА ПОЛОВИНА ХVІ — СЕРЕДИНА ХVІІІ СТОЛІТТЯ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІКОНОГРАФІЧНИХ
ТА ПИСЬМОВИХ ПАМ'ЯТОК)**

Предметом етноорганології є музичні інструменти, які можуть розглядатися «як явища матеріальної культури, як певні історичні, соціальні, національні атрибуції, як акустичні системи <...>» [7, с. 15]. Тож не дивно, що етноорганологія звертається до дуже різноманітної джерелознавчої бази. Так, для вивчення історії та розповсюдження інструментів особливого значення набувають джерела, до яких «відносяться в першу чергу іконографічний матеріал та письмові пам'ятки минулого. При звертанні до них перед вченими виникають різні проблеми. Це стосується перш за все старовинних зображень інструментів. <...> Те ж відноситься і до давніх письмових джерел» [14, с. 52].

Наведені методологічні настанови провідних європейських етноінструментознавців спонукали нас звернутися до іконографічних та письмових пам'яток із зображенням чи описанням українських інструментів або таких, що використовувалися і в ансамблевих групах. Такий спосіб накопичення інформації дає корисний матеріал для вивчення історії формування і розвитку інструментально-ансамблевого музикування на українських землях. До іконографічних джерел про

відносимо ікони, мініатюрні зображення та малюнки у Псалтирях, Азбуковниках тощо.

Великий однорідний ансамбль гусярів зображено на мініатюрі Годуновського Псалтиря, що відноситься до кінця XVI століття (нагадаємо, що ще в билинах Київського циклу є згадки про спільну гру гусярів на княжих учтах). Дванадцять постатей грають сидячи, а на передньому плані стоїть ще кілька виконавців на гусях. Зображені тут десятиструнні гуслі мають досить великі розміри і шоломоподібну форму. Ширша частина інструментів не пряма, а увігнута так, що середня частина найдовших струн виступає за корпус гуслів. Резонаторних отворів на деці непомітно. Права рука в усіх гусярів, за єдиним винятком, знаходиться на самому краю інструмента, перебираючи довгі струни; ліва — грає в середньому регістрі. Так само тримає руки на струнах і гусяр з ансамблю, зображеного в «Азбуковнику» Каріона Істоміна, що датується 1694 р.

На перший погляд здається дивним, що ілюстрацією до літери «псі» (псалом, псалтир) є інструментальний ансамбль. Але нагадаємо, що слово «псалеїн» у давніх греків означало гру на струнних, тому цілком логічним виглядає те, що основою зображеного квартету є виконавці на струнних інструментах. Це — дванадцятиструнні гуслі, лютня, що має 5 чи 6 струн та скрипка, на якій чітко помітні три струни.

У виданні І. Тиктора «Історія української культури» є зображення музичної капели з таким підписом: «Грецькі музи в українських строях і з українськими музичними інструментами», де подано малюнок студентів Чернігівської колегії першої половини XVIII століття [9, с. 693]. До речі, Чернігівський колегіум було відкрито у 1700 році на базі Новгород-Сіверської школи. Серед усіх постатей тільки одна — муза, що сидить окремо вгорі ліворуч і грає на лірі, — має давньогрецьке походження, інші — це звичайний студентський оркестр. До його складу входять духові та струнні інструменти, остання група представлена скрипкою та віолою, прямокутними гусями та двома лютнями з майже круглим корпусом, що дуже подібний до інструмента, зображеного в «Азбуковнику» К. Істоміна. Малюнок чернігівських спудеїв є типовою для того часу ілюстрацією побутування ансамблевої гри. Також зображення лютні, гуслів та інших «гудебних сосудів» зустрічаємо в ірмологіонах, на іконах.

Серед письмових пам'яток, в яких згадується чи описується ансамблева гра в Україні, для даної статті були відібрані тлумачні словники та азбуковники XVI ст., трактат М. Дилецького XVII ст., гетьманські універсали, архівні матеріали музичних цехів, братств, козацькі літописи, приватні щоденники, часописи тощо.

Цікаву інформацію щодо музичних інструментів та їх ансамблевого використання знаходимо в трактаті М. Дилецького [1], де він характеризує

і музику вокальну, і музику інструментальну: «Певец же сей есть, когда поет без речей ноты к сему все органное и трубное прилежит игранье <...> Пес-несловец есть, когда поет ноты с речами» [1, с. 311]. А далі автор перераховує інструментальні гласи: «Органы, инструменты, арфы, кимвалы, трубы, корнеты, пузаны, лиры, лирипипиалы, гусли и прочая» [1, с. 312]. Тобто, М. Дилецький називає різноманітний і розповсюджений в усій Європі музичний інструментарій. Автор, звичайно, не заглиблюється в його специфіку, можливо він користувався західноєвропейськими музичними трактатами, бо відомо, що такі книги були в бібліотеках православних братств.

У XVI столітті в Україні побутувала велика кількість музичних інструментів як місцевого, так й іноземного походження. Широкого розповсюдження набули об'єднання музикантів у цехи (подібно до цехів гончарів, різьб'ярів тощо). Такі професійні об'єднання, що так і називалися — музичні цехи, були важливими осередками, де культивувався ансамблева гра (при нагоді відзначимо, що в Європі подібні організації відомі ще з часів пізнього середньовіччя. Наприклад, у Відні з 1288 року існувало музичне об'єднання «Братство святого Миколая»).

В Україні музичні цехи почали засновуватися у другій половині XVI століття, спочатку на західних землях — у Кам'янець-Подільському (1578), у Львові (1580), а потім на східних — у Києві (1672), Полтаві (1662) та інших містах [10, с. 318].

Інкони цехи ділилися за належністю до різних конфесій, наприклад, музичний цех, який з 1614 року існував у місті Степань на Волині, частково був підпорядкований православному приходу, а частково — католицькому костюлу. Зі старовинних документів дізнаємося, що братчики в свою чергу ділилися на музик «італійських» та «сербських». Перші відносилися до вищої категорії, оскільки були освічені фахівці-професіонали, які грали на досконалих європейських інструментах, натомість «сербські музики» в основному грали різноманітні танцювальні мелодії на побутових святах.

У Львівському цеху, наприклад, були виконавці на органах, шаламаях, пузанах, пишавках, цимбалах, лютнях, скрипках, бубнах та інших інструментах. Цехові музиканти брали активну участь у міському житті, без них не обходилися свята та різні урочистості. Музиканти зустрічали поважних гостей, грали в багатих домах і на ярмарках, а також брали участь у народних виставах.

В архівних матеріалах, котрі стосуються діяльності Львівського музичного братства, зокрема у привілею, який було надано в 1580 році й підтверджено у 1634 році у Львові королем Владиславом IV, зазначалося, що крім церковної музики (орати, молебні реквієми та процесії) «італійські» музиканти зобов'язувалися грати і співати без будь-якої ви-

нагороди на таких акціях як королівські приїзди, вибори, коронації, весілля, хрестини, відзначення перемог королівського війська та подібних міських урочистостях [5, с. 217]. Репертуар братчиків музичних цехів був досить широким: від серйозної музики «на італійський лад» до різноманітних імпровізацій на теми народних пісень і танцювальних мелодій.

Цехові організації музикантів виявилися настільки життєздатними, що проіснували в Україні не менше трьох століть. Київський цех, який за документами діяв з 1672 по 1875 рік, відіграв значну роль у культурному житті міста. У 1768 році в Києві було відкрито школу, яка, на основі музичного цеху, готувала музикантів для магістратського оркестру. Отже, діяльність музичних цехів була тим родючим ґрунтом, на якому виростали і виховувалися українські музиканти, котрі згодом склали ядро кріпацьких та магістратських оркестрів.

Відмітимо, що освіченість та високий культурний рівень козацької верхівки сприяли розповсюдженню інструментальної музики і зокрема ансамблевої гри. Відомо, що дві музичні капели — гетьманська та молдавського господаря Василя Лупола грали на весіллі сина Б. Хмельницького Тимоша. Нерідко гетьмани, подорожуючи, брали з собою музикантів. Так, І. Мазепа 1689 року приїздив до Москви з 15-ма музикантами. Інструментальна музика побутувала при дворах інших гетьманів І. Брюховецького, Д. Апостола, І. Скоропадського.

Про серйозне та уважне ставлення до проблем музичного життя свідчать гетьманські універсали, зокрема такі: «Музикам на Заднепру будучим...» Б. Хмельницького (1652), «Про передачу музичного цеху Київській ратуші...» І. Мазепа (1704) та численні укази козацьких полковників, що регламентували діяльність музичних цехів.

Не можна обійти увагою також військових музикантів. Тулумбаси-литаври скликали козаків на віче, зображення цих інструментів нерідко прикрашали герби та хоругви, що свідчило про неабияку їхню роль у козацькому середовищі. Якщо світське музикування інколи вважалося гріховною забавою, то до військової музики ставлення було поважним і шанобливим, що звичайно сприяло збереженню та розвитку традицій виконавства на різних інструментах.

З часом функції військових музик значно розширилися і на початку XVIII століття це вже були справжні професійні оркестри з різноманітним досконалим інструментарієм. Ці колективи могли виконувати будь-яку музику — від церемоніальних маршів до вишуканих бальних танців. Для підтвердження наведемо рядки із щоденника Миколи Ханенка [12], який служив у військовій канцелярії гетьмана Івана Скоропадського і докладно занотовував події, що відбувалися з січня по липень 1722 року.

Описуючи процесію поховання І. Скоропадського, М. Ханенко зазначає, що тіло гетьмана занесли до церкви під жалобну музику військового оркестру, деталізуючи «в барабани били через покрівці, grano на гобоях жалісно» [12, с. 73]. Раніше, в кінці січня 1722 року в цьому щоденнику є згадка про інструментальну музику, що звучала під час трапези імператора з сенаторами: «Розпочали обід під звуки труб та литавр» [12, с. 19]. А пізніше, ввечері військові музиканти супроводжували прогулянку високих осіб на кораблях та грали на святкових феєрверках: «Що скоро учинилось, тоді зразу вдарено в многи литаври, барабани і возглашено в труби та інші музичні інструменти» [12, с. 19]. Із щоденника М. Ханенка дізнаємося, що функції військових музикантів не обмежувалися військовими парадами, церемоніалами, вони брали участь у різних урочистостях і навіть розвагах коронованих осіб. Такий спектр діяльності оркестру сприяв розширенню його репертуару та підвищенню майстерності.

У XVIII столітті значно зріс інтерес до оркестрової музики. Придворні бали та інші розваги набувають великої популярності, музика звучить постійно, танці нерідко продовжуються до самого ранку. «З п'яти годин після обіду до пів на шосту ранку продовжувалися танці з перервою на вечерю (чверть години) музикантам», — так засвідчує очевидець та учасник подібних дійств камер-юнкер Р. Берхгольц [11, с. 354].

Не тільки короновані та наближені до них особи утримували оркестри, а й провінційні поміщики мали інструментальні капели. В той час найталановитіші музиканти з кріпаків навіть навчалися за кордоном, зокрема в Італії, Німеччині. Для керування оркестрами запрошувалися досвідчені іноземці-капельмейстери. Капели комплектувалися найновішими інструментами, репертуар формувався досить різноманітний, включаючи увертюри та симфонії.

Зосереджуючись головним чином на міській традиції інструментального музикування, все ж не можна обійти увагою «троїсту музику». Цілком погоджуємося із твердженням І. Мацієвського, що слово «музика» можна розуміти як «скрипаль», а троїстість як синонім множини. Дослідник також підкреслює, що до троїстої музики можна віднести не тільки трьох виконавців, а й дует, квіртет та гурти з більшою кількістю виконавців. Троїстість також можна розуміти і як мелодію, гармонічну підтримку та ритмічний фундамент. Наведемо спостереження О. Рігельмана за побутом козаків. Змальовуючи вдале завершення походу, історик зазначає, що разом з козаками йшла величезна музика і школярі із співом [8, с. 81].

Цікаві приклади використання інструментальної музики дає так звана шкільна драма. Вже з початку XVII століття в шкільному театрі

звучали декламації релігійного характеру, а пізніше драми, мораліте, різдвяні та великодні містерії, що нерідко супроводжувалися грою музичного ансамблю.

Дослідник шкільної драми В. Резанов у своїй праці наводить промовисті ремарки до музичних номерів у виставах. Наприклад, у весільній сцені з I дії драми «Про Олексія, людину Божу» відзначається: «Тут цимбалісти і скрипки грають» [4, с. 17]. Вертепні дійства також не обходилися без музичного супроводу. Якщо в першій частині зазвичай виконувалася вокальна музика, зокрема триголосні канти, а з музичних інструментів міг звучати хіба що дзвін або сопілка (в сцені пастухів), то в другій частині переважала танцювальна стихія, тут часто звучали бандура, гуслі чи цілі ансамблі з струнно-щипкових інструментів, до яких приєднувалася скрипка, флейта й ударні.

Наголосимо на ролі інструментальної музики в співацькому середовищі — співацьких школах, хорах колегій, академій тощо, бо саме там співаків навчали також і грі на музичних інструментах. Крім того, під час мутації чи втрати голосу вокалісти мусили опановувати гру на різних інструментах. Про те, що при вокальних капелах працювали досвідчені знавці інструментальної музики свідчить, наприклад, указ імператриці Анни від 10 січня 1740 року: «Повелеваем отныне впредь для придворной капелии содержать при дворе капелян из малолетних малороссийского народа людей обученных нотного пения до двадцати человек, которые в удовольствие придворной капелии на разных приличных той капелии инструментах обучать концертмейстеру Ягану Гибнеру» [11, с. 18].

На той час, як вийшов указ імператриці Анни, в Глухові вже працювала «Школа співу та інструментальної музики». Обдаровані учні навчалися тут не тільки співу, а й грі на таких музичних інструментах як гуслі, бандура, скрипка. Чимало видатних музикантів і композиторів вийшли зі стін славнозвісної Глухівської школи. Протягом кількох десятиків років XVIII століття найталановитіші вихованці регулярно поповнювали кращі капели Російської імперії, розвиваючи та примножуючи традиції не тільки вокального, а й інструментального виконавства [3].

Окремого розгляду потребує музика, що «йшла» з католицької церкви. Саме через інструментальну музику вона додавала богослужінню урочистості. Недарма, ще в кінці XVI століття палкий захисник православної віри монах І. Вишенський писав такі гіркі слова, що багато нашого люду «опапезилося», тобто перейшло в католицьку віру, в тому числі і завдяки великому впливу театральних видовищ на релігійний сюжет з музичним оформленням. Цю думку підтверджує відомий дослідник релігійного життя К. Харлампович: «І на кінець одним із найважливіших засобів, за допо-

могою яких езуїти могли покорити неприхильні до них верстви населення, були спектаклі, що ставилися у стінах колегій» [13, с. 59].

Також з письмових джерел відомо, що київський уніатський митрополит Кипріан Жоховський був палким любителем музики і утримував оркестр. Про це свідчить той факт, що серед книг у митрополічій бібліотеці був знайдений унікальний музичний манускрипт, у якому поряд із сольними п'єсами, котрі могли виконуватися на органі, клавесині чи лютні, є номери триголосої, розраховані на трьох виконавців-інструменталістів, тобто на ансамбль.

Отже, на основі наведених вище історичних фактів можна констатувати, що інструментальна музика в Україні має давні й міцні корені, усталені традиції (хоч ми і торкнулися лише одного з багатьох джерел для проведення відповідних досліджень). Тому варто думати, що і далі можливі нові знахідки, органологічний опис інструментів, аналітичний розгляд творів інструментальної музики з усім комплексом інструментознавчих проблем.

Література

1. Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной / Н. Дилецкий // Памятники русского музыкального искусства / [ред.: В. Протопопова]. — М. : Музыка, 1979. — Вып. 7. — 639 с.
2. Киевское представительство // Киевская старина. — 1891. — № 5. — С. 189–190.
3. Корній Л. Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. — Київ—Харків—Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. — Ч. I. — 315 с.
4. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII—перша половина XVIII століття / Л. Корній. — К. : АН України, 1993. — 185 с.
5. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про музичне братство у Львові / Л. Мазепа // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1993. — Т. ССХХVI. — С. 199–222.
6. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі / І. Мацієвський // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : [музикологічні розвідки]. — Тернопіль : Астон, 2002. — С. 95–111.
7. Мацеевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. Мацеевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : [сб. статей и материалов в двух частях]. — М. : Сов. композитор, 1987. — Ч. I. — С. 6–38.
8. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, народе и казаках вообще: В 4 ч. / А. Ригельман. — М. : Издат. Императ. о-ва истории и древностей российских, 1847. — Ч. 4. — 102 с.
9. Тиктор І. Історія української культури / І. Тиктор / [ред. І. Кріп'якевича]. — Львів, 1937. — 718 с.

10. Фільц Б. Музикантські цехи / Б. Фільц // Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР, Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського: [редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 1989. — Т. 1. — С. 318–329.
11. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. : В 2 т. / Н. Финдейзин. — М.-Л. : Музсектор, 1928. — Т. 1, вып. 2. — 236 с.
12. Ханенко Н. Дневник генерального хорунжего 1727–1753 / Н. Ханенко. — К. : Киевская старина, 1884. — 524 с.
13. Харлампович К. Западнорусская православная школа XVI и начала XVII века, отношения их к инославным / К. Харлампович. — Казань : Императ. университет, 1898. — 524 с.
14. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : [сб. статей и материалов в двух частях]. — М. : Сов. композитор, 1987. — Ч. 1. — С. 39–55.

АНОТАЦІЯ

У статті наводяться і аналізуються приклади іконографічних зображень інструментальних ансамблів, а також подається відповідна інформація з письмових джерел. Завдяки цьому вимальовується широка картина побутування в Україні XVI – XVIII ст. інструментально-ансамблевого виконавства.

Ключові слова: етноінструментознавство, етноорганологія, іконографічні та письмові пам'ятки, інструментальна музика, ансамблева гра, «троїста музика».

АННОТАЦИЯ

В статье приводятся и анализируются примеры иконографических изображений инструментальных ансамблей, а также соответствующая информация из письменных источников. Благодаря этому вырисовывается широкая картина бытования в Украине XVI – XVIII в. инструментально-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: этноинструментоведение, этноорганология, иконографические и письменные памятники, инструментальная музыка, ансамблевая игра, «тройственная музыка».

ANNOTATION

In recent decades an all-round researches of the ancient artistic heritage have been distinctly stirred up in Ukrainian artistic community. Undoubtedly, that is inspiring as the turn to the history of culture in its' different aspects and music art in particular is progressive and promising.

Our attention was attracted by the theme, core subject of which lies in one of the chapters of instrumental music of hetman era (the latter half of XVI– middle XVIII centuries) research. Namely — traditions of ensemble performance in Ukraine, musical instruments of that time.

Key words: instrumental music, ensemble game.

**КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР «ЛИК ДОМЕР»:
ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА**

*«Лик домер» — це здійснена мрія
маестро домри».*

О. Литвинова

Розвиток українського національного академічного народно-інструментального мистецтва, зростання його значення і ваги в духовному житті суспільства, принципово новий якісний рівень обумовили стрімкий вихід на широку концертну естраду народних інструментів як рівноправних носіїв високих естетичних цінностей.

Серед розмаїття національного народного інструментарію особливе місце посідає українська (чотириструнна) домра, яка за останні чотири десятиріччя досягла особливого розвитку саме на донецькій землі. Донецька школа виконавства на домрі завдяки успіхам музикантів на різноманітних міжнародних фестивалях в Україні, країнах близького і далекого зарубіжжя, на престижних міжнародних конкурсах, де донецькі домристи незмінно входять до складу переможців, набула високого авторитету і стала важливим центром домрового мистецтва. Далеко за межами України відома майстерність унікального камерного оркестру «Лик домер» під керівництвом видатного діяча народно-інструментального мистецтва, заслуженого артиста України, завідувача кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, професора Валерія Микитовича Івка. Цей колектив з успіхом гастролював як в різних регіонах нашої країни, так і за її межами, завойовуючи прихильників за допомогою особистого виконавського почерку, широчезної репертуарної палітри та характерних, притаманних лише йому рис музичної інтерпретації, що стали візитною карткою оркестру.

Актуальність даної статті полягає в необхідності різнобічного висвітлення художньо-виконавських можливостей оркестру «Лик домер», який є важливою складовою музичної культури сучасної України. Серед **завдань** статті — спроби виявлення виконавських принципів колективу, методів формування репертуару, прийомів його творчого опанування, створення оригінальних інтерпретаторських версій. Вважає-

© Т. А. Литвинець, 2009

мо за необхідне підкреслити, що узагальнення творчих позицій колективу здійснюється, так би мовити, з середини, від першої особи, оскільки автор статті з 1996 року є солісткою оркестру «Лик домер».

Відомо, що творче обличчя колективу завжди визначає його керівник, диригент. Принципово важливим є те, що очолює «Лик домер» такий видатний музикант як Валерій Івко. Про особисті творчі досягнення засновника оркестру в галузі сольного виконавства на домрі писали в пресі ще задовго до появи колективу. Слова величезної професійної пошани музикантові неодноразово виражали його колеги та співвітчизники, відомі виконавці та викладачі. Наприклад, професор **М. Михальченко** майже 20 років тому зауважив: «Это признанная, широко популярная личность и как музыкант — звезда первой величины, ибо ни в одной консерватории и ни в одной филармонии страны нет такого домриста» [2, с. 2]. Німецькі критики після сольних виступів Валерія Івка за кордоном писали, що це був «єдиний концерт, де слухачі, буквально, втратили відчуття реальності» [5, с. 3].

Підсумовуючи численні відгуки, слід узагальнити, що «всюди, де б не виступав з концертами маестро домри, його вітають “*standing ovations*” (оригінальне написання цієї англійської ідіоми — буквально: “оваціями стоячи” — зберігається в текстах іншомовних — німецьких, польських рецензій), вдячно вшановуючи великий музикантський талант — в Києві чи в будь-якому з міст України... в Москві, Мінську, Єкатеринбурзі, Омську, Череповці, Вологді, Краснодарі... в Польщі, Голландії, Німеччині... в сольних концертах, в дуеті з німецьким гітаристом А. Мокри, у супроводі симфонічного оркестру або камерного... в дуеті з концертмейстерами А. Кірсановою, О. Жаркою, Р. Юрко (фортепіано)» [1, с. 9].

У домровому осередку, де за мету ставиться виховати кожного учня-музиканта аби сформувався цілий «виконавський клан», виходячи з правила «від приватного до загального», В. Івко створив школу, в основі котрої лежить *філігранне інтонування* на всіх рівнях вертикалі та горизонталі. Для В. Івка та його учнів це головна ідея, найважливіша стратегія — «інтонування як мета і засіб музичного виконавства <...> інтонування як осмисленість сприйняття і донесення будь-якого з елементів музичного тексту: від усвідомленої “генералізуючої інтонації” твору — до мікроінтонуваних так званих “загальних форм руху”» [1, с. 15].

Більше двох десятиліть В. Івко накопичував та передавав свої знання вихованцям, багато з яких, у свою чергу, передавали творчу естафету своїм учням. Плекаючи ідею створення оркестру віртуозів він розширює масштаби донецької школи виконавства до таких меж (кількість

випускників В. Івка сягає більше сотні), що втілення мрії у життя стає реальним. «Ідея зрела давно, лет 20 назад, — згадує музикант в одному з інтерв'ю. — Мисль же продиктована самим інструментом, его богатыми возможностями. Домра, “народный” інструмент, давно уже переросла это определение (данное, кстати, послереволюционной номенклатурой, выделившей ряд инструментов, как наиболее доступных и легких для народных масс). В оркестре Андреева вы не найдете такого определения. Я могу согласиться с определением “национальный” (подобно восточным музыкальным инструментам, исполняющим музыку национальную, как, например, в Индии). Но кроме национального колорита есть еще образная сфера музыки. И домра, с ее богатыми техническими и интонационными возможностями, может справиться с самыми сложными художественными задачами, которые мы и ставим перед оркестром, расширяя горизонты домрового репертуара. А разрешить их могут блистательные профессионалы, студенты и выпускники консерватории, многие из которых — лауреаты. В связи с их невостребованностью и был создан оркестр. В решительности и быстроте его создания помогла и моя colega Т. М. Сетт, предложившая: “надо делать дело!”» [3, с. 2].

Так, у лютому 1992 року народжується камерний оркестр «Лик домер» і вже 28 травня 1992 року на сцені Донецької обласної філармонії проходить перший концерт оркестру з творів від А. Вівальді і Й. Гайдна до сучасних авторів. В інтерв'ю у газеті «Музыкальный вестник» Валерій Микитович пояснює незвичайну з елементами інтриги назву свого дітища: «Столь непривычное сочетание слов в названии оркестра навеяно рисунком из иллюстрированного Евангелия 16–17 веков, на котором изображен играющий домрист. Автор рисунка не удовлетворившись изображением, счел необходимым приписать под ним: “лик домер”. Меня поразила красота, объемность и многозначность слова “лик” ...» [4, с. 2].

Перший склад оркестру налічував 16 виконавців та мав суто домрову складову. Всі оркестранти тодішнього «Лику домер» були випускниками або ще студентами професора В. Івка. До групи перших домр входили Василь Кисіль (нині викладач ДМШ), Світлана Колесник (тепер — С. Білоусова, доцент ДДМА імені С. С. Прокоф'єва), Світлана Козлова (тепер — С. Конрад, хормейстер католицького собору у Німеччині), Тетяна Петрова (викладач ДМШ), Тетяна Романова (викладач училища культури), до других домр — Тетяна Сетт (професор ДДМА імені С. С. Прокоф'єва), Тетяна Горохова (викладач ДМШ), Любов Мартинішина (викладач училища культури), Ірина Бойко (викладач ДМШ). На домрах-альтах грали Людмила Вальчук (тоді

викладач ДМШ), Тетяна Гуртяк (тепер — Т. Козаченко). Тенорову групу склали — Крістіна Роянова (викладач ДМШ), Павліна Євпак (тепер П. Маркевич, випускниця проф. Т. Сетт), басову групу — Володимир Заболотний, Дмитро Кириченко, Олександр Бахолдін — випускники кафедри струнно-щипкових інструментів. Згодом до музикантів домрового оркестру приєднався контрабасист Євген Мілка, композитор, колега Валерія Івка по музичній академії, автор численних творів і перекладень музики для оркестру «Лик домер».

Звичайно, за роки існування «Лика домер» кількість та склад виконавців змінюється. Приходять інші музиканти такого ж високого професійного рангу. Напевно, багато колективів бажали б мати таку професійну еліту, адже майже увесь оркестр складається з лауреатів різних, переважно міжнародних, конкурсів, і кожний з цих музикантів є яскравою творчою індивідуальністю, а за своїми професійними виконавськими можливостями — концертним виконавцем. Як зазначають дослідники: «Поширена думка про принципову колективну “несполучуваність” музикантів такого калібру спростовується найвагомішим з аргументів — “унісонністю дихання” цього унікального художнього організму з бездоганною, вишуканою, майже рафінованою манерою інтонування. Її зумовленість — в причетності до єдиної школи домрового виконавства, в засвоєнні її керівних принципів: всі артисти оркестру — вихованці В. Івка та його колишніх учнів. Тому навіть неминучі процеси оновлення складу та “кадрових перестановок” проходять досить непомітно і практично безболісно для оркестру, не порушуючи його стабільної творчої аури» [1, с. 18].

Нині колектив налічує 19 оркестрантів. Теперішній склад камерного оркестру «Лик домер»: I домри — Василь Кисіль, Світлана Колесник, Тетяна Петрова, Анна Мірошниченко, Карина Туманська; II домри — Анатолій Пряхін, Таміла Литвинець, Анна Ісакова, Ольга Шеїна, Ірина Філіпенко; альти — Євгенія Лебідь, Тетяна Козаченко, Юлія Хрипунова, Олена Саїк; тенори — Наталія Рассолова, Ольга Пряхіна; баси — Любов Мартинішина, Василь Раделицький; контрабас — Євген Мілка.

При розгляді виконавських досягнень оркестру часто стикаєшся із запитанням: «Звідки така майстерність?» та «Як вони це роблять?» А й насправді? Погляд на природу питання «з середини» оркестру, від безпосереднього виконавця, напевно, дозволить дещо детальніше розтлумачити аспекти професійної діяльності колективу.

Серед найважливіших завдань, які вирішуються керівником «Лика домер» Валерієм Івкою в репетиційному процесі, варто відзначити наступні:

1. Розвиток продукуючої функції слуху учасників оркестру на базі ясного розуміння і відчуття співвідношення інтонаційних процесів, що формують логіку лінії кожного окремого голосу, з об'єктивною заданістю агогічності незалежного музичного часу¹.

2. Виховання артикуляційної дисципліни оркестрантів на основі отриманих в спеціальному класі домри уявлень про закони зв'язного і роздільного вимовлення тих чи інших інтонаційних сполучень.

3. Ретельна увага приділяється до відчуття музикантами вагомості і змістовності кожної інтонації, зокрема, в моториці, націлення виконавців на відтворення того явища, яке В. Івко називає *інтонованою віртуозністю*.

4. Створення такого звукового простору, в якому кожний з інтонаційних макро - і мікроелементів сприяє побудові форми твору.

Зрозуміло, наведеними вимогами далеко не вичерпується процес роботи диригента, проте зазначені аспекти сприяють формуванню обличчя дивовижного ансамблю, яке завжди викликає захоплення, а нерідко й подив слухачів, зокрема, професійних музикантів.

Слід відзначити, що високий мистецький рівень «Лика домер» в значній мірі полягає в дотриманні «законів» та дисципліни при використанні таких засобів художньої виразності, як агогіка, артикуляція, аплікатура, динаміка тощо, а головне — у відданості та любові до свого рідного інструменту і музикантської справи самого керівника оркестру й кожного з оркестрантів.

В одній з програм концерту «Лика домер» зазначено, що репертуар оркестру руйнує звичні стереотипи виконавського амплуа подібного роду інструментальних складів, орієнтованих переважно на фольклорний матеріал. Виразальні можливості сучасної академічної домри, її темброва спорідненість зі звучанням старовинних щипкових інструментів — лютні, клавесина — дозволяють втілювати широкий спектр музичних образів, усуваючи будь-які репертуарні бар'єри. Шедеври музичної класики від бароко до сучасності — така історична амплітуда, що репрезентує у своїх виступах «Лик домер». Технічна досконалість та високий рівень інтонаційної культури виконавців, максимально реалізовані художні і віртуозні можливості стародавнього інструменту опредметнюють символічну сутність самої назви оркестру.

¹ Більш детально проблема незалежного музичного часу розглядається в роботі В. Івко «Время в аспекте концепции „музыкально-исполнительское право“» [матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть»]. — К., 2003. — С. 12–14.

Інтенсивна концертна діяльність сприяла активному формуванню оригінального репертуару, що поряд з класикою містить в собі твори, написані українськими композиторами спеціально для камерного оркестру «Лик домер», а також зразки музики неакадемічного напрямку. Так, композитори Донецької організації Спілки композиторів України створюють опуси для молодого колективу, серед них — триптих «Гуцульські гобелени» О. Некрасова, Скерцо та Дзига О. Скрипника, Пасакалія О. Рудянського, Веснянка В. Стеценка, диптих «Закликання весни» М. Шука. Творчим доробком молодих композиторів є музичні імпрези «*Quasi motto*» А. Івко, «Коло» Є. Петриченка. Важливу частину репертуару для цього колективу складають твори безпосередніх учасників оркестру. Композитор Є. Мілка, який є незмінним виконавцем партії контрабаса, доповнив репертуарну скарбницю оркестру Симфонією, циклами «Українська сюїта» та «Польський віночок», вокальними творами, оригінальними транскрипціями. В. Івко є автором цілої низки опусів для камерного оркестру «Лик домер», написаних з урахуванням художніх та віртуозних можливостей колективу: Симфонія-концерт, «Чотири композиції на теми українських народних пісень», Поема-концерт та Концерт № 3 для домри з оркестром, «*Basso-ostinato*», багатьох аранжувань та перекладень.

Варто зазначити, що перекладення взагалі займають значне місце в репертуарі «Лика домер». Особлива увага приділяється тим творам, в яких тембральні якості інструментарію не претендують на провідний засіб художньої виразності. В програми оркестру залучаються такі твори А. Вівальді, Й.-С. Баха, віденських класиків, які в новому тембровому забарвленні не лише не програють у порівнянні з оригіналом, але й подекуди звучать більш природно і органічно. Яскравим прикладом є записаний «Ликом домер» компакт-диск, до якого увійшли Концерт Соль-мажор для двох мандолін і камерного оркестру (солісти — лауреати міжнародних конкурсів В. Кисіль та С. Колесник) та «Пори року» (соліст — В. Івко) А. Вівальді. Суттєву перевагу мають п'єси, основані на будь-якому національному фольклорі, такі, як «Наварра» П. Сарасате, «П'ять народних мелодій» В. Лютославського, «Регтайми» С. Джопліна.

Значне місце у спадщині «Лика домер» посідає музика В. Моцарта, любов до якої маестро проніс через все життя і зумів прищепити таке ж ставлення до дивовижного світу генія всім учасникам оркестру. Не випадково в репертуарі оркестру значна кількість творів В. Моцарта — від широко відомих «Маленької нічної серенади» і Дивертисмента Ре мажор до рідко виконуваних Квінтета До мажор і чарівних пісень.

Несподіванкою для шанувальників домрового виконавства є звернення до шедеврів класичного джазу. Зокрема, в останньому з концертних виступів знайшли своє нове тонке та оригінальне втілення відомі композиції С. Джоппліна, Дж. Гершвіна, Г. Манчіні, Д. Елінгтона, О. Петерсона, В. Зубицького та інші. Безсумнівно, самобутнім є вміння, здавалося би на перший погляд, в однотембровому складі, демонструвати найяскравіші краски інструмента, знаходити різнобічні колористичні ефекти.

Всі концертні програми колективу (на даний час їх понад десять) дуже різнопланові і їх кількість постійно збільшується завдяки новим перекладенням, новоствореним опусам. Про широту творчих пошуків свідчать — монографічні концерти з творів А. Вівальді, В. Моцарта (Тільки Моцарт), Є. Мілки, В. Івка; програма з творів членів Донецької організації Спілки композиторів України; «Музыка для струнних» (Концерти Й.-С. Баха, А. Вівальді, В. Моцарта); У світлих тонах («Моцарт і трохи джазу»); твори Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, П. Сарасате, В. Лютославського, Ж. Ібера, Й. Штрауса, Ф. Шуберта, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, З. Кодаї, Дж. Шенбергера, А. Штогаренка, Є. Станковича та багато інших.

Досить широка географія концертної діяльності оркестру — виступи у Німеччині, Польщі, Росії, багатьох містах України. І, мабуть, не існує концерту, що не відзначений словами глибокої поваги та вдячності за почуте. Одним з таких показових моментів стали слова професора Олега Криштальського у приватній бесіді з В. Івко: «В Україні після цього оркестру показувати в музиці нічого...».

Достеменно, «Лик домер» — явище, значно більше, ніж це можна окреслити в рамках статті. Це справжній «лик» домрового виконавства в українській музичній культурі.

Література

1. Варнавська В. Геній української домри: портрет в ескізах / В. Варнавська, Т. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. — Київ-Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 4–29.
2. Михальченко Н. А музыка звучит / Н. Михальченко // Комсомолец Донбасса. — 1986. — 30 марта. — С. 2.
3. Рябо И. Презентация оркестра «Лик домер» : [интервью с проф. В. Ивко] / И. Рябо // Музыкальный вестник. — 1995. — № 1. — С. 3.
4. Хохлова И. Знакомьтесь: «Лик домер» : [интервью с проф. В. Ивко] / И. Хохлова // Музыкальный вестник. — 1991. — № 14. — С. 2.
5. Smit-Teusse M. J. Fijnbesnaard concert op domra en gitaar / M. J. Smit-Teusse // Contact met de Egmond. — 1996. — 6 nov. — S. 3.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена вивченню творчості камерного оркестру «Лик домер» Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва під керівництвом заслуженого артиста України, професора Валерія Івка. Простежуються етапи формування і становлення колективу, особливості репертуару, приводяться відгуки музичних критиків.

Ключові слова: камерний оркестр, домрове виконавство, інтонування, репертуар.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению творчества камерного оркестра «Лик домер» Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева под руководством заслуженного артиста Украины, профессора Валерия Ивко. Прослеживаются этапы формирования и становления коллектива, особенно репертуара, приводятся отзывы музыкальных критиков.

Ключевые слова: камерный оркестр, домровое исполнительство, интонирование, репертуар.

ANNOTATION

The present article is devoted to the study of the creative activity of «Lyk domer» chamber orchestra of S. Prokofiev Donetsk state music academy under the direction of Honoured artist of Ukraine, professor Valeriy Ivko. The article traces the stages of the formation and development of the orchestra, delineates the peculiarities of the repertoire and provides the critical reviews.

Key words: chamber orchestra, domra performance, intoning, repertoire.

Відомості про авторів

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, голова Донецького міського осередку Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору.

Мельник Лідія Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Ткачик Марія Орестівна — аспірантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Балашова Ірина Іванівна — доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Стасюк Світлана Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Ігнат'єва Ганна Олексіївна — науковий співробітник архівно-рукописного відділу Центрального музею музичної культури імені М. І. Глінки (м. Москва), аспірантка Православного Свято-Тихонівського гуманітарного університету.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Садівнича Олена Анатоліївна — музикознавець, магістрантка Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Михайлова Ірина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Антонова Олена Григоріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Щербаківа Надія Юріївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Михайлова Ольга Валеріївна — кандидат мистецтвознавства, концертмейстер Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Шегда Лідія Василівна — викладач Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

Суббота Ольга Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики і композиції Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Нижник Артем Олександрович — доцент кафедри акордеона Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Лозовський Анатолій Максимович — доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва естради Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Соляна Вікторія Валеріївна — здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Волкова Людмила Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Доніна Роксана Леонідівна — доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Мельникова Людмила Вікторівна — старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Біджакова Наталія Леонтіївна — старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Ростовської державної консерваторії імені С. В. Рахманінова.

Іванніков Тимур Павлович — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Понькіна Антоніна Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, викладач-методист обласної спеціалізованої школи-інтернату для обдарованих дітей (м. Донецьк).

Качмарчик Володимир Петрович — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Горовой Сергій Гаврилович — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Подольчук Володимир Василійович — заслужений артист України, доцент кафедри духових і ударних інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Ляшенко Юрій Валентинович — доцент кафедри академічного співу, начальник навчальної частини Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Георгіянци Аліса Сергіївна — доцент кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Штукар Олена Євгеніївна — аспірантка Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, начальник відділу організаційно-координаційної роботи Національної всеукраїнської музичної спілки, заслужений діяч мистецтв України.

Литвинець Таміла Анатоліївна — старший викладач кафедри струнно-щипкових інструментів, завідувач сектора педагогічної практики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, здобувач Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ЗМІСТ

І. Історичні та теоретичні проблеми музичного мистецтва

О. В. Тюрикова

СИСТЕМНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНОЇ
МЕЛОСФЕРИ СУЧАСНОСТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ 3

Л. О. Мельник

СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ
В ДОБУ РОМАНТИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВІВСЬКОЇ ПРЕСИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.) 10

М. О. Ткачик

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА
ТВОРЧИСТЬ ЙОГАННА РУКГАБЕРА 18

І. І. Балашова

АНТИЧНА «ХРОМА» ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ
«ХРОМАТИЗМ»
(ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОНЯТЬ) 27

С. О. Стасюк

ПЛАТОНІЗМ І КАНТІАНСТВО
В РОСІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ 37

О. А. Шуміліна

ДУХОВНА ТВОРЧИСТЬ АНДРІЯ РАЧИНСЬКОГО:
ТЕКСТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ 47

А. А. Игнатъева

О БЫТОВАНИИ РОСПЕВОВ В РУКОПИСЯХ
ПЕВЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ВОСКРЕСЕНСКОГО
НОВО-ИЕРУСАЛИМСКОГО МОНАСТЫРЯ 56

Т. В. Филатова, Е. А. Садовничая

САКРАЛЬНАЯ МУЗЫКА АРВО ПЯРТА
ДЛЯ ХОРА А'САРЕЛЛА: СТИЛЕВЫЕ ОБЕРТОНЫ
ТВОРЧЕСТВА 68

<i>И. Н. Михайлова</i> ИДЕЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО В ОРАТОРИИ Й. ГАЙДНА «СОТВОРЕНИЕ МИРА»	79
<i>Е. Г. Антонова</i> СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ АЛГОРИТМА АНАЛИЗА	87
<i>Н. Ю. Щербакова</i> ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ	98
<i>О. В. Михайлова</i> ФОРТЕПИАННАЯ ПАЛИТРА В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА.....	105
<i>Л. В. Шегда</i> ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ Л. ДИЧКО ТА ЇЇ ТВОРЧИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ У МУЗИЦІ ДЛЯ ДІТЕЙ	115
<i>О. В. Суббота</i> ВАЛЬСОВІСТЬ ЯК ЛОГІКО-СЕМАНТИЧНИЙ ПРОТОТИП У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ	123
II. Музичне мистецтво ХХ століття у виконавському аспекті	
<i>А. О. Нижник</i> УКРАЇНСЬКИЙ БАЯННИЙ КОНЦЕРТ 1970-Х РОКІВ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ	133
<i>А. М. Лозовский</i> ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ: ТИПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ.....	142
<i>В. В. Солянная</i> «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ФИЛОСОФИЯ» ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСКОГО И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ХХ ВЕКА.....	153

<i>Л. В. Волкова</i> УКРАИНСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО: К ВОПРОСУ ПРЕТВОРЕНИЯ АЛЕАТОРНОЙ ТЕХНИКИ И ИДЕЙ ХЭППЕНИНГА	161
<i>Р. Л. Донина</i> ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. СЛОНИМСКОГО И ЕЕ ПИАНИСТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ	171
<i>Л. В. Мельнікова</i> ДО ПИТАННЯ АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТИ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО ФРАНСІСА ПУЛЕНКА	182
<i>Н. Л. Биджакова</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАМЕРНОГО И КОНЦЕРТНОГО СТИЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	187
<i>Т. П. Иванников</i> СОВРЕМЕННОЕ ГИТАРНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК	200
<i>А. М. Понькина</i> САКСОФОН В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА	209

III. Теорія і практика музичного виконавства

<i>В. П. Качмарчик</i> ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ ПЕРМАНЕНТНОГО ВЫДОХА	220
<i>С. Г. Горовой</i> ТЕХНОЛОГИЯ И ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ТРОМБОНЕ	230
<i>В. В. Подольчук</i> РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ ПРИ ИГРЕ НА ТРУБЕ	237

Ю. В. Ляшенко ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ДУХОВНИХ КАНТАТ Й. С. БАХА ТА ЙОГО ОПАНУВАННЯ В КЛАСІ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ (НА ПРИКЛАДІ ДУЕТУ «MEIN FREUND IST MEIN!» КАНТАТИ BWV 140)	245
А. С. Георгіяни БЕТХОВЕН-ПЕДАГОГ	252
О. Є. Штукар ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВА ГРА В УКРАЇНІ: ДРУГА ПОЛОВИНА XVI – СЕРЕДИНА XVIII СТОЛІТТЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ІКОНОГРАФІЧНИХ ТА ПИСЬМОВИХ ПАМ'ЯТОК)	262
Т. А. Литвинець КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР «ЛИК ДОМЕР»: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА	270
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	278

Музичне мистецтво : збірка наукових статей. — Донецьк-М89 Львів : Юго-Восток, 2009. — Вип. 9. — 286 с.

У збірці розкривається широкий спектр актуальних проблем сучасного музикознавства, що стосуються світової музичної культури, національного фольклору, духовної музики.

Значна увага приділяється питанням музичного виконавства як в теоретичному, так і практичному аспектах, передусім у спрямованості на мистецтво ХХ століття.

Авторами переважної більшості статей є науковці різних генерацій провідних вищих навчальних закладів України, а саме музичних академій Львова, Києва, Донецька, Одеси, Харкова.

Збірка адресована викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтва, широкому культурному загалу.

УДК 78.01+78.03+78.08+781.6
ББК 85.31